

EL ÁNGEL Y EL NÁUFRAGO.
ESTUDIO DE LA CONVERGENCIA POÉTICA DE
JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y
EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

TESE DE DOUTORAMENTO



JUAN MANUEL DEL RÍO SURRIBAS



Universidade da Coruña
Facultade de Filoloxía
Departamento de Filoloxía Española e Latina

EL ÁNGEL Y EL NÁUFRAGO.
ESTUDIO DE LA CONVERGENCIA POÉTICA DE
JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y
EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

JUAN MANUEL DEL RÍO SURRIBAS

TESE DE DOUTORAMENTO DIRIXIDA POLA DOUTORA
EVA VALCÁRCCEL LÓPEZ

A CORUÑA, 2009

VISTO E PRACE: A DIRECTORA

ASINADO: O DOUTORANDO

EVA VALCÁRCCEL LÓPEZ

JUAN MANUEL DEL RÍO SURRIBAS

Todo aquello que no ha sido interpretado, *dialogado*, se instala en el espacio de la no-verdad. (...) la reflexión filosófica sobre los productos *literarios* (...) establece el principio de que todo *logos* no tiene sentido si no se convierte en *diálogo*.
(Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*)

Pronto descubrí que la defensa de la poesía, menospreciada en nuestro siglo, era inseparable de la defensa de la libertad.
(Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*)

El Ser del hombre se funda en la Palabra; mas la Palabra viene a ser como *diálogo*. Y este su modo de venir al ser no es uno de tantos; sólo en cuanto diálogo la Palabra es esencial al hombre.
(Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*)

Todavía existe la buena Poesía — juntémonos a su alrededor y oigamos lo que nos dice. El volcán ruge — mientras ruja tenemos tiempo para la danza el canto la Poesía — si viene la lava nos cogerá en nuestro mejor momento.
(E. A. Westphalen, “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”)

INCORPÓREO, cela en la nuca el ángel toda su luminosidad.
(J. Á. Valente, *Fragmentos de un libro futuro*)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. E. A. WESTPHALEN Y J. A. VALENTE ANTE LA CRÍTICA. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
I.1 Recepción crítica de la obra de Emilio Adolfo Westphalen	17
I.1.1 Desarrollo y evolución de la crítica westphaleana	19
I.1.2 Polémicas en torno a la obra de E. A. Westphalen	
I.1.2.1 Las facetas literarias de E. A. Westphalen	22
I.1.2.2 Filiaciones literarias de E. A. Westphalen	
I.1.2.2.a Westphalen y el Surrealismo	24
I.1.2.2 b Westphalen y otras tradiciones literarias	31
I.1.2.3 Westphalen y el silencio	35
I.2 Recepción crítica de la obra de José Ángel Valente	39
I.2.1 Desarrollo y evolución de la crítica valenteana	40
I.2.1.1 Valente: poeta, ensayista, narrador	44
I.2.2 Polémicas en torno a la obra de J. A. Valente	
I.2.2.1 Filiaciones de la obra valenteana	
I.2.2.1.a Valente y la generación del 50	52
I.2.2.1.b Valente y la tradición literaria española	54
I.2.2.1.c Valente y la poesía hispanoamericana	56
I.2.2.1.d Valente y otras relaciones estéticas	58
I.2.2.2 Valente y el silencio	61
I.2.2.3 Valente y la mística	64
I.2.2.4 Valente ante el poder	66

II. EMILIO ADOLFO WESTPHALEN: EL POETA ANTE EL LENGUAJE

II.1 El lenguaje como problema	72
II.2 El momento de la escritura: “la lucha con el ángel”	
II.2.1 «La poesía como naufragio»	81
II.2.2 El poeta en disponibilidad: la palabra escuchada	89
II.2.3 Contra el <i>pueta</i>	95
II.3 Naturaleza del lenguaje poético. El lenguaje hecho forma: el poema	103
II.4 Identidad y experiencia poética: el poema como experiencia del lenguaje	113
II.5 Traducción y escritura poética	117
II.5.1 El concepto de traducción en Westphalen	118
II.5.2 La traducción como apropiación	122
II.5.3 Traducción, re-escritura y (re)creación	129
II.6 El silencio	139
II.6.1 El silencio, la “no palabra” y la palabra sumergida	140
II.6.2 El silencio en el poema: el decir del “no decir”	144
II.6.3 La Poesía como glosa al silencio	153

III. EMILIO ADOLFO WESTPHALEN: EL POETA ANTE LA CIUDAD

III.1 La reivindicación de la ciudad como espacio del Hombre	160
III.2 El lugar del poeta: el poeta-ciudadano	168
III.3 Utilidad de la poesía: libertad y conocimiento	179

IV. JOSÉ ÁNGEL VALENTE: EL POETA ANTE EL LENGUAJE

IV.1 Las palabras de la tribu. El problema del lenguaje	185
IV.2 Del descondicionamiento de la palabra a la antepalabra	
IV.2.1 La palabra en su centro	192
IV.2.2 La palabra descondicionada	194
IV.2.3 La antepalabra: <i>Tres lecciones de tinieblas</i>	197

IV.3 El momento de la escritura: “la lucha con el ángel”	200
IV.3.1 La palabra poética, verbo encarnado	203
IV.3.2 La palabra en el límite del decir: <i>La lengua de los pájaros</i>	209
IV.4 El poeta y la creación del vacío	217
IV.4.1 El poeta en disponibilidad: la experiencia del desierto	219
IV.4.2 La revelación por la imagen; la autoalteridad	224
IV.4.5 Contra el no poeta: el poeta-actor, el poeta-ególatra y el poeta-acusador	229
IV.5 La traducción: la escritura que lee a la escritura	
IV.5.1 El concepto de traducción en Valente	234
IV.5.2 La traducción como apropiación: “Versión de Trakl-Webern”	239
IV.5.3 La traducción como (re)conocimiento: las versiones de Paul Celan	242
IV.5.4 La traducción como (auto)lectura: las versiones de Edmond Jabès	247
IV.6 El silencio	
IV.6.1 La palabra muda y el silencio como ausencia: <i>A modo de esperanza y Poemas a Lázaro</i>	250
IV.6.2 El silencio como presencia: <i>La memoria y los signos</i>	256
IV.6.3 La creación poética como formalización del silencio	260
IV.6.4 El silencio como desaparición: borrarse	265
V. JOSÉ ÁNGEL VALENTE: EL POETA ANTE LA CIUDAD	
V.1 La ciudad en el pensamiento poético de Valente	273
V.2 El lugar del poeta: ave de extramuros	279
V.3 Utilidad de la Poesía: conocimiento y libertad	289
VI. CONCLUSIONES	294
VII. BIBLIOGRAFÍA	300
VII.1 Fuentes primarias	301
VII.2 Fuentes secundarias	307
VII.3 Otras fuentes	339

INTRODUCCIÓN

En 1991 aparece en el número 3 de la revista *Creación* un breve texto de José Ángel Valente que sirve de introducción a 11 poemas de Emilio Adolfo Westphalen. Allí detalla Valente cómo entró en contacto con el escritor peruano:

En el año 1968 —un año de prolongadas o vivientes resonancias— conocí en La Habana a Emilio Adolfo Westphalen. Veintidós años hace. Luego volvimos a vernos en Ginebra, en Roma, en Lisboa, en París. Fue entonces cuando conocí a la persona. (Valente 2008: 1475-1476)

Efectivamente, como da testimonio la documentación epistolar mantenida por ambos poetas y que se conserva en la *Cátedra José Ángel Valente de Poesía e Estética* de la Universidad de Santiago de Compostela, a partir de esa fecha establecen Valente y Westphalen una relación de amistad que dio lugar a dos momentos de colaboración. El primero de ellos, en 1969, consiste en la publicación del ensayo del autor español “Hermenéutica y cortedad del decir” en el número 9 de la revista *Amaru* que el peruano dirigía desde Lima. Se conservan en la Cátedra Valente tres cartas con fecha de 1969 relacionadas con las gestiones de envío y recepción del artículo¹. Sobre este texto, Westphalen le comenta en una de ellas: «La relectura de su artículo al corregir las pruebas de imprenta, me ha dado la oportunidad de admirar [nuevamente] la hondura y pertinencia de sus conceptos sobre poesía y le agradecemos que nos haya permitido la publicación en nuestra revista»². Es conveniente, a este respecto, señalar que en el último número de *Amaru* (enero de 1971), en lugar de un breve ensayo obra de Westphalen³ que servía de editorial a cada número, aparece bajo el título “La experiencia de la poesía en su creador y en su público” una recopilación de citas seleccionadas por el autor peruano. Allí, además de Reverdy, Baudelaire, Breton, Georges Mounin, Walter F. Otto, José María Arguedas, Julien Gracq, Valery, Michel Butor y Auden aparece

¹ La primera de estas y la más antigua de las conservadas en la Cátedra Valente, tiene fecha del 12 de febrero y fue enviada por Valente desde Ginebra. En ella, además de adjuntar el artículo, se hace mención a una breve estancia de Westphalen en Ginebra y solicita Valente al peruano que le consiga un ejemplar de las poesías completas de Vallejo, anunciadas en el número 6. En la segunda carta, respuesta a la anterior, con fecha del 30 de mayo Westphalen acusa recibo del artículo y le informa de que su artículo llegó con retraso y, por ello, se debe posponer la publicación. Al final de la carta, Westphalen aprovecha para pedirle a Valente que le transmita saludos a su amigo el escritor peruano Luis Loayza, que como Valente está instalado en Ginebra y ejerce de traductor.

El 7 de agosto Westphalen vuelve a escribir a Valente para remitirle el cheque de pago de la colaboración y promete el envío de un ejemplar del número 9 de *Amaru*, donde finalmente aparece “Hermenéutica y cortedad del decir”. Así mismo, al final de la misiva Westphalen le solicita un ejemplar de su último libro.

² Los corchetes indican que esa palabra fue añadida posteriormente a mano al manuscrito

³ Publicados sin firma.

extractado uno de los fragmentos más relevantes de “Hermenéutica y cortedad del decir”⁴.

El segundo proyecto en el que se involucran los dos autores consiste en el intento de publicar en España la obra poética de Emilio Adolfo Westphalen. Este proyecto, que, finalmente, se materializa en 1991 con la edición de *Bajo zarpas de la quimera*, es fruto de los esfuerzos realizados durante largos años por Valente ante diferentes editoras españolas con el fin de publicar la obra del que consideraba «el mayor de los poetas vivos en lengua nuestra» (2008: 1476).

La primera referencia a la intención de publicar a Westphalen en España se encuentra en una carta que Valente le envía el 18 de enero de 1978 en la que le informa de que el proyecto de la colección de Alfaguara donde esperaba Valente que reimprimieran *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* no se llevó a cabo por falta de presupuesto. No obstante, afirma Valente: «No cejo en mi empeño de que esa reimpresión se haga de inmediato en España». Por eso, le comenta en esta misma carta que, cuando estuvo en España, habló con Rosa Regás (en ese momento directora de la editorial La Gaya Ciencia) y le comunica que ésta ha mostrado interés en publicarlo y desea enviarle ejemplares de la colección a Westphalen para que valore la factura de las ediciones.

Westphalen le responde el 7 de febrero para decirle que esperará al envío de los ejemplares para tomar una decisión. A su vez, le plantea a Valente si podrá ser posible que los poemarios se reimpriman acompañados con la conferencia “Poetas en la Lima de los años treinta”⁵.

Mientras Valente sigue luchando por editar a Westphalen en España, sale en 1980 *Otra imagen deleznable...* (México, Fondo de Cultura Económica), volumen que, aunque materializa en parte el deseo compartido de reeditar los poemarios de los años 30, sigue sin cumplir con las ilusiones puestas por ambos autores en el proyecto, como certifica el ejemplar que de esta edición se conserva en la Cátedra Valente, pues en la dedicatoria que Westphalen pone a Valente dice que es «una edición que no ha resultado precisamente lo que ambos hubiéramos deseado».

La siguiente carta en la que se hace nueva mención a la edición española de la poesía de Westphalen tiene fecha del 29 de marzo de 1984. En ella, Westphalen escribe: «Me alegra saber que Cátedra prevé para el otoño la edición de mi libro. Creo haberte dicho, y ahora lo confirmo, que me gustaría

⁴ «Cortedad del decir, insuficiencia del lenguaje. Paradójicamente lo indecible busca el decir; en cierto modo, como casi al vuelo indica San Juan de la Cruz, en su propia sobrealabundancia lo conlleva [...] ‘¿Cómo dar forma a lo que no lo tiene?’, exclama Enrique Suso. Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso está en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible lo que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo».

⁵ En el cierre de la carta muestra especial temor por las erratas y hace referencia a las presentes en el número homenaje que le dedicó en 1977 la revista peruana *Creación & Crítica*.

que saliera con otro título; se le pondría el de la tercera sección: *Belleza de una espada clavada en la lengua* y se suprimiría el apéndice. Para un público español, quizás el acompañamiento adecuado, sería una hoja suelta con el texto (o extractos) del que publicarías en “Quimera”».

El 1 de junio de ese año Westphalen vuelve a escribir a Valente para comunicarle que no ha recibido la confirmación de Ullán sobre la salida del libro. El 16 de enero del año siguiente Westphalen le comenta en otra carta que no ha recibido la carta «que Ullán había remitido hace meses» y propone nuevamente que el título del volumen sea *Belleza de una espada clavada en la lengua*. El 12 de abril de 1985 en nueva carta enviada por Westphalen a Valente señala su deseo de publicar aparte *Nueva serie de escritos, Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* y *Arriba bajo el cielo*.

Finalmente, en 1989, como señalan las cartas de ese año, comienzan las gestiones con Alianza Editorial. El 19 de octubre Westphalen le escribe a Valente para manifestarle su agradecimiento por la sugerencia «de dejar de lado los poemas inéditos que publicaron Coyné y Vladimir Herrera en Barcelona»; y el 5 de noviembre le comunica que dos semanas antes hizo el envío de los originales a Alianza Editorial. En otra carta del 14 de octubre de 1990 Westphalen comenta con Valente que la decisión de excluir los textos de *Cuál es la risa* se debe, principalmente, a que sigue sin hacerse a la idea de que haya sido él el autor. Sobre ellas afirma que «las cinco piezas en verso podrían pasar (habría tal vez que ponerles título) pero las prosas son más bien de valor incierto». Además, «hay una que francamente no tiene cabida en un libro de poemas»; sobre las otras opina que parecen borradores y considera que algunas habría que rehacerlas por entero.

Se conserva en la Cátedra Valente una última carta, con fecha del 22 de agosto de 1991, en la que habla de la experiencia de la presentación del libro en Madrid y le habla del proyecto de escritura del que sería el último libro del autor peruano⁶.

Como explica Valente en el ensayo de 1991 mencionado al inicio y, sobre todo, en el prólogo a *Bajo zarpas de la quimera* titulado “Aparición y desapariciones”, antes que a la persona, a la que conoce, como quedó dicho antes, en 1968, conoció al escritor:

Quien esto escribe sintió muy pronto que una intensa afinidad lo acercaba a Westphalen. Lo curioso es que esta afinidad antecedió a la lectura de sus textos y al conocimiento de su persona. El encuentro fue oscuro e indirecto. Se produjo en las páginas de la

⁶ Allí, señala que siente arrepentido de haberlos dado a imprenta: «Lo único — casi — que me divierte es el título que he hallado: *Falsos rituales y otras patrañas* (lo cual ya es una manera de tratar de ponerlos a recaudo)».

Historia de la literatura hispanoamericana de Anderson Imbert.
(Valente 2008: 646-647)⁷

Sobre este interés por el autor peruano, Valente se pregunta más adelante: «Pero, ¿por qué entre los centenares —¿miles?— de poetas que por ese libro desfilan hube de quedar radicalmente detenido en las quince líneas dedicadas a un escritor peruano para mí totalmente desconocido? (Valente 2008: 647)».

Como afirma Valente, «[s]ucedía eso a mediados de los años cincuenta»⁸. Coincide, así, el interés por la obra de Westphalen con la etapa de formación del pensamiento poético del autor gallego. Podría sospecharse que la atracción, inconsciente, en la figura del peruano se debiera a la plástica forma con que el crítico argentino habla de la relación que poesía y silencio guardan en los textos de Westphalen. No obstante, a finales de los 50 Valente apenas cuenta 30 años y sólo ha escrito poemas del ciclo de *A modo de esperanza* (1955) y *Poemas a Lázaro* (1960) y algunos poemas que conformarían, años después, el libro *Breve son* (1968).

En estos poemas, así como en los ensayos iniciales, si bien la presencia del silencio como motivo poético es perceptible, el empleo y relevancia que le da Valente se acerca más a un valor retórico que a esa noción central en la concepción del fenómeno poético que años más tarde se irá imponiendo en su estética⁹.

Con posterioridad a ese encuentro “oscuro e indirecto” de mediados del 50, Valente consigue acceder a la lectura de *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte* «casi diez años después en fotocopias de fotocopias cada vez más extinguidas, y se convirtió en pleno reconocimiento lo que ya era para mí irrenunciable afinidad con un desconocido maestro». Y no tiene reparo

⁷ Lo que en ese manual del escritor argentino se dice de Westphalen se limita a las frases que siguen: «Parece que EMILIO ADOLFO WESTPHALEN (1911) nos entregara sólo los añicos de poesías que se le han roto en el camino de escribirlas. Y mientras miramos cada añico todavía nos dura en el oído el gran estrépito con que las poesías estallaron. En *Las islas extrañas* (1933), menos aún que añicos: polvo, sólo polvo. No ha quedado no digamos la estructura del verso, pero ni siquiera la estructura de una simple frase. Sin puntuación, sin sintaxis, sin imágenes. Polvo de palabras arrastrado por un oscuro soplo de emoción. En *Abolición de la muerte* (1935) la poesía puede apoyarse más que en un corpúsculo: la imagen ofrece una mayor superficie y allí se refleja a veces el rostro del poeta, serio, contraído, preocupado por el tiempo, la existencia, el más allá... Westphalen vive en ese hotel internacional de la poesía que fue el surrealismo.» (Anderson Imbert 1957: 435)

⁸ En la Cátedra Valente se conservan dos ejemplares de esta obra de Enrique Anderson Imbert, uno de 1954 y otro de 1977, con las firmas Valente3 2180 1 y Valente3 2188 2, respectivamente.

⁹ Tal vez, este hecho testimonia de forma simbólica cómo en la obra de Valente existe desde un inicio, sin que el propio autor sea consciente, de un modo latente la potencialidad significativa de la noción del silencio de su poesía. De este modo, la trayectoria literaria de Valente se entendería en cumplimiento del destino que en estado germinal ya estaba fijado en los versos iniciales de su obra poética: «Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre».

alguno en situarse a sí mismo con respecto a éste como «un poeta rezagado o tardío de la generación de Emilio Adolfo Westphalen» (Valente 2008: 647).

Efectivamente, José Ángel Valente reconoce en diferentes lugares sentir una mayor afinidad poética con los poetas hispanoamericanos que con los españoles¹⁰; pero, de un modo especial, con un autor como Westphalen. Es tal el punto de afinidad que el español establece con el autor peruano que varias de las afirmaciones que José Ángel Valente formula en este ensayo sobre la obra de Westphalen coinciden con la idea que aquél tiene del ejercicio poético¹¹. Así, el poeta ourensano sitúa la trayectoria literaria del limeño, «por naturaleza y estirpe», inserta en una «tradición marcada por la exploración intensa del lenguaje poético mismo y la oposición espontánea a las formas más visibles y más impositivas de las retóricas vigentes» (Valente 2008: 648). Del mismo modo, también estima en la figura del autor peruano el modo en que «ha resistido durante medio siglo la penosa embestida de las ideologías, la cristalización de las clasificaciones, la compraventa de títulos y premios, la desecada gloria de la academia y el manual». Esto es, el autor español ve en la trayectoria y en la obra del peruano dos rasgos que representan valores clave en el pensamiento poético de José Ángel Valente: la lucha por alcanzar un estado descondicionado de la palabra poética y, consecuente con esto, la independencia estético-ideológica de las tendencias dominantes.

Ha sido señalada y estudiada por varios autores la relación literaria que Valente establece con José Lezama Lima (Ferrari 1996; Cervera 1996 y 2005; Fuentes Vázquez 2000, Valcárcel 2000a y 2000b), con César Vallejo (Cervera 1996 y 2005), con Juan Gelman (Pérez López 2005) y, recientemente, con Octavio Paz (Fernández Castillo 2007); pero, salvo las breves referencias realizadas por Ferrari (1993) y Pérez López (1999-2000) no hay, hasta la fecha, ningún trabajo crítico que analice la conexión literaria entre José Ángel Valente y Emilio Adolfo Westphalen. Este trabajo se propone, pues, realizar por primera vez un estudio en profundidad de la conexión poética que se establece entre el peruano Emilio Adolfo Westphalen y el español José Ángel Valente.

Al haber nacido Westphalen en Lima en 1911 y Valente en Ourense en 1929 parece quedar anulada la posible explicación de la conexión de estos poetas desde una perspectiva generacional o desde un ambiente histórico-cultural compartido. En efecto, el periodo de formación literaria del autor peruano coincide, en el plano histórico, con el contexto de entreguerras y,

¹⁰ «Yo, personalmente, me comunico mejor con los poetas latinoamericanos de mi edad y con los jóvenes que con los poetas españoles, al menos con los que están llevando la política literaria en este país» (Nuño 1989: 9-10).

¹¹ Se leen en este ensayo afirmaciones del tipo «el poema de Westphalen se constituye esencialmente como espacio para un ejercicio de irrenunciable libertad de las palabras» (648) o «[n]o forma el poema su totalidad por progresión continua, sino por perpetuo recomenzamiento» (649), que condensan postulados estéticos centrales de la propuesta filosófico-literaria de José Ángel Valente y que aparecen expresados de forma idéntica en los ensayos de *La piedra y el centro* o *Variaciones sobre el pájaro y la red*.

principalmente, con los años de recesión económica de la década del treinta y, en el plano estético, con el momento de penetración de las propuestas vanguardistas, que en el caso peruano, se solapa con la introducción del ideario del Realismo Socialista. Por su parte, el periodo de formación poética de Valente queda singularizado, en lo biográfico, por la vivencia infantil de la Guerra Civil y coincide, en el plano histórico, con las posguerras española y europea y, en el plano artístico, con el periodo posterior al triunfo de la estética del Realismo Socialista.

No obstante, a pesar de los diferentes nombres que signan ambas circunstancias personales, bajo la singularidad nacional subyace un contexto en esencia similar. Desde un punto de vista socio-histórico, tanto Valente como Westphalen viven un periodo de fuerte convulsión económico-ideológica y, desde un punto de vista artístico, se sienten partícipes de un proceso de transformación fundamentado en la necesidad de sustituir las tendencias estéticas heredadas que empiezan a mostrar síntomas de agotamiento y que han dejado de percibirse como una respuesta adecuada a las nuevas condiciones histórico-literarias. Este dato, que ofrece un primer anclaje para situar la conexión intertextual entre las obras de Valente y de Westphalen y permite objetivar una *mutua comprensión* de sus obras, no es suficiente, sin embargo, para poder calificar dicha conexión de *afinidad*.

Puesto que Valente emplea con plena conciencia este término, se abren tres posibles vías de explicación de esta comunión poética. La primera de ellas, sería la influencia literaria de Westphalen sobre Valente. Esta opción, que por cuestiones generacionales podría ser válida, queda, no obstante, negada desde el momento en que el autor español afirma haber accedido por primera vez a la obra del peruano a mediados de la década de 1960, es decir, cuando las bases de su pensamiento poético han sido, en lo esencial, ya establecidas¹², y su voz poética había encontrado el centro desde el que iría progresivamente desarrollándose.

La segunda opción pasaría por una con-fluencia, esto es, una influencia recíproca entre ambos poetas; pero, una lectura pormenorizada de sus obras arroja un resultado demasiado pobre en este sentido; pues en la obra de Westphalen, salvo la cita señalada en las páginas precedentes en el número 14 de *Amaru*, no hay ninguna referencia directa a la obra del autor español y en la producción literaria de éste las referencias al peruano se reducen al prólogo a la edición de *Bajo zarpas de la quimera*, al breve texto publicado en la revista *Creación* y a la cita recogida al inicio del ensayo “Escatología y gloria de la carne”, de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, que Valente toma de “Leyenda negra”, texto recogido en el poemario de 1984 *Amago de poema — de lampo — de nada*.

La última de las opciones que resta es la convergencia, es decir, el desarrollo en paralelo de trayectorias literarias que por la proximidad de

¹² Antes de 1965, Valente ya había escrito “Conocimiento y comunicación” (1957) y “Tendencia y estilo” (1961), además de otros trabajos en los que queda expresada, en potencia, toda su concepción poética.

concepciones filosófico-literarias, de visiones y actitudes estéticas¹³, sin descartar interés compartido por determinadas lecturas¹⁴, convergen de modo recurrente en la manifestación de ideas sobre el ejercicio poético similares. En este sentido, adquiere un valor sintomático el hecho de que Westphalen y Valente aborden el mismo tema y decidan titular con la famosa cita hölderliniana conferencias pronunciadas en fechas muy próximas¹⁵.

En el estado actual de cosas parece, pues, que esta tercera perspectiva es la que se presenta como el más adecuado enfoque de estudio para el análisis de las relaciones literarias de Emilio Adolfo Westphalen y José Ángel Valente y la única vía que ofrece la posibilidad de explicar por qué estos autores, que desarrollan una trayectoria poética singular y solitaria en sus ámbitos literarios, al margen de tendencias e influjos contextuales y que establecen un vínculo, en el decir del español, «oscuro e indirecto», muestran tantos nexos de unión en sus propuestas poéticas.

Dado que la relación no se produce en términos de influencia o de confluencia, el trabajo organiza el análisis desde la premisa de explicar a cada autor en la singularidad de su poética para que en la lectura en paralelo de ambas se haga visible cómo la construcción de sus pensamientos poéticos da respuesta a similares preocupaciones de orden teórico sobre el fenómeno poético y cómo dichas respuestas comparten una perspectiva que, sin ser equivalente, es coincidente en lo esencial. Del mismo modo, la lectura que se ofrece de ambas poéticas pretende establecer un diálogo hermenéutico que, sin rechazar el carácter singular y autónomo que le es consustancial, pone especial énfasis en los aspectos en los que la proximidad estética es más evidente sin que, por ello, se viole la coherencia interna de sus planteamientos filosófico-literarios. Es esta la razón principal por la que se ha optado por organizar el análisis por autores (en primer lugar, E. A. Westphalen y, en segundo lugar, J. A. Valente) y no por temas estudiados.

Para el estudio exegético de las poéticas se ha partido siempre del corpus literario de cada autor y se ha considerado que en la selección de textos era metodológicamente irrelevante la distinción genérica de los mismos, asumiendo, así, la visión que sobre esta cuestión tienen ambos autores. De este modo, se ha considerado que el corpus literario de Westphalen lo componen no sólo sus poemarios, sino también los ensayos dispersos por diferentes publicaciones periódicas y las traducciones

¹³ Ambos autores mostraron especial interés por otras manifestaciones artísticas, en especial, la pintura y la escultura, como testimonian los ensayos que Westphalen dedica a la pintura vanguardista (Picasso, Paalen, Giacometti, Magritte...), al arte prehispánico y al arte peruano contemporáneo (Sziszlo, Ramiro Llona, Emilio Rdoríguez Larrain); y los de Valente recogidos en *Elogio del calígrafo*.

¹⁴ Tanto Westphalen como Valente han manifestado en sus ensayos un interés coincidente por T. S. Eliot y Ezra Pound, por Lautréamont, Jules Supervielle, André Breton y Antonin Artaud, por César Vallejo.

¹⁵ E. A. Westphalen, “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”, leída en mayo de 1994 en el *Encuentro con la poesía hispanoamericana* organizado por la Universidad de Lima.

J. A. Valente, “A quoi bon des poètes?”, pronunciada el 15 de octubre de 1995 y, recogida en *Conférences commémoratives prononcées à l'Université de Genève*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela & Université de Genève, 1998, págs. 57-86.

publicadas; y, en el caso de Valente, para la fijación de su corpus literario, se toman como referencia los volúmenes publicados en 2006 y 2008, que recogen sus poemarios, traducciones, libros de relatos y ensayos por Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, así como algún ensayo no recogido en el segundo de éstos.

El presente estudio se inicia con una visión panorámica de la recepción crítica de los dos poetas objeto de este análisis y que tiene como objetivo resumir las principales aportaciones críticas y señalar las polémicas que, en torno a su obra, hasta la fecha han sido el centro de atención de estos estudios. Este capítulo introductorio da paso al cuerpo central de nuestra investigación que se desarrolla en cuatro bloques, dedicados los dos primeros a Emilio Adolfo Westphalen y los dos últimos a José Ángel Valente. Como rápidamente se observa, el primer capítulo en cada autor (“El poeta ante el lenguaje”) aborda el análisis de su poética en torno a la cuestión del lenguaje y el segundo (“El poeta ante la ciudad”) se centra en la clásica polémica de la función social de la poesía. La elección de ambos temas de análisis viene determinada por tres factores. El primero de ellos, de orden histórico, es contextual en la medida en que estos temas (el lenguaje y la ciudad) son dos de los principales centros de debate que a lo largo del siglo XX han encauzado la reflexión teórico-estética acerca del ejercicio poético y, por tanto, son preocupaciones compartidas no sólo por Valente y Westphalen sino por otros muchos poetas contemporáneos y por estudios críticos producidos desde el campo de la Teoría de la Literatura. El segundo de los factores lo marca la afirmación, ya citada, de Valente sobre la figura de Westphalen en la que resume la poética de éste en base a una profundización en la comprensión de la naturaleza de la palabra poética como libre manifestación de ésta y a una actitud independiente, a la vez que comprometida, con la cuestión histórica de la búsqueda de un progreso efectivo de la circunstancia social sin caer, por ello, en la necesidad de situar la poesía al servicio de la ideología.

El tercer y último factor que justifica la elección de estos dos temas, en buena medida consecuencia de los anteriores, viene dado por la lectura objetivada de las trayectorias poéticas de ambos autores; pues en ellas se puede observar que tanto la preocupación por la naturaleza del lenguaje poético como por la dimensión social del ejercicio poético ocupan un lugar central en sus pensamientos poéticos. La constatación de este hecho permite demostrar cómo Emilio Adolfo Westphalen y José Ángel Valente encarnan la idea poundiana del poeta como individuo privilegiado para comprender y dar respuesta en la contemporaneidad de los acontecimientos a los grandes problemas de su época relacionados con su oficio¹⁶.

El modo en que se organiza la reflexión hermenéutica que sobre Westphalen y Valente se expone en estas páginas responde principalmente a la voluntad de reflejar cómo el desarrollo de unas nociones básicas y claras (como son la búsqueda de una experiencia descondicionada y libre la palabra poética y la independencia intelectual como valor intrínseco a la concepción del ejercicio poético) dan lugar a un pensamiento poético congruente e

¹⁶ «Los artistas son las antenas de las razas» (2000: 79).

INTRODUCCIÓN

internamente cohesionado que, desde el reconocimiento de la singularidad que les es propia (de ahí, que se analicen de modo separado), ofrecen una respuesta similar a las principales cuestiones e implicaciones del fenómeno poético.

Por esta razón, la manifestación de la conexiones literarias entre la obra de Valente y Westphalen se pone de relieve no tanto en el nivel del discurso lineal hermenéutico como en el nivel estructural donde la simetría de los análisis resalta la comunión de las propuestas teórico-poéticas del autor peruano y del español y queda reservada para el capítulo final de conclusiones la puesta en común de sus poéticas. Allí, se resumen los puntos convergentes entre José Ángel Valente y Emilio Adolfo Westphalen.

I) E. A. WESTPHALEN Y J. A. VALENTE
ANTE LA CRÍTICA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En las páginas que siguen se establecerá una reflexión en torno a los estudios críticos realizados hasta la fecha sobre Emilio Adolfo Westphalen y José Ángel Valente. Este estado de la cuestión, dividido en dos bloques — “Recepción crítica de la obra de Emilio Adolfo Westphalen” y “Recepción crítica de la obra de José Ángel Valente”— organiza el examen y análisis crítico de las aportaciones bibliográficas que preceden al presente trabajo. En primer lugar, se analiza la evolución cronológica de los estudios dedicados tanto a Westphalen como a Valente. En segundo lugar, se señalan aquellos puntos polémicos sobre los que la crítica ha debatido y que guardan íntima relación con nuestra línea de investigación. La lectura que de éstos tiene lugar en tres pasos: primeramente, se enuncian las opiniones formuladas por los diferentes críticos; a continuación, si así procede, se contrastan estas formulaciones con las manifestaciones de Westphalen y Valente al respecto; y, finalmente, se lleva a cabo una recapitulación de las ideas expuestas y una valoración de la pertinencia de las mismas.

1) Recepción crítica de la obra de Emilio Adolfo Westphalen

Cabría esperarse un corpus bibliográfico extenso de una figura central en lírica peruana del siglo XX y referencia intelectual y cultural de Perú como Emilio Adolfo Westphalen. Sin embargo, a pesar del reconocimiento que rodea a su nombre, el volumen de estudios críticos es, en la actualidad, escaso. Las carencias bibliográficas que jalonan hasta la fecha la investigación sobre Westphalen se deben a dos circunstancias. Por un lado, la actitud reservada del poeta, reacio a conceder entrevistas¹⁷, dificultó que su figura adquiriera una mayor dimensión pública. Por otro lado, la peculiar historia editorial de sus textos hizo que éstos obtuvieran una difusión limitada. Como él mismo confiesa en la “Advertencia del autor” que aparece en *Bajo zarpas de la Quimera*, «había por mucho tiempo preferido las ediciones de poemas en cuadernos pequeños de tirada exigua» (Westphalen 1991: 15). El reducido número de ejemplares de sus dos primeros poemarios —*Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*¹⁸—, así como el largo silencio que siguió a estas dos obras y la persistencia en mantener un tiraje escaso en los poemarios de los

¹⁷ En “Respuesta a Carlos Germán Belli” escribe: «Tú conoces mi escasa disposición para las entrevistas. (...) Quizás la insatisfacción consista — al menos en mi caso — en sentirse uno urgido (por el tenor y tono de preguntas) a defenderse (inconscientemente) con una réplica falsa o aproximada — no correspondiente por entero (o en absoluto) a opiniones criterios convicciones de uno en determinado momento. Hay que contar — por otra parte — con la tendencia del entrevistador a escrutiñar de preferencia lo pasado — a escarbar en pos de antecedentes influencias parentescos» (Westphalen 1995: 125).

¹⁸ La tirada fue de 150 ejemplares en cada caso.

años ochenta¹⁹, convirtieron sus poemarios en obra, en la práctica, inaccesibles a la crítica literaria.

La razón para sostener esta actitud crítica puede quedar aclarada, no obstante, a la luz de las opiniones que Westphalen ha dejado escritas del quehacer de los críticos literarios. En “La poesía y los críticos”, texto aparecido en el único número de la revista *El uso de la palabra* (1939), tilda a los críticos de «(...) [t]ahúres siniestros», que «[e]levan muro tras muro de falsedad y engaño, se golpean, gimen, erigen asquerosos ídolos deleznable, a quienes rinden adoración y dan nombres que únicamente corresponden a la auténtica a la desafiante, a la insobornable». Y en similar sentido se manifestaría en una disertación pública sobre la obra de la poeta estadounidense Marianne Moore que Westphalen dictó en 1945 y, un año más tarde, en un ensayo dedicado a Lautréamont con motivo de su centenario.

1.1 DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LA CRÍTICA WESTPHALEANA

Camilo Fernández Cozman establece una evolución cronológica de la crítica westphaleana y decide agrupar los trabajos en tres periodos, que marcan el proceso de la valoración de la obra de Westphalen: «Recepción deslumbrada de los años 30»; «Periodo de redescubrimiento (de 1970 a 1977 aproximadamente)»; «Periodo de interés académico, desde 1977 hasta nuestros días» (2003: 37-38).

Tras la publicación de *Las islas extrañas* aparecen tres reseñas (Valle Goycochea 1933; Cueto Fernandini 1934; Azar 1934), firmadas por figuras próximas al entorno del poeta, donde los elogios son más sentidos que entendidos. Después de esta inmediata recepción y coincidiendo con el silencio poético de Westphalen, se abre un periodo en el que las únicas referencias al poeta hay que buscarlas en los diferentes manuales de historia de la literatura, en los cuales aparecen unas breves líneas dedicadas al poeta y a los cada vez más inaccesibles poemarios de la década de los 30 (Núñez 1938; Monguió 1954; Anderson Imbert 1957; Sánchez 1966 y 1974; Tamayo Vargas 1976).

En los primeros años de la década de los 70, comienzan a aparecer una serie de trabajos firmados por figuras destacadas de la crítica literaria peruana en los que se trata de rescatar a este poeta olvidado. Este recobrado pero aún tímido interés que despierta Westphalen no quedaría justificado por la aparición de un nuevo poemario o por la reedición de los antiguos, pues ésta no se produce hasta 1980, cuando aparece *Otra imagen deleznable...* Sin embargo, existen otros factores que sí pueden ser considerados como

¹⁹ La edición de *Arribas bajo el cielo* fue de 130 ejemplares, la de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* de 170, *Nueva serie de escritos...* 230 ejemplares y *Ha vuelto la Diosa Ambarina* era de 100 ejemplares en la edición de Tijuana (cfr. Westphalen 1991: 255-256).

causantes de la recuperación e interés por la figura de Emilio Adolfo Westphalen. La experiencia editorial de *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1971) y el periodo como director de la *Revista Peruana de Cultura* (1964-1967) habían convertido a Westphalen en un referente destacado del ambiente cultural del país. Otro factor que, tal vez, ayudó a esta recuperación fue la aparición en 1974 de la *Antología de poesía surrealista latinoamericana* de Stefan Baciu.

En este periodo de recuperación o de redescubrimiento, en palabras de Fernández Cozman, el primer trabajo dedicado a la figura de Westphalen es el que aparece en el libro de Julio Ortega *Figuraciones de la persona* (1971), estudio global en el que este autor realiza una reflexión sobre la identidad de la voz poética en los grandes poetas peruanos del siglo XX. El que Westphalen comparta espacio con figuras ya consagradas de la lírica peruana como César Vallejo es síntoma de ese proceso silencioso de recuperación de Westphalen. Tres años más tarde, coincidiendo con la publicación de la antología de Stefan Baciu, aparecen los artículos de Luis Loayza (1974) y Sánchez (1974) y también la entrevista de Mario Razetto (1974). Al año siguiente Javier Sologuren publica en México —ciudad donde había aparecido la antología de Baciu— un breve texto acompañado de la reproducción del poema “La mañana alza el río...”

Sin embargo, es, por varios motivos, el número homenaje de la revista *Creación & Crítica* (1977) la aportación bibliográfica que hará que la crítica vuelva a mostrar interés por la figura de Westphalen. La importancia y peso dentro del círculo cultural peruano de las personas que colaboran —Mario Vargas Llosa, Enrique Peña, Carlos Germán Belli, etc.—, la variedad de las colaboraciones —unas dedicadas a la semblanza del poeta, otras al análisis de los poemarios de los años 30 y de los escasos poemas nuevos publicados en diferentes revistas, y otras dedicadas a su labor ensayística y editorial— permitía ofrecer una imagen cabal de su trayectoria, y, por último, la reproducción de algunos de los poemas abría la posibilidad de un acercamiento que, si bien era parcial, era directo y suficiente para incentivar a la crítica.

En el mismo año que aparece el número homenaje de *Creación & Crítica* se defiende el primer trabajo universitario dedicado al estudio de la obra poética de Westphalen: la tesis de bachillerato de Alonso Cueto²⁰. Este estudio, síntoma de la recepción que de su obra comienza a tener el ámbito académico peruano, supone un punto de inflexión en la valoración del poeta dentro del círculo universitario.

A pesar de los esfuerzos realizados en el campo de la crítica en los años 70 y a pesar de que en la década del 80 se vuelve a editar la poesía de Westphalen²¹, la producción crítica no evoluciona como se podría esperar.

²⁰ *Filiación y heterodoxia de Las ínsulas extrañas (Las influencias en un libro de Emilio Adolfo Westphalen)*, tesis de bachillerato, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

²¹ Como es bien sabido, el libro *Otra imagen deleznable...* (México, FCE, 1980) reeditaba *Las Ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* acompañada de la sección *Belleza de una espada clavada en la lengua* en donde aparecían una docena de poemas dispersos y posteriores. A esta edición

Casi todos los trabajos publicados en esta década relacionados con la figura de Westphalen son o bien entrevistas (Tumi 1982; O'Hara 1982; Cárdenas y Elmore 1982) o bien reseñas a la publicación de sus poemarios (Cueto 1980; González Vigil 1981 y 1983; Martos 1980; O'Hara 1983; Sánchez León 1985 y 1987). Sin embargo, la edición de *Belleza de una espada clavada en la lengua* realizada en Lima en 1986 por Ediciones Richkay, donde se recopilaba la producción poética de Westphalen hasta ese año, supuso un hecho determinante en la evolución de la crítica westphaleana, pues con ella los lectores peruanos tenían, por primera vez, un acceso directo a la obra del poeta limeño; ya que, si bien la edición de *Otra imagen deleznable...* era la primera reedición de los poemarios de los años 30, no dejaba de ser una edición con difusión relativa en Perú y en similar situación se encontraban los nuevos poemarios. Editados éstos en México y Lisboa, su mínima tirada, como sucediera con *Ínsulas* y *Abolición*, suponía una traba notable para la difusión fluida de los mismos.

En la última década del siglo XX, se percibe un aumento en la producción crítica. Por un lado, se duplica el número de trabajos aparecidos en los años ochenta, la revista limeña *La casa de cartón de OXY* le dedica un número monográfico en 1994 y aparecen las primeras tesis doctorales sobre Westphalen²²; y por otro lado en 1991 sale en Madrid la edición de *Bajo zarpas de la \$quimera. Poemas 1930-1988*. Esta última aportación bibliográfica va a permitir que la crítica española, que ya había realizado algunas aportaciones en años anteriores, comience a producir significativos estudios literarios sobre Westphalen. A esta edición se suman a mediados de esta década dos recopilaciones de la producción ensayística del poeta.

En los años iniciales del siglo XXI, sin llegar a producirse un cambio drástico en la tendencia, el ritmo continuado de publicaciones, la creciente calidad de las mismas, así como las nuevas ediciones de la obra de Westphalen aparecidas en fecha reciente en Perú y España²³, están dando

siguió la publicación de nuevos poemarios: *Arriba bajo el cielo* (Lisboa, Paulo da Costa, 1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (Lisboa, Paulo da Costa, 1982), *Nueva serie de escritos...* (Lisboa, Paulo da Costa, 1984), *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, (Tijuana, Marco Limenes, 1988) y la polémica recuperación de un poemario traspapelado y nuevamente recuperado por André Coyné: *Cuál es la risa* (Barcelona, Auqui, 1989).

²² Si bien la tesis de Fernández Cozman es defendida en 1989, no se publica como libro hasta el año siguiente (*Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*, Lima, Naylamp Editores). En 1991 Ruíz Ayala defiende su tesis doctoral *La poesía de Emilio Adolfo Westphalen (1930-1982)* en la Universidad Complutense de Madrid. A estas dos se debe sumar la de Eduardo Chirinos que, aunque es un estudio sobre el silencio en la poesía hispanoamericana, dedica un gran número de páginas de su reflexión a la obra de Westphalen.

No es hasta 2006 que se defiende una nueva tesis sobre Westphalen. En ese año Sylvia Miranda Lévano defiende su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid que, con el título *El imaginario de Lima y la ciudad moderna en los poetas vanguardistas peruanos: Carlos Oquendo de Amat, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen*, analiza la poesía de los peruanos César Moro, Oquendo de Amat y Emilio Adolfo Westphalen y la importancia que el espacio urbano cobra en sus textos.

²³ *Poesía completa y ensayos escogidos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004; y *Simulacro de sortilegios*, Madrid, Visor & AECI, 2006.

lugar a una circunstancia propiciatoria para el estudio en profundidad y la investigación de la obra westphaleana.

Es pertinente, no obstante, destacar en torno a la circunstancia editorial de la obra westphaleana, en primer lugar, la necesidad de la realización de una edición crítica de su poesía, pues el cotejo realizado de las ediciones originales con las diferentes recopilaciones de su poesía señala que éstas no han conservado en la fijación y disposición textual el sentido espacial y tipográfico al que tanto cuidado había dado Westphalen en sus autoediciones. Sería preciso, pues, realizar una nueva edición que cuidara estos aspectos y que fijara el texto cotejando los originales con las ediciones modernas²⁴. En segundo lugar, dado que en la actualidad hay muchos ensayos de Westphalen desperdigados por diferentes revistas y los recogidos en volúmenes recopilatorios presentan bastantes erratas y, además, son ediciones difíciles de conseguir, se impone la necesidad de realizar una recopilación de todos ellos que permitiera observar la evolución de su pensamiento poético ofreciendo un material muy útil para conocer facetas de su trayectoria poco conocidas por la crítica que contribuiría a tener un conocimiento más profundo de su producción. Y, en último lugar, no se ha realizado todavía una labor de recuperación y recopilación de sus traducciones. La libertad con que Westphalen asume la labor de traducción convierte a estos textos en obras que bien podrían juzgarse nuevas composiciones originales y, por tanto, juzgamos que deberían ser tenidas como tales.

1.2 POLÉMICAS EN TORNO A LA OBRA DE E. A. WESTPHALEN

1.2.1 Las facetas literarias de E. A. Westphalen

Westphalen es conocido, en primer término, como poeta y, en segundo lugar, como editor de las revistas *Las Moradas* y *Amaru*. Así queda reflejado en todos los manuales de poesía y literatura peruana e hispanoamericana. Sin embargo, a lo largo de su trayectoria Westphalen desarrolló una vertiente ensayística y traductora²⁵ que apenas ha despertado el interés de la crítica. Han contribuido de una forma significativa a la comprensión de la obra poética de Emilio Adolfo Westphalen los trabajos de Areta (2001), Baciú (1977 y 1985), Belli (1977), Bravo (2001), Chirinos (1991 y 2001), Cueto (1977b y 1980), Díaz Manunta (2005), Domínguez Rey (1985), Eielson (1946), Escobar (1989 y 1991), Fernández Cozman (1994 y 2003), Ferrari (1990), González Vigil (1977), Higgins (1993), Martos (1980, 2004 y 2006),

²⁴ Puesto que de todas las recopilaciones realizadas en las últimas décadas sólo la de *Bajo zarpas de la quimera* cuenta con el beneplácito del poeta, se ha optado por tomar ésta como edición de referencia para la citación de los poemas westphaleanos.

²⁵ En un momento de la entrevista realizada al poeta por Tumí (1982) éste reconoce que en un momento de su vida practicó la pintura. No obstante, la lejanía con la que habla de ese periodo y las nulas referencias a esa faceta creativa por la crítica hacen pensar que a estas alturas sea imposible recuperar y acceder a dicha obra pictórica.

O'Hara (1983), Oviedo (1987), Paoli (1985), Paz (2002), Ruiz Ayala (1994 y 1997) Sánchez León (1985), Silva-Santisteban (1977), Sologuren (1975 y 1977), Úzquiza (2001 y 2005), Verástegui (1977), pero de modo especial los estudios de Bary (1988), Chirinos (1998), Cueto (1977a y 1977b), Llera (2002), Miranda Lévano (2005), O'Hara (1992). Ortega (1971 y 1977), Paoli (1985), Rodríguez (2005), Rodríguez Padrón (1992), Rowe (1996), Sologuren (1988), Valente (1991) y Zegarra (2004 y 2005). Por su parte, los artículos de Rivera Martínez (1977), O'Hara (1994) y, recientemente, el de Fernández Cozman (2005) se han encargado de resaltar la relevancia y altura de la producción ensayística, del mismo modo que Loayza (1974), Oviedo (1977), Podestá (1977), Areta (1997) y César Ángeles L. (2001) han contribuido a la visión del Westphalen editor de *Las Moradas y Amaru*.

Esta breve radiografía de las investigaciones críticas sobre la figura de Emilio Adolfo Westphalen da cuenta del modo en que la crítica ha concentrado sus esfuerzos en desentrañar la poesía del peruano, dejando de lado sus otras facetas. La escasa atención que la crítica ha prestado al Westphalen ensayista y editor y el inexistente interés que ha suscitado la labor traductora del poeta son vacíos que no sólo afectan al conocimiento de estos otros Westphalen, sino que hasta que no se asuma la obra de Westphalen de un modo global y se atiende a todas sus manifestaciones literarias (poesía, ensayo, traducción) no se podrá poner en contexto su figura.

Es lugar común afirmar que Westphalen es un poeta de modesta producción literaria. Esta afirmación tiene sentido si se atiende única y exclusivamente a su producción poética; sin embargo, si sumamos a su labor poética sus ensayos, sus traducciones y su trabajo como editor de las revistas *El uso de la palabra*, *Las Moradas y Amaru*, esa imagen de autor parco se convierte inmediatamente en un tópico que no se ajusta a la verdadera dimensión literaria de Westphalen. Conocer y comprender el pensamiento teórico de Westphalen expresado en sus ensayos, observar la evolución de su pensamiento estético, estudiar y analizar la labor lingüística y creativa de sus traducciones, el modo en que ésta enriquece la producción poética propia no sólo ayudarán a entender y valorar en su justa medida el trabajo como ensayista y traductor de Westphalen, sino que también contribuirán a enriquecer el actual conocimiento que de él se tiene en la actualidad como poeta y, además, ayudará a reorientar los enfoques con los que la crítica se acerca a Westphalen.

Enfocado desde esa unidad literaria, se podrá observar cómo algunas de las preguntas sobre las que gira la crítica westphaleana, o bien son respondidas por el mismo autor, o bien quedan lo suficientemente iluminadas como para que se pueda establecer un debate riguroso y basado en los textos dejados por el poeta. Así también, esta contextualización de la obra de Westphalen permitirá ampliar los temas, enfoques y debates sobre su producción.

A pesar de que la tendencia dentro de la crítica a estudiar de modo casi exclusivo la faceta poética aislada de las demás vertientes es mayoritaria, en los últimos años se está produciendo un cambio de tendencia en favor de una

mayor atención a la labor ensayística. El cambio de actitud por parte de la crítica hacia la obra no poética de Westphalen es palpable si se compara el modo en que el primer estudio sobre la labor ensayística de Westphalen considera a ésta como «una vertiente menor» y a su producción como «obra menor» (Rivera Martínez 1977: 60) y el modo en que se refiere a ella un estudio reciente firmado por Fernández Cozman donde se afirma «que resulta fundamental abordar el análisis de los ensayos de Westphalen (2005: 45).

1.2.2 Filiaciones de la obra westphaleana

1.2.2.a WESTPHALEN Y EL SURREALISMO

Y si ha sido el estudio de la poesía el que ha tenido mayor interés dentro de la bibliografía crítica en torno a Westphalen, la conexión entre éste y el Surrealismo ha sido el tema que mayor polémica ha suscitado y al que más páginas se han dedicado. Ya en las reseñas a *Las ínsulas extrañas* de Cueto Fernandini (1934) y Vicente Azar (1934) aparecen considerados Westphalen y su poesía como ejemplos de la escritura surrealista. Esta filiación es recogida y aceptada en sus manuales por Estuardo Núñez (1938) y Luis Monguió (1954).

Por contra, una nota anónima aparecida en 1962 rechaza de modo tajante la filiación surrealista y dice, con respecto a las anteriores declaraciones sobre los poemarios de los años 30: «La pereza mental y la rutina que no admite el periódico análisis crítico han señalado al autor de aquel libro», se refiere a *Abolición de la muerte*, «y *Las ínsulas extrañas* como sobrerrealista, pero surge de la relectura de los densos versos de ambas colecciones la evidencia, ahora nítida con la perspectiva de los años, de que si bien su experiencia lírica se apoyaba en aquella actitud creadora, algo poderosamente personal, una sustancia muy rica y profunda, colmaba las palabras de significaciones más que oníricas (...) La experiencia poética de Westphalen es exclusiva. En vano se buscará su filiación directa con alguna obra anterior, con algún precursor». En las palabras de este crítico anónimo se refleja, pues, una tendencia contraria a la filiación surrealista: Westphalen como autor ajeno a toda tradición. Entre estos dos extremos se moverán las siguientes afirmaciones sobre la familia poética del autor peruano. No obstante el comentario anónimo de 1962, Stefan Baciú, contando con el beneplácito de André Breton, no duda en 1974 a la hora de recoger a Westphalen dentro de su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*.

En términos generales, en los estudios anteriores a 1977, las hipótesis sostenidas sobre el carácter surrealista de Westphalen dependen de si la escritura poética de los poemarios de los años 30 es identificada como un ejemplo de escritura automática o no, dando a entender este enfoque que la escritura automática es el rasgo que da carta de naturaleza surrealista al texto literario. Con el paso de los años, y sobre todo a partir de la publicación del homenaje a Emilio Adolfo Westphalen en el número 20 de la revista *Creación*

& *Crítica*, esta visión parcializada del movimiento surrealista da paso a enfoques más productivos para el debate²⁶.

En 1977 Alonso Cueto defiende su tesis de licenciatura sobre la filiación de *Las insulas extrañas*. A diferencia de las afirmaciones anteriores, Cueto enfrenta la problemática partiendo de los textos y no de preconcepciones del Surrealismo. La lectura detallada de los poemas llevan a Cueto a extraer, primeramente, una serie de características del poemario; que, posteriormente, trata de cotejar con las observables en Breton (tomado por Cueto como ejemplo de la estética surrealista), con el Expresionismo, el Simbolismo y la escritura mística de San Juan de la Cruz. Este análisis comparativo lo lleva a afirmar que en el poemario de 1933 coexisten influencias de diferentes movimientos: considera que la construcción del poema es muy similar a la del Surrealismo; pero el pesimismo y destrucción en torno al ser amado entronca con el expresionismo, y el influjo simbolista y místico se percibe en la atmósfera amorosa. Todo el cuidado que pone Cueto en su tesis de bachillerato desaparece, sin embargo, en el artículo que publica ese mismo año en el número 20 de *Creación & Crítica*. Allí, afirma con rotundidad que si bien «Moro fue quien lo llevó más lejos, fue Westphalen quien primero recogió con real conciencia el surrealismo y su aventura en esta época» (1977b: 19).

En ese número monográfico otros autores se adhieren a la consideración de Westphalen como surrealista. Tal es el caso del ya mencionado Baciú y del poeta Carlos Germán Belli. El primero de ellos, para defender el influjo del surrealismo en Westphalen, señala la correlación entre su poesía y la pintura surrealista, en especial, que «la primera parte del poema *Abolición de la muerte* de Westphalen parece una *descripción peruana* de los cuadros de Yves Tanguy, que el poeta sin embargo conocía y, acreditamos, admiraba» (1977: 10). Por su parte, Belli recupera el manido recurso del automatismo para apuntar hacia el carácter surrealista de Westphalen a quien considera «una figura clave dentro del primer vanguardismo hispanoamericano al igual que los textos de César Moro o del grupo chileno *Mandrágora*» (1977: 15).

En el estudio que dedica Roberto Paoli a Westphalen se enfoca la cuestión surrealista desde una perspectiva distinta a las anteriores. Según Paoli, «el surrealismo, a la par de toda otra corriente o postura mental que negara los valores recibidos de la tradición ofrecía entonces cierta legitimación a todo joven que, como Westphalen, estuviera en desacuerdo con la sociedad y, al mismo tiempo, se resistiera a alistarse en un partido o rechazara actitudes dogmáticas. La huella surrealista puede verse tanto en las formas concretas del lenguaje como en ese talante vital» (1985: 98). Paoli considera, pues, que la aproximación de Westphalen al surrealismo es coherente con el sentido aperturista con que se interpretaba esa estética surgida con espíritu liberador y el carácter independiente tan arraigado en

²⁶ Sobre la impropiedad y esterilidad de este debate, convendría, tal vez, recordar las palabras que el mismo Westphalen dejó escritas sobre su amigo César Moro: «no es mucho lo que se logra insistiendo en el supuesto carácter “surrealista” de *toda* su obra» (1996: 108).

Westphalen. Además de esa empatía personal que pudo generar el surrealismo en el joven Westphalen, señala también la presencia de rasgos formales propios de su estética —«lo inacabado del poema, las grietas de sentido (...) el carácter onírico de las imágenes que hacen pensar a veces en Magritte o en Dalí» (99)— pero sin rechazar el influjo de otras lecturas como William Blake, Tzara, Pound y de sus preferencias no literarias (Klee, Bela Bartok, el jazz).

Leslie Bary también se adhiere a la filiación surrealista, pues afirma que «Westphalen ha tomado parte en el movimiento surrealista tanto por su estilo y actitud estética como por sus intereses críticos, si bien no es, ni alega ser, un surrealista ortodoxo» (1988: 97). Ahora bien, como esta misma autora advierte, su propósito no es identificar a Westphalen como surrealista, sino indagar en el sentido de su afinidad con la aventura surrealista y, para ello, analiza la fragmentación y descentralización del “yo” lírico en los poemarios de la década del 30.

Camilo Fernández Cozman dedica su libro de 1990, recientemente reeditado, sobre *Las ínsulas extrañas* a desentrañar el carácter surrealista de este poemario observando el comportamiento de las imágenes y símbolos oníricos en función de las tesis del inconsciente colectivo propuestas y expuestas por Jung, Bachelard y Eliade (2003: 14 y 17). De este modo, analiza e interpreta las imágenes siguiendo las interpretaciones que Jung da sobre ciertos arquetipos de la psiquis humana y que, en la visión del psicólogo suizo, existen a priori en todo ser humano. La tesis que se extrae de este estudio es que las imágenes presentes en *Las ínsulas extrañas* son fruto de esos arquetipos colectivos y Westphalen en su praxis poética recurre a ellos. En consecuencia, si la poesía de Westphalen nutre de ese caudal pre-consciente el sentido de las imágenes presentes en sus poemas, éstas se pueden interpretar a la luz de los trabajos de Jung y bajo el contexto estético del Surrealismo, cuya base teórico-estética bebe de dichos trabajos.

Por su parte, Ruiz Ayala apunta en su tesis doctoral que los dos poemarios de la década del treinta «se inscriben dentro del espíritu de la época; corresponden a la “nueva sensibilidad” vigente en la tradición poética de los años 20 y 30» (1997: 20). Este autor elude, con estas palabras, una filiación directa de los textos westphaleanos a una determinada escuela. Sí se atreve, en cambio, a señalar que los poemas aparecidos en el Catálogo de la *Primera exposición surrealista* (posteriormente recogidos en el poemario *Belleza de una espada clavada en la lengua*), así como los poemas de *Cuál es la risa*, presentan una escritura más acorde con la poética surrealista a tenor de su erotismo más explícito, así como a la desaparición de las dicotomías sueño-vigilia, racionalidad-irracionalidad, objetividad-subjetividad y a la crítica de instituciones sociales tales como la familia, la patria y la religión (1997: 21). Para este autor, la filiación surrealista de una serie corta de poemas no habilita a juzgar la trayectoria de Westphalen en su totalidad como surrealista.

En esa década de los 90 (con fecha anterior se puede citar el trabajo de Higgins (1984)), aparecen una serie de trabajos dedicados al surrealismo

peruano que señalan y consideran a Westphalen como miembro participante de esta estética. Julio Ortega (1992) se centra en la disputa que Moro y Westphalen sostuvieron con Huidobro a mediados del 30 e interpreta el ataque a Huidobro como un ataque a una figura que «representaba todo lo que Moro y, por añadidura, el joven Westphalen, detestaba: el éxito literario y mundano, la prodigalidad pública del poeta, quizás incluso cierto deportivo vanguardismo que, atraído por el absoluto, cultivaba con espíritu metafísico». Ortega interpreta, por tanto, esta disputa no tanto como una hipotética discusión lúdico-escolar entre enemigos literarios, surrealistas frente a creacionistas, sino como una confrontación de éticas y estéticas encontradas. Carlos Germán Belli menciona a Westphalen en su trabajo sobre “El surrealismo en Perú”. Aquí, Belli ya no se atreve a sostener con la rotundidad con lo que lo había hecho en 1977 la filiación surrealista y se limita a señalar que «cultiva la lengua franca del vanguardismo». Por su parte, Helena Usandizaga considera que Westphalen, al igual que Moro, «está en sintonía con el talante vital del surrealismo —el desacuerdo con la sociedad y con la sensibilidad imperante— pero de modo diferente (...) Técnicamente, aunque Westphalen también asimila el surrealismo, se puede hablar aún menos que en Moro de escritura automática» (255).

La problemática filiación surrealista de Westphalen sigue todavía vigente en los estudios aparecidos recientemente. Marco Martos, en su prólogo a la edición peruana de la poesía completa, define al autor peruano como surrealista no militante, pero «poroso al credo surrealista» (2004: 15). En el mismo año que aparece la edición de Martos, un trabajo de Zegarra rescata la existencia de un texto anterior a *Las ínsulas extrañas* y hasta ese momento inédito. Allí, además de presentar un texto en prosa inicialmente titulado “Las ínsulas extrañas”, posteriormente desechado y titulado nuevamente como “Agujas de nube”, analiza las características de esa “protoescritura” y la evolución que se opera entre este texto y el poemario de 1933 con el fin de «determinar la evolución de los rasgos surrealistas de Westphalen, ya que acá», se refiere a la prosa inédita, «se presentan elementos muy cercanos a la escritura automática, tales como las imágenes arbitrarias y las asociaciones entre elementos disociados en el plano del significado; así como una más clara disposición de elementos oníricos» (49). La existencia de dicho texto vendría, pues, a demostrar que con fecha anterior al inicio de la publicación de *Las ínsulas extrañas* el Westphalen adolescente se siente atraído por la estética surrealista, que la practica pero que rápidamente se percató que ésa no es su voz y que, si bien hay rasgos surrealistas en el poemario, la pegada del surrealismo ha sido limada para que la voz de esta estética no acallara la voz personal del poeta.

Los dos últimos estudios que hacen referencia a la cuestión surrealista aparecen en 2005. Díaz Manunta enfrenta *Las ínsulas extrañas* de Westphalen y *La tortuga ecuestre* de Moro para demostrar el carácter distinto del surrealismo latente en sus escrituras. Por su parte, Fernández Cozman decide observar la presencia del Surrealismo en los ensayos de Westphalen y, a partir de ellos, interpretar el sentido que le da éste al movimiento francés.

Resumidas las propuestas de los críticos conviene resituar el debate y escuchar lo que, al respecto opina Westphalen:

No he renegado nunca la influencia sufrida pero eso no significa que yo sea uno de los representantes del movimiento en el Perú (...), solamente César Moro ha tenido una trayectoria vital y una obra que justifican se le considere “surrealista”. (citado en Zegarra 2004: 48)

Niega, pues, de modo tácito que se le aplique el marbete de autor surrealista. Tras estas palabras parece estéril debatir sobre si Westphalen es surrealista o no. Queda claro que Westphalen, aunque acepta el influjo, no es un poeta surrealista, término que, por otro lado, ya no se puede entender como una adhesión sin fisuras a la doctrina surrealista y a la aplicación sistemática del automatismo en la escritura. Sin embargo, no carece de relevancia para la comprensión del universo literario los siguiente puntos:

1) el modo (época y grado de compromiso) en que Westphalen entra en contacto con este movimiento;

2) las causas de por qué se siente atraído por su estética;

3) qué sentido da al movimiento,

4) cómo este influjo contribuye a encontrar su propia voz poética (cuánto debe ésta a la lectura de los textos surrealistas) y a engendrar su teoría poética,

5) cómo interactúa y recibe las manifestaciones artísticas del Surrealismo;

y 6), en definitiva, qué de lo que es propio de Westphalen está en sintonía con este movimiento.

El poeta peruano, como él mismo confiesa y Zegarra parece demostrar en 2004 con la publicación de la prosa inédita “Agujas de nube”, estaba informado del movimiento surrealista antes del comienzo de la escritura de *Las islas extrañas* y también del encuentro con César Moro en 1934. Antes de esa fecha «había leído *Nadja* (...) y el *Segundo manifiesto del Surrealismo*» (Westphalen 1996: 144). Hace falta, no obstante, el contacto directo con los artistas surrealistas para que Westphalen adquiera un conocimiento en profundidad del movimiento, de su praxis artística y de su teoría estética. Ese salto cualitativo se lo aporta el contacto y amistad establecido con César Moro, a quien conoce en 1934 llegado un año antes de Francia, donde participa de modo activo en la difusión y desarrollo del Surrealismo. En los años sucesivos y, sobre todo, a partir de la organización en la Sala Alcedo de Lima en 1935 de la *Primera Exposición surrealista en América Latina* Westphalen, gracias en múltiples ocasiones a la intermediación de César Moro, establece contacto con diferentes artistas surrealistas entre los cuales el más significativo es el pintor austriaco Wolfgang Paalen, cuya obra —tanto pictórica como

ensayístico-teórica— sería posteriormente difundida en *Las Moradas*. El interés de Westphalen por el Surrealismo no fue, sin embargo, producto de una moda ni consecuencia simplemente de las amistades artísticas que mantuvo a lo largo de su vida.

Como señala Paoli, el acercamiento de Westphalen en su adolescencia al surrealismo era una decisión de coherencia lógica. Teniendo en cuenta la apertura espiritual que ofrecían afirmaciones del tipo «Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme» (Breton 1992: 19), parece evidente que en un adolescente desencantado con la cerrazón intelectual de esa Lima — “aldea grande”— de los años 30 el Surrealismo suponía una estética con la que resultaba fácil sentirse identificado. Temas de la preferencia de Westphalen como la psicología, el marxismo y la antropología son comunes a las preocupaciones de los surrealistas y el interés por los mismos se intensifica con la llegada de César Moro (Westphalen 1996: 144).

Westphalen, lejos de interpretar el Surrealismo como una corriente puramente estética, pone el énfasis sobre las implicaciones espirituales y filosóficas que se sustentan y se desprenden de su práctica artística, fundamentos que le son muy próximos. En 1939 afirmaba, en contra de las opiniones sostenidas por un cenáculo de críticos, que «el surrealismo no es una escuela literaria más, ni una nueva preceptiva, sino nada menos que una nueva *actitud humana*» (1996: 34; cursiva de Westphalen). En similares términos se manifiesta en 1965 cuando, en una nota sobre César Moro, dice: «el surrealismo no ha sido una escuela más y sólo puede entenderse si se le acepta como desesperada tentativa por convertir la poesía en sistema de vida» (Westphalen 1996: 108).

Años más tarde, en 1982, Westphalen escribe un significativo “Surrealismo a la distancia” donde hace una reflexión con la perspectiva de los años, no sólo de su relación con el movimiento fundado por Breton sino también del proyecto surrealista. Allí dice:

No hay a mi parecer otro movimiento poético contemporáneo que haya creado tal cantidad de obras perturbadoras. El fermento que ha suscitado está lejos de apagarse y aún son de esperar ramificaciones y sucesiones nuevas e inesperadas en correspondencia con su grandeza — su variedad y su extraña hermosura. (Westphalen 1996: 152)

En esta cita se vislumbra un término —“variedad”— que marca el modo en que Westphalen considera al Surrealismo una estética que habilitaba un espacio de libertad expresiva compatible con la libertad individual. Así pues, considera que uno de los valores del movimiento fue, precisamente, el permitir conciliar su estética con los intereses personales de cada artista y en este sentido señala en 1990, en “Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas”, que para el desarrollo del Surrealismo «fueron determinantes (me aventuro a aseverar) las diferencias de opinión y de doctrina» y que «lo

que importó ante todo a sus componentes era una puesta en juego muy diversa y audaz» (Westphalen 1996: 205).

Se desprende de las citas anteriores que Westphalen ve al Surrealismo como una estética encardinada en el centro de la teoría artística del siglo XX, activa y vigente más allá de su eclosión en el periodo de entreguerras, como una suerte de nuevo Humanismo que reclamaba el lugar central para el Hombre y que este fin no se podría lograr si no es a través de una defensa a ultranza de la libertad creativa y artística, de su puesta en práctica y de la aceptación de que todo ello implica una heterogeneidad de manifestaciones y de propuestas teóricas. Todos estos valores que el peruano ve en el Surrealismo no dejan, por otro lado, de ser los mismos planteamientos estéticos que fácilmente se pueden rastrear en el pensamiento de Westphalen. Basta observar cómo el tema del Surrealismo, pasados los años de auge del movimiento, sigue atrayendo el interés de Westphalen para percatarse de que la conexión con esta estética es mucho más profunda que la hasta ahora señalada y que la causa va más allá de una simple adhesión temporal al movimiento. Más allá de la presencia de imágenes de corte surrealista en los poemas de *Las islas extrañas* o de *Abolición de la muerte*, del tono y ambiente claramente surrealista de muchas de las prosas de *Cuál es la risa*, resulta revelador que muchas manifestaciones teóricas sobre su concepción del arte guarden relación con los postulados estético-filosóficos del Surrealismo.

La idea de la libertad como valor esencial del hombre en el primer manifiesto de 1924 es coherente con la importancia que da Westphalen a ésta como necesidad implícita de toda obra verdaderamente artística: «cada obra de arte ha de encontrar en sus propias entrañas las leyes de su expresión» (Westphalen 1996: 90). La función capital que el Surrealismo otorga a la libertad, a su aplicación práctica, a la hora de que el hombre consiga realizarse y conocerse también puede rastrearse en la siguiente afirmación del autor peruano: «Una vida propia nuestra, una vida libre no se puede concebir sino como vida consciente y tanto más libre según sea la conciencia que tengamos lo mismo de nuestros impulsos que de los requerimientos que el mundo hace de nosotros, según conozcamos nuestros deseos y sus posibilidades de satisfacción» (1996: 382). Tanto Westphalen como el Surrealismo coinciden en que el arte puede ser una buena forma de que el hombre tome conciencia de su esencia.

Breton, en especial desde su incorporación al Partido Comunista, considera que la sociedad en su situación actual coarta la liberación del hombre y, por ello, el hombre debe enfrentarse al estatus social imperante. Westphalen, por su parte, dejó varias muestras de su rechazo al proceso de modernización social por considerar que el hombre está perdiendo su referente esencial: «En este periodo de crisis y destrucción incruenta», el ensayo es de 1946, «nada es más necesario que poner el énfasis sobre el hombre, que recordar su íntima esencia, de la cual todos compartimos sin excepción» (Westphalen 1996: 349). En este punto, su discurso podría desembocar en la crítica marxista del sistema capitalista pero Westphalen no hace ninguna valoración económico-política y se limita al campo del arte: «Si se quiere por otra parte que el hombre no degenera en autómatas, no habrá

otro medio sino tratar de revivir en él sus potencias de creación, su sentido estético, o sea, la disponibilidad completa, el aura de libertad que el arte procura» (1996: 410).

Otro punto de encuentro entre el pensamiento estético de Westphalen y el Surrealismo se halla en la visión de la función rectora del poeta en el proceso creativo. Breton al defender la manifestación de lo pre-racional en la obra relega el parámetro racional a una función secundaria; Westphalen, que experimenta el abandono de la poesía, afirma que lo poético no es dirigible por la voluntad humana. Ahora bien, esta idea se desarrolla y se lleva a conclusiones opuestas: Breton cree que con la des-racionalización del proceso creativo se alcanzaría a vislumbrar la verdadera forma de la voluntad humana (que es el fin último del surrealismo); Westphalen cree que lo poético es una fuerza superior a la voluntad; por tanto, la creación en lugar de manifestar la voluntad testimonia con su materialización la debilidad de ésta.

Es en este campo, en el establecimiento del diálogo entre el pensamiento filosófico-estético de Westphalen y los postulados del Surrealismo, donde acaso la problemática del Surrealismo en Westphalen pueda llegar a explicar el por qué de la afinidad entre el peruano y el movimiento fundado por Breton y, a su vez, contribuir a la comprensión del universo literario de aquél y a su apreciación como desarrollo personal de un autor difícilmente clasificable por su independencia intelectual y por su heterogénea obra²⁷.

1.2.2 b WESTPHALEN Y OTRAS TRADICIONES LITERARIAS

Se han abierto en los últimos años líneas de interpretación dentro de la crítica westphaleana que proponen situar la obra del peruano en relación con influencias literarias diferentes de la corriente surrealista. Entre ese grupo de influencias señaladas la que más han calado entre la crítica es la de la mística y, en especial, la influencia de la obra de San Juan de la Cruz. Sobre esta conexión llaman la atención Alonso Cueto (1977a), Verástegui (1977), Martos (1980 y 2004)²⁸ Chirinos (2001) y Zegarra (2004). La aquiescencia más decidida la encontramos en Enrique Verástegui, quien habla de *Abolición de la muerte* como un «breviario del alma». Este autor entronca la poesía de Westphalen dentro de la estética de la desposesión y habla de un «misticismo más bien epicúreo, de un misticismo por lo perdido que aprendió en esos contempladores de la nada y el alma: los quietistas de los s. XVI/XVII» (49). Como ha sido señalado en diferentes lugares, la existencia de un influjo común de surrealismo y mística no es contradictorio, pues no en vano se ha considerado el Surrealismo como heredera del Romanticismo y de la Mística. El carácter humanista que palpita en lo profundo de la propuesta surrealista, el tono rayano con el lenguaje religioso que se respira en sus escritos y el

²⁷ Sobre la confluencia de heterodoxia y surrealismo en Westphalen han llamado la atención Paoli (1985), Oviedo (1987) y Chirinos (1991), entre otros.

²⁸ A diferencia de los otros autores, que se centran en señalar la presencia mística en la poesía de Westphalen, Marco Martos habla de que «hasta en las revistas aparece una conducta mística» (1980: 14).

énfasis que el Surrealismo pone en el aspecto no material del ser humano permite ver que donde los surrealistas hablan de espíritu y subconsciente se puede leer, en clave religiosa, alma.

El primer autor que propone buscar referentes estéticos más apartados del Surrealismo en Westphalen es Alonso Cueto (1977a), quien en su tesis de licenciatura señala que, además de la huella surrealista y de San Juan de la Cruz, se observan en *Las ínsulas extrañas* puntos de encuentro con el expresionismo alemán y el simbolismo mallarmeano. Silva-Santisteban, a su vez, relaciona la obra y destino de Westphalen con el de Gérard Nerval, San Juan y Novalis por «el logro de una poesía de éxtasis solar a la vez que nocturno» (32) e interpreta una influencia de Góngora, porque «los primeros poemas de Westphalen poseen un morigerado acento culterano por la utilización de felices hipérbatos y cierta tendencia a la expresión críptica» (33). A estos referentes suma, además del conocimiento de la tradición poética española, otros de la peruana como Martín Adán y Ricardo Peña Barrenechea. Dentro de ese ámbito nacional, Escobar (1989) completa la lista de relaciones de Westphalen, al apuntar que su obra se vincula con la de César Moro y José María Arguedas. Tras sus pasos se sitúa el trabajo de Rebaza Soralez (2000), que decide centrarse en la cuestión de la conciencia lingüística y la visión de respeto hacia lo andino que tanto Westphalen como Arguedas comparten.

En el texto que sirve de introducción a la edición española de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, José Ángel Valente señala:

Hay, desde luego, en Westphalen, el largo arrastre de una tradición profundamente interiorizada; San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Góngora, pero también Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Blake deja en él huellas perdurables, como las dejan Pound y Tzara y lo mejor del movimiento surrealista. Mas hay, asimismo, una honda y muy selectiva inserción en el contexto que le es propio o más cercano, el singular contexto limeño de los años treinta.

Él mismo señala lo que inmediatamente le precede (José María Eguren y César Vallejo) y lo que le es estrictamente contemporáneo (Martín Adán y César Moro). (Valente 1991: 11)

Valente señala, pues, una tradición múltiple que va desde la tradición lírica española de los siglos XVI y XVII y la tradición poética peruana y llega a figuras destacadas de la modernidad vanguardista, pasando por el ámbito anglosajón representado por William Blake. Y concluye este recorrido señalando: «Westphalen pertenece, pues, por naturaleza y estirpe, a una tradición marcada por la exploración intensa del lenguaje poético mismo y la oposición espontánea a las formas más visibles y más impositivas de las retóricas vigentes» (Valente 1991: 11-12).

El poeta y crítico Eduardo Chirinos establece en *La morada del silencio* una familia de poetas unidos por el lugar relevante que dan en su estética y praxis poética al silencio. Así, junto a Westphalen sitúa a los peruanos Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, al chileno Gonzalo Rojas y a las argentinas Olga Orozco y Alejandra Pizarnik (1998).

José Ignacio Úzquiza, en su estudio sobre la trayectoria poética de Westphalen, decide, antes de tratar singularizadamente los poemarios, establecer la tradición poética en la que sitúa al autor peruano. Ésta arrancaría con el Romanticismo y Baudelaire, pasaría por Rimbaud y llegaría a la vanguardia, representada por el Dadaísmo y el Surrealismo. A estos referentes europeos, se sumarían los grandes poetas de la poesía peruana moderna, Eguren, Vallejo y Moro. Encardina, pues, a Westphalen en el centro de la tradición lírica moderna, compuesta por autores unidos entre sí por su carácter y comportamiento heterodoxo ante la tradición.

José Antonio Llera, por su parte, afirma que en los dos primeros poemarios «se dan argumentos suficientes como para caracterizar la poesía de Westphalen como irracionalista y no como surrealista *stricto sensu*» (2002: 66). Además, apunta que «pertenecen a la tradición petrarquista ciertos vehículos metafóricos» (65) y que la disposición de los poemas de *Abolición de la muerte* sigue una secuencia determinada, la del *iter amoris*» (67). De este modo, Llera da a entender que en la obra de Westphalen se produce una fusión entre tradición y modernidad al incidir en ella el peso de la lírica medieval de ascendente petrarquista y el Irracionalismo contemporáneo.

Todos estos estudios ubican a Westphalen dentro de la tradición literaria de la Europa continental y la tradición lírica hispanoamericana y peruana. Salvo la referencia de Valente (1991) a Blake y el intento tímido de Arámbulo López de relacionar la escritura de *Las ínsulas extrañas* con Ezra Pound y la narrativa moderna y, en especial con el *Ulysses* de Joyce (1994: 10), nadie se ha propuesto conectar a Westphalen con la tradición lírica anglosajona, una vía todavía sin recorrido, pero que debe ser tenida en cuenta si se observa el modo en que Westphalen habla de poetas como Whitman, Pound, Eliot, William Carlos Williams y Marianne Moore en varios de sus ensayos²⁹.

El poeta peruano ha hecho referencia en varias ocasiones a una serie de lecturas que marcaron su formación poética; unas confirman las hipótesis expuestas por la crítica, otras las rechazan:

Dos o tres de sus *Cantos* [los de Pound], un fragmento del *Homme approximatif* de Tzara leído en *Bifur* y el *Hebdomeros* de Giorgio de Chirico creo que constituyen el *subtractum* que me permitió hacerme del instrumento dúctil de expresión que utilicé posteriormente en *Las ínsulas extrañas* (...) Citaré primero el trato

²⁹ “Sobre la concepción de la poesía, con el ejemplo de Whitman”, “Nota sobre Ezra Pound y T.S. Eliot”, “T. S. Eliot, ‘Premio Nobel’”, “William Carlos Williams” y “La poesía de Marianne Moore”, recogidos en Westphalen (1996) el primero, el cuarto y el quinto.

directo que pude establecer con Enrique Peña y Carlos Oquendo, con don Enrique Bustamante y Ballivián, con el mismo Eguren y con dos poetas que coincidieron por esos días en Lima, el mexicano Gilberto Owen y el español Juan Larrea. Luego, la lectura y a ratos la traducción de poetas como Valéry, Michaux, Eliot, Wallace Stevens, Emily Dickinson, Whitman: y la frecuentación continua de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Góngora (...) No sólo estaba saturado de poesía y rodeado de poetas sino que se había despertado en mí la necesidad de probarme en su práctica. (Westphalen 1996: 142)

[E]l proceso que me llevó en mi juventud a escribir unos cuantos poemas estuvo determinado en gran parte por el azar del medio ambiente en que me formé — las personas que me concedieron relaciones de amistad y camaradería y un amplio arco de lecturas dispersas y variadas. Entre éstas la parte correspondiente a los poetas surrealistas era bastante reducida y sólo se amplió a partir de la venida a Lima de César Moro y de una búsqueda sistemática a raíz de ese renovado interés. En verdad quien me ha situado en el sendero que podía conducir al encuentro de la poesía había sido mi temprano descubrimiento de ella en los escritos y la persona de José M. Eguren. (Westphalen 1996: 151)

Años más tarde³⁰ establece otras influencias e introduce dudas sobre las afirmaciones anteriores:

Este defecto [se refiere a su memoria deficiente] me hizo incurrir en referencias erróneas o dudosa (...) Por ejemplo — en un charla de 1974 (...) reconocí la influencia determinante sobre el primer cuaderno que publiqué — en cuanto a lenguaje e imágenes poéticas — de lecturas fragmentarias de Pound y Tzara y de un libro de Giorgio de Chirico. Hubo premura en la preparación del texto y — sobre todo — descuido — pues el hecho era remoto (más de cuarenta años) y no verifiqué los datos. (...) Hoy en día no me explico la elección de dichos nombres. Podrían haber sido muchos otros. Tal vez — escogiendo al azar mi pésima memoria — Gertrude Stein — Michaux y Reverdy — cuyas obras (*Four Saints in Three Acts* — *Un certain Plume* y *Les espaves du ciel*) había leído por entonces y me habían deslumbrado. (...) Más recientemente — en todo caso he recurrido a mi temprano conocimiento de los *Cantos de Maldoror* para explicar no sólo la tendencia general de poemas primerizos sino igualmente de “buena parte de mi obra posterior”.

³⁰ Las afirmaciones anteriores datan de 1974, las que siguen son de 1988.

Tal afirmación me parece ahora gratuita (...). ¿Quizás debo más en mi capacitación para la tarea de buen intermediario — tanto a Erik Satie y Bela Bartok y a la música de jazz — como a los procedimientos del primer cinema (el mudo en blanco y negro — el único todavía auténtico) con sus procedimientos de primeros planos — cortes — deformaciones? (Westphalen 1995: 125-126)

Esta apertura en las filiaciones de la obra de Westphalen da lugar a que se desplace el centro de discusión a un ámbito distinto del debate de escuelas literarias. Se comprendería, así, la riqueza de influencias que conviven en su obra y, en lugar de hablar de una adhesión sin fisuras, se pasaría a discutir en cuál de tradición literaria se sitúa el escritor peruano y el modo en que la obra de éste interactúa con aquélla; pues, a juicio del propio Westphalen, «toda obra de arte más que en nada se ha originado como réplica a otras obras de arte, que de ellas ha recibido impulso y dirección» (1996: 72). No obstante esta aseveración, también advierte que para el artista «el pasado es simple piedra de toque, modelo o medida de que se sirve para afirmarse y reconocerse» (1996: 278). Quiere esto decir que debemos enfrentar la relación de Westphalen con su tradición de forma que el objetivo no sea tanto observar la huella de obras anteriores como el modo en que ese material, interiorizado y apropiado por el autor, se convierte en un nuevo objeto literario; es decir, la situación de Westphalen en determinada tradición literaria no sirve sino para comprender al autor y su obra en su contexto y, a su vez, para entender cómo entra en diálogo con ella, qué elementos considera válidos para su expresión, cuáles modifica y amolda a su sensibilidad y cuáles rechaza por no ajustarse a su experiencia artística.

1.2.3 Westphalen y el silencio

Si la contextualización de Westphalen en una u otra tradición literaria ha sido una cuestión que ha generado debate dentro de la bibliografía westphaleana y han sido propuestas muchas respuestas a este dilema, la otra gran duda que ha despertado el interés de los críticos es la intrincada relación de la poesía de Westphalen con el silencio. La presencia de éste en los poemarios de la década del 30 es una evidencia que no se escapa a ningún crítico que se acerque a los textos, el silencio poético de 45 años que media entre la publicación de *Abolición de la muerte* y *Otra imagen deleznable...*, la importancia creciente que el motivo del silencio cobra en los poemarios de la década de los 80; sumado todo ello al ejercicio de silenciamiento que, en cierta medida, supone la voluntad westphaleana de editar siempre sus poemarios en pequeñas tiradas, parecen dar motivos suficientes para que el hermanamiento de la palabra poética del peruano con el silencio tenga, dentro de la crítica, un lugar más destacado del que en la actualidad goza.

La primera referencia al modo en que la poesía de Westphalen está en el límite entre la escritura y el silencio la encontramos en la *Historia de la*

literatura hispanoamericana de Anderson Imbert. En las pocas líneas que este autor dedica a Westphalen se puede leer lo siguiente:

Parece que EMILIO ADOLFO WESTPHALEN (1911) nos entregara sólo los añicos de poesías que se le han roto en el camino de escribirlas. Y mientras miramos cada añico todavía nos dura en el oído el gran estrépito con que las poesías estallaron. En *Las ínsulas extrañas* (1933), menos aún que añicos: polvo, sólo polvo. No ha quedado no digamos la estructura del verso, pero ni siquiera la estructura de una simple frase. Sin puntuación, sin sintaxis, sin imágenes. Polvo de palabras arrastrado por un oscuro soplo de emoción. En *Abolición de la muerte* (1935) la poesía puede apoyarse más que en un corpúsculo: la imagen ofrece una mayor superficie y allí se refleja a veces el rostro del poeta, serio, contraído, preocupado por el tiempo, la existencia, el más allá... (1957: 435)

Anderson Imbert habla de la sensación provocada en la lectura en dos sentidos, ambos emparentados con la relación de la palabra con el silencio: la palabra como manifestación visible, a modo de sombra, del silencio previo a la escritura; y, por otro lado, la palabra poética como el espacio vacío donde se conserva el eco del silencio conjugado con la pervivencia en los añicos del estrépito que da lugar al poema.

Javier Sologuren, poeta que en lo que respecta al tema del silencio se siente muy próximo a Westphalen, redacta en 1975 unas líneas para la *Revista de la Universidad de México* para acompañar la reproducción del poema “La mañana alza el río...” de *Las ínsulas extraña*. En esta breve introducción establece una reflexión estética sobre la comunión de palabra y silencio en el espacio de lo poético. Allí dice, en términos muy próximos a la visión de Anderson Imbert, que la palabra «se hace en el silencio; en él toma identidad y cuerpo, dentro de él eclosiona su parábola signifiante», una idea que considera aplicable a Westphalen y a sus poemas de los años 30.

A esta presencia destacada por la crítica del silencio en los poemas de *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* se sumó el lapso de silencio poético de Westphalen, un silencio que fue asociado a casos emblemáticos como Rimbaud y Rulfo, que abandonaron para siempre y antes de lo esperable la creación literaria. En estos términos se manifiesta, por ejemplo, Carlos Germán Belli al calificar a Westphalen como “el abstencionista” y se pregunta acerca de los motivos que lo llevaron a abandonar la poesía, para después, proponer la siguiente respuesta: «Más allá del habitual problema de la autocrítica implacable y disuasiva, quizás la repugnancia de pertenecer al rebaño de *Pouhètes-Hommes-de Lettres*, el rechazo al exhibicionismo y profesionalismo intelectuales, en fin, el natural temor de ser embalsamado en vida en el sarcófago de los manuales literarios» (1977: 14). Julio Ortega, sin embargo, no ve motivo para la sorpresa en el hecho de que un poeta deje de escribir: «Escribir o dejar de escribir son (...) actos no concluyentes: la palabra

y el silencio no sólo son formas de una misma opción, también son actos que se fecundan y mutuamente se revelan» (1977: 16).

Valente recupera las manifestaciones de Anderson Imbert y decide centrar la cuestión del silencio en Westphalen en el poema, la presencia del mismo en su lenguaje poético: «Frasas que, recién nacidas, se sumergen en el silencio como en agua lustral para volver a nacer de él en nuevas y no reconocibles formas», y más adelante, «Recurrente morir de la palabra en su mero principio, en su natural silencio, del que sin cesar renace (...) Palabras, antepalabras y silencios» (1991: 9). Sobre la interacción de palabra y silencio Valente aporta una idea no antes señalada y que otros autores retoman con posterioridad: el efecto que produce en la lectura oral de los textos y cómo el silencio se convierte en pieza clave en la construcción rítmica y en la interpretación del sentido de cada poema: «Esa textura resulta particularmente perceptible cuando los poemas de Westphalen se llevan a la voz y se ve ésta obligada a pausas e intervalos tanteantes para saber o para medir — tales serían aquí la forma y la medida — cómo y por dónde ha de seguir leyendo» (9).

Hay que esperar a 1998, año en que aparece el ensayo ya citado de Eduardo Chirinos, para encontrar un estudio en profundidad del silencio en Westphalen. Allí, el autor reflexiona sobre los mecanismos de representación del silencio en el poema, su introducción en el cuerpo del texto, los efectos que provoca esta presencia en el poema y sus implicaciones semánticas y en los procedimientos rítmicos. Completa el asedio al silencio poético relacionando esta cuestión con la problemática del lenguaje, ya que, para este autor, el silencio en el poema representa una «trascendencia de la cortedad del decir en Emilio Adolfo Westphalen» (231), es decir, el silencio se convierte en la forma natural de decir aquello que no es expresable a través del lenguaje.

Beatriz Ferrús en su trabajo de 2004 recupera la idea de Anderson Imbert y conecta la praxis poética de Westphalen, tan encardinada en el espacio del silencio, con la estética del fragmento y la poética de los restos, como respuestas al dilema del límite del lenguaje. Por su parte, Néstor Rodríguez (2005) prefiere hablar de una poética de la negatividad en Westphalen, de modo que interpreta el silencio en un sentido contrario al de Chirinos. Rodríguez considera que el silencio es en Westphalen manifestación de la incapacidad de la palabra; en cambio, Chirinos considera que el silencio es el mecanismo de expresión que completa aquello que el lenguaje no puede decir; es decir, si para Rodríguez el silencio niega el lenguaje para el poeta peruano lo complementa.

Miranda Lévano amplía los márgenes de discusión en torno al silencio en la poesía de Westphalen al añadir al binomio palabra-silencios el sentido del oído, pues «sólo el oído (...) puede captar lo indecible» (441). Interpreta esta autora que es actitud inherente a la poesía de Westphalen la escucha, guardar en actitud de espera silenciosa a que la poesía se manifieste para, acto seguido, tratar de transmitir esta aparición. Considera, por tanto, que la experiencia poética de Westphalen, por el énfasis que pone en la importancia de la actitud pasiva, se halla próxima a la experiencia mística.

Todos estos trabajos, a excepción de Belli (y puntualmente el de Ortega), deciden centrarse en la función e importancia del silencio en los textos de Westphalen y optan por restar importancia al silencio poético de 45 años. A pesar de ser un hecho inusual, es un dato al que Westphalen le ha restado importancia en diferentes lugares:

(...) el encontrar raro que un poeta deje transcurrir largos años sin publicar poesía. Primeramente — ello no ha ocurrido solamente conmigo. Luego — yo no he sido nunca voluntariamente poeta (aún hasta me escarapelo cuando se me designa con ese nombre). Los que intentan crear una leyenda al respecto olvidan que el instrumento de transmisión poética es muy sensible al aire del tiempo (al menos algunos instrumentos) y que nuestra época no es propicia para la Poesía. Los años treinta fue periodo de totalitarismos e imperialismos triunfantes — vino luego la Segunda Guerra Mundial y su secuencia de Auschwitzes — Hiroshimas y demás pesadillas. No solamente eso — de estudiante era libre para disponer mi tiempo y mi ocupación. Dejaron estos de pertenecerme cuando hubo que ganarse el sustento diario (esa condición de disponibilidad tal vez explique que la Poesía escoja de preferencia a jóvenes y a viejos para ponerse de manifiesto) (Westphalen 1995: 128).

Entre 1940 y 1971 no tuve casi actividad poética. Se ha especulado diversamente sobre una ocurrencia que considero más bien banal. Lo sorprendente es crear — no dejar de hacerlo. Westphalen estuvo callado simplemente porque — como se decía en otras épocas — las Musas no tuvieron nada que ofrecerle (Westphalen 1995: 105).

En la primera cita reconoce Westphalen que las décadas de silencio poético corresponden con su incorporación al mundo laboral. Las dificultades que esto generó en su vida, incluidos sucesivos viajes fuera del país, distorsionaron su circunstancia personal, le restaron tranquilidad y, sobre todo, redujeron al máximo el tiempo que podía dedicar a la escritura. La segunda relaciona ese silencio con su personal visión del fenómeno poético, aspecto sobre el que se centra nuestra línea de investigación y, por tanto, se retomará el asunto en los capítulos siguientes. Se puede anticipar, en este momento del estudio, que Westphalen, siempre crítico con sus textos, considera publicar sólo aquello que se le impone como una necesidad personal y, en consecuencia ese silencio poético, es una decisión de coherencia intelectual y un rasgo de radical compromiso ético con su poética.

Otro texto donde Westphalen responde a la cuestión de su silencio poético es la “Advertencia del autor” que, a modo de prólogo, sitúa al inicio de la edición española de su obra poética. Allí, con respecto al «insólito

intervalo de más de treinta años entre los poemas de juventud y los recientes», dice:

Rechazo — por supuesto — las especulaciones a propósito de un «accidente» no extraordinario y más bien anecdótico. Para mí no hubo sino una reanudación necesaria — favorecida por circunstancias fortuitas. (Westphalen 1991: 15)

Atendiendo a las razones expuestas por el mismo autor, podría considerarse que esta cuestión es un tanto ficticia. Hasta este momento hemos eludido hablar de silencio editorial y hemos preferido emplear la expresión “silencio poético”³¹. Esta decisión responde al hecho de que, si bien Westphalen no publicó ningún libro de poemas, no dejó de escribir y publicar ensayos, además de editar las revistas *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1971). Si se toma conciencia de esta matización, la cuestión de ese lapsus sin publicaciones poéticas deja de ser algo extraordinario. La otra cuestión apuntada por los críticos en torno al silencio de Westphalen (la interacción entre silencio y palabra en sus textos) es un tema que abordaremos en diferentes momentos de nuestro estudio, principalmente en el capítulo referido a la lucha del poeta con el lenguaje, y, por tanto, para evitar repeticiones innecesarias de nuestro discurso preferimos remitir a su lectura.

2) Recepción crítica de la obra de José Ángel Valente

Si la trayectoria de Emilio Adolfo Westphalen está marcada por un discurrir al margen de las polémicas literarias y de los cauces editoriales, el caso de José Ángel Valente supone la circunstancia contraria³². Desde que obtiene el premio Adonais de Poesía en 1954 con su primer poemario, *A modo de esperanza*, hasta los últimos años de su vida, las publicaciones y manifestaciones públicas de Valente han estado en el centro de la polémica y la difusión de su obra ha suscitado siempre interés. Muestra del eco y difusión de su obra son los diversos galardones que ha obtenido por su obra poética. Al ya mencionado premio Adonais se suman el Premio de la Crítica de 1960 para *Poemas a Lázaro*, el de 1980 a *Tres lecciones de tinieblas*, el Premio Nacional de Literatura en 2000 por el póstumo *Fragmentos de un libro futuro* o los reconocimientos a su trayectoria poética: el Premio Príncipe Asturias de las

³¹ Se puede rebatir la pertinencia del término “silencio poético”, pues es sabido que en el intervalo entre 1935 y 1980, Westphalen escribió no sólo los poemas que constituyen su tercer poemario (*Belleza de una espada clavada en la lengua*) sino también los de *Cuál es la risa*. Señalada esta falla en la precisión terminológica y a la espera de hallar una más ajustada, seguiremos haciendo referencia a este intersticio como “silencio poético”.

³² Basta observar el interés por parte de los periódicos y revistas especializadas en hacerle entrevistas y la receptividad de Valente a satisfacer ese interés para darse cuenta de la diferente modo de estar presente en los círculos literarios de uno y otro poeta.

Letras en 1988 y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1998. Esa mayor presencia en los círculos poéticos ha favorecido que la bibliografía valenteana sea considerablemente más voluminosa que la de Westphalen. La atención que la crítica ha prestado a su obra ha corrido en paralelo con la creciente importancia de su figura en el panorama literario español³³.

2.1 DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LA CRÍTICA VALENTEANA

Como señala Olga Novo (1994) la recepción crítica de *A modo de esperanza* fue favorable a la par que significativa por la relevancia de las personalidades que firman las reseñas. Con estos trabajos se inauguran el material bibliográfico en torno a la obra de José Ángel Valente, material que, a diferencia del caso de Emilio Adolfo Westphalen, está cumplidamente nutrido de más 30 estudios monográficos³⁴ y de más de 300 artículos, cifras sensiblemente superiores a las manejadas en la bibliografía westphaleana. Atendiendo al estado actual de la crítica valenteana y a la evolución de su repertorio bibliográfico se puede hablar de tres periodos.

Hasta finales de los años 70 la bibliografía crítica sobre Valente se nutre básicamente de reseñas y otros artículos nacidos como respuesta a la publicación de poemarios de Valente³⁵. Como es natural en los inicios de la carrera literaria de todo escritor, la crítica valenteana se mueve al ritmo de las publicaciones que el autor marca. No obstante, no es tan usual (y esto ya es un indicio de la importancia de Valente en el contexto lírico español) que casi todos los libros de Valente sean objeto de reseña, que éstas sean tan positivas y que el número de críticas por publicación vaya en ritmo ascendente; a ello debe sumarse un hecho que debe ser tenido en cuenta. Valente, en el mismo año de la publicación de *A modo de esperanza*, inicia un largo periodo de exilio voluntario (primero en Inglaterra, luego en Suiza y, años más tarde en

³³ Índice de la relevancia de un artista y de su recepción dentro de un determinado ámbito cultural son las entrevistas. Las de Valente se hicieron esperar (la más temprana es de Ullán en 1978), pero a lo largo de los años ochenta y, sobre todo, en los noventa se acumulan hasta superar la veintena. Si significativo es el número, más lo es el carácter de las publicaciones en que aparecen éstas. Además de las esperables entrevistas en revistas especializadas en el ámbito académico de las Humanidades (Ancet 1981, Arancibia 1984, Castro Flórez 1991, Duque Amusco 1993, Sanchís 1994, Rodríguez Fer 1998a, 1998b, 2000a y 2000c, Nuño 1998, entre otras), se puede observar que una publicación apegada a la actualidad diaria y con un espectro variado de lectores como *El País* haya decidido entrevistar al poeta gallego en cinco ocasiones distintas: Ullán (1978), Rubio (1980), Alameda (1988), Suñén (1989), Basualdo (1990).

³⁴ Entre recopilaciones, números monográficos de revistas, tesis doctorales y libros.

³⁵ La aparición de *A modo de esperanza* da lugar a las reseñas de Alarcos (1955), Arroita (1955), Bousoño (1955), Castellet (1955), Costafreda (1955) y Hart (1957); la publicación de *Poemas a Lázaro* y la concesión del Premio de la Crítica 1961 es observada por Fernández-Santos (1960), Bousoño (1961) y Quiñones (1962); *La memoria y los signos* es reseñada por Cano (1966), Macrí (1992), Miró (1966), Ullán (1966), Lubina (1967) y *Siete representaciones* por Ullán (1967). Los trabajos de Rodríguez Padrón (1969), Amorós (1969), Postigo (1969) Lertora (1970) y Martino (1970) son reseñas a *Breve son*; así como los de Rábago (1974), Rodríguez Padrón (1974) y Jiménez (1975) lo son de *El fin de la Edad de Plata*.

Francia). Esta ausencia física del territorio español, a la luz de los datos, no parece dificultar una adecuada recepción de su obra. En lugar de traducirse en un silencio crítico en torno a sus publicaciones, este exilio permite que su figura sea conocida en ámbitos internacionales —en especial, el ámbito anglosajón y estadounidense—, con anterioridad a otros poetas coetáneos. En este sentido conviene llamar la atención sobre la rápida penetración de Valente en los círculos académicos americanos, cuyas aportaciones a la bibliografía valenteana en los primeros años adquieren un lugar preponderante. El caso más representativo de esta circunstancia lo encontramos en Santiago Daydí-Tolson, quien dentro de un panorama crítico dominado por las reseñas y artículos puntuales se convierte en el autor del primer estudio monográfico (1969) y de la primera tesis doctoral sobre la poesía de Valente (1973).

En la década de los 70 y de los 80, la crítica literaria mantiene las tendencias antes señaladas: no cesa la aparición de reseñas a los libros de Valente³⁶ y el mundo académico anglosajón sigue contribuyendo significativamente al estudio de su obra. A las monografías ya mencionadas de Daydí-Tolson se suma un nuevo libro de este autor (1984) y las publicaciones de Marson (1978), Cañas (1984) y Hart (1986). No obstante, es en estos años cuando la universidad española parece descubrir al autor gallego y, fruto de este naciente interés en España por Valente, el material bibliográfico recibe un empuje definitivo³⁷. La primera tesis doctoral realizada en España es la de Armando López Castro, en 1978, si bien la primera monografía que se publica en España es la de Milagro Polo (1983), y a ésta le siguen las de Miguel Mas (1986) y Eva Valcárcel (1989). Es en esta década del 80 cuando la universidad española desplaza a la anglosajona como ámbito con mayor actividad crítica sobre la obra de José Ángel Valente. Este punto de inflexión coincide con el regreso del poeta a España (1985) y la concesión de galardones de gran relevancia dentro del ámbito cultural español (el Premio de la Crítica 1980 a *Tres lecciones de tinieblas* y, sobre todo, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1988). A estos factores se debe sumar el hecho de que la difusión de su obra poética circula en esos años por unos cauces editoriales más amplios. En 1972 la editorial Barral publica reunida toda su producción poética hasta la fecha³⁸ y ocho años más tarde se reedita el volumen y se añaden los nuevos poemarios³⁹. En 1981 Alianza Editorial publica la primera edición de la antología poética titulada *Noventa y nueve poemas* y la editorial Cátedra, como síntoma de la aceptación de Valente como

³⁶ Sánchez Robayna (1979) reseña *Material Memoria*; Amusco (1981), Calvo (1981) y González Marín (1981) hacen lo propio con *Tres lecciones de tinieblas*; Rodríguez Fer (1981 y 1982) y Molina (1982) con *Sete cántigas de alén*; González Marín (1983) reseña *Mandorla*, García-Posada (1984) *El fulgor* y Schwartz (1989), Navarro (1989) y Martín Gaité (1989) *Al dios del lugar*. Con estas obras, que años más tarde Valente decide reunir en volumen aparte de los poemarios precedentes, el poeta gallego se sitúa definitivamente en el centro de la lírica española contemporánea y como tal es considerado por la crítica.

³⁷ El volumen de publicaciones aparecidas en los 12 años que van de 1978 a 1989 duplica en número al total del periodo anterior

³⁸ *Punto Cero. 1953-1971*, Barral Editores, Barcelona.

³⁹ *Punto Cero. 1953-1979*, Seix Barral, Barcelona.

autor de referencia en la poesía española, publica *Entrada en materia*, antología a cargo de Jacques Ancet.

A partir de la década de los noventa, y como consecuencia de la mayor atención que le dedican las instituciones académicas españolas, el repertorio bibliográfico no deja de aumentar de forma progresiva y continuada. La mayor parte de los estudios que conforman la bibliografía valenteana se publican en este último periodo. En 1991 la revista extremeña *Espacio/Espaço escrito* le dedica el volumen doble 6/7 y se publica en Estados Unidos la tesis doctoral de Helena A. Cochrane. Al año siguiente la editorial Taurus, dentro de la serie “El escritor y la crítica”, publica un volumen recopilatorio dedicado a José Ángel Valente⁴⁰ donde se recogen los artículos críticos más destacados en la bibliografía valenteana, muchos de ellos de difícil acceso en esos años. En el mismo año aparece la edición de la tesis de Armando López Castro, a la que rápidamente se suma la de Arkinstall en 1993. En ese mismo año la revista francesa *Poésie* y la canaria *Paradiso* dedican un número homenaje a José Ángel Valente. En 1994 se publican las actas del congreso celebrado un año antes en la Universidade de Santiago de Compostela en el que los mayores especialistas en la obra de Valente se reunían para analizar su producción poética, narrativa y ensayística y la revista *Ínsula* le dedica un número doble. En 1995 y 1996, respectivamente, *El silencio y la escucha* y *En torno a la obra de José Ángel Valente* amplían de modo sensible el material bibliográfico y, finalmente entre 1996 y 2000 aparecen cuatro monografías más⁴¹.

Mientras aparecían estas monografías Valente va cerrando su trayectoria literaria con la aparición de nuevos libros. En 1991 se publica *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en 1992 aparece publicado *No amanece el cantor*, en 1994 *Nadie*, reeditado en 1996 y en 1997 aparecen *Notas de un simulador* e *Hibakusha*. En 2000, agotada la primera edición de *Al dios del lugar* de 1989, se reedita este poemario. A esta presencia editorial se deben sumar las sucesivas recopilaciones de su obra y que contribuyen a una mayor difusión de su producción poética⁴². Con el fallecimiento del poeta en 2000 y

⁴⁰ Este volumen tiene un valor añadido por dos razones. La primera responde a las características de esta serie, dirigida a un público altamente especializado y relacionada con el círculo académico universitario español. La segunda razón, a la luz de las cualidades antes señaladas, se vuelve un síntoma evidente de la penetración y centralidad de Valente en el mundo académico, pues es el único poeta español de la segunda mitad del siglo XX (hecha la excepción de Miguel Hernández) al que se le dedica un volumen en esta serie.

⁴¹ Christie (1996), Lacalle Ciordia (1998), Cuartango (1999), y el número monográfico de la revista *Scherzo* 6 (1999).

⁴² En 1992 aparece *Material memoria. 1979-1989* (Madrid, Alianza Editorial) y tres años más tarde *Material memoria. 1979-1992* (Madrid, Alianza Editorial). En 1998 Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores publica la antología realizada Andrés Sánchez Robayna con el título de *El fulgor. 1953-1996*, volumen reeditado y ampliado en 2001 (*El fulgor. 1953-2000*). En 1999 y a la espera de la conclusión de su trayectoria poética, Alianza Editorial recoge toda la obra poética del autor gallego y la publica en dos tomos: *Obra poética, I. Punto Cero: 1953-1976* y *Obra poética, II. Material memoria: 1979-1992*.

Finalmente, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores deciden incorporar a José Ángel Valente a la colección “Obras completas” y publicar toda su producción en dos tomos —*Obra*

la aparición póstuma de *Fragmentos de un libro futuro* (2000), *Elogio del calígrafo* (2002) y *La experiencia abisal* (2004), se cierra su obra.

En ese mismo año se produce la mayor concentración de homenajes a su figura y a su obra, que se materializa en la publicación entre 2000 y 2001 de nueve volúmenes monográficos⁴³. Con el paso de los años, el interés por su obra y el ritmo de publicaciones en torno a José Ángel Valente no ha cesado a juzgar por el hecho de que no ha transcurrido un año en el no aparezca un nuevo estudio monográfico y se defienda una tesis doctoral en la que la obra del poeta gallego sea objeto de reflexión. En 2002 Domínguez Rey y López Castro recogen sus artículos publicados sobre Valente y Peinado Elliot publica su tesis doctoral. En ese mismo año comienzan a aparecer los libros de la Cátedra Valente, que recogen las conferencias que ésta Cátedra lleva realizando desde el mismo año de la muerte del poeta (Terry 2002; Pardo 2004; Gamoneda 2007; *Referentes europeos* 2007, Benlabbah 2008). En 2003 aparece en EE.UU. la tesis doctoral de María Auxiliadora Álvarez y la Universidad de Santiago organiza la exposición *A palabra e a súa sombra. José Ángel Valente e as artes* y publica el catálogo de la misma. En 2005 aparece en España la tesis doctoral de Pérez Alegre y en EE.UU. la de Machín Lucas, a las que se suma en 2006 la publicación de la tesis de Manuel Fernández Rodríguez sobre la narrativa de José Ángel Valente.

Los más de trescientos artículos y la treintena de volúmenes monográficos marcan ya una clara distancia con respecto a la recepción crítica de Westphalen. El volumen de publicaciones parece asegurar una mayor diversidad de enfoques y un espacio de discusión teórica más amplio que en el caso del poeta peruano. Tampoco existe en el caso de Valente un abandono, por parte de la crítica, de alguna de las facetas del poeta español⁴⁴. Esto, sin embargo, no contradice que haya una mayor preferencia por atender la trayectoria poética con respecto a la ensayística o narrativa y que existan una serie de temas polémicos sobre los que la crítica haya ahondado más y a los que se dediquen más páginas.

completa, I. Poesía y Prosa y Obra completa, II. Ensayo—, aparecidos el primero en 2006 y el segundo en 2008.

⁴³ *Anatomía de la palabra* (2000), *Cuadernos Hispanoamericanos* 600 (2000), *Moenia* 6 (2000), *Espacio/Espaço Escrito* 17/18 (1999-2000), *Lacalle Ciordia* (2000a), López Castro (2000), «*Caderno Valente*», *Obradoiro* 29 (2001), *Rosa Cúbica* 21-22 (2000-2001), *Zurgai* (julio, 2001),

⁴⁴ Es cierto que la labor traductora no está lo suficientemente atendida; sin embargo, esta labor literaria no ha sido dejada de lado por parte de los investigadores y ha sido tenida en cuenta a la hora de juzgar la evolución y trayectoria literaria de José Ángel Valente. Muestra de ello es que sus traducciones han sido reunidas en el volumen *Cuaderno de versiones* (Barcelona, 2002) y es de sospechar que pronto comenzarán a aparecer estudios que se centren en esta faceta literaria.

2.1.1 Valente: poeta, ensayista, narrador

Valente, al igual que sucede con Westphalen, es conocido y definido, en primer lugar, como poeta. Sin embargo, la bibliografía valenteana ha sido más sensible a las otras facetas del escritor español. A José Ángel Valente se le reconoce, además de como poeta, como ensayista, narrador⁴⁵ y traductor y con esa voluntad de ser reconocido como autor de una obra unitaria ha gestionado el autor gallego el aspecto editorial de su obra. En este sentido debe interpretarse el interés por recopilar y agrupar sus poemarios y ensayos en volúmenes. En 1971 agrupa sus ensayos en *Las palabras de la tribu* y un año más tarde Seix Barral reúne los poemarios aparecidos hasta esa fecha bajo el título de *Punto Cero*, edición que en 1980 se amplía. En 1983 aparece *La piedra y el centro*, colección de ensayos que, a partir de 1991, son publicados de modo conjunto con los de *Variaciones sobre el pájaro y la red*. En 1999, sabedor ya de que está próximo el final de su trayectoria literaria y vital acuerda con Alianza Editorial reunir su poesía en dos volúmenes distintos que reflejen los dos ciclos ya cerrados de su producción lírica (*Punto cero, 1953-1976* y *Material memoria, 1977-1992*), con la idea de reservar la aparición póstuma de los poemas de su último periodo creativo en *Fragmentos de un libro futuro*. Esa misma voluntad recopilatoria bajo la que subyace la idea de unicidad de su obra continúa tras su fallecimiento y, así, aparecen dos volúmenes recopilatorios de sus ensayos —*Elogio del calígrafo*, en 2002; *La experiencia abisal*, en 2004— y la reunión de sus traducciones en el volumen *Cuaderno de versiones*, aparecido en 2002.

A este respecto señala José Manuel Diego que Valente pertenece a la familia de poetas que denomina “poetas de evolución”. Según explica este autor, Valente es un tipo de poeta cuya cualidad radica en que «sus obras tienden a formar una unidad orgánica fuertemente cohesionada. Su cosmovisión se desparrama a lo largo de una densa producción. Cada libro crece sobre el anterior y necesita al siguiente. Sus posibles variaciones vienen marcadas precisamente por la dinámica interna de su articulación evolutiva» (1990: 246). Han sido, por este motivo, bastantes autores —en especial aquellos que abrieron camino en la investigación valenteana— los que han considerado adecuado enfrentar un análisis horizontal de su trayectoria literaria desde su primer libro hasta el de más reciente publicación.

Ellen Engelson Marson es la primera autora que es consciente de la necesidad de interpretar de modo conjunto la obra ensayística y la poética aparecida hasta 1973. Considerado por esta autora como poeta y crítico, valora la trayectoria de Valente como un continuo profundizar en el tema del lenguaje, nutrido éste de una reflexión teórica sobre el poetizar. Por ello, decide seguir un criterio cronológico en su análisis para apreciar «el desarrollo

⁴⁵ Tal vez este apelativo no sea del todo ajustado si observamos la naturaleza literaria de los dos volúmenes de prosas narrativas (*El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*), pues se hallan estos relatos en el dudoso límite entre el cuento, el poema en prosa y la reflexión filosófica. Aún a riesgo de ser actualmente inadecuado, el calificativo “narrador” será en el futuro otro de los apellidos literarios de Valente, pues está pendiente de publicación su novela: *Palais de Justice*.

de su discurso poético acerca de la escritura» (1978: 92). Daydí-Tolson, que realiza un estudio pormenorizado de las técnicas relacionadas con la voz lírica presentes en todos los poemarios aparecidos hasta 1979, aplica el mismo criterio cronológico que Marson con el fin de «trazar la línea de desarrollo del esfuerzo expresivo mantenido por Valente a lo largo de su carrera de escritor» (1984:10). En similares términos enfoca Miguel Mas su trabajo de 1986. Asume la producción valenteana como un todo «donde cada libro en particular se ofrece bajo la forma de apartado de un único *Libro* en pleno desarrollo» (1986: 11). Planteado desde esa visión indisoluble de la obra del autor gallego, el trabajo de Mas parte del deseo de dar respuesta satisfactoria a la perplejidad que supone la coexistencia en un mismo autor de obras tan dispares como son entre sí los primeros poemarios y los aparecidos en la década del 80. Las conclusiones que extrae Mas de su trabajo lo llevan a interpretar la trayectoria poética de Valente como una unidad ampliada progresivamente en círculos concéntricos (67).

Como ya vislumbra Mas en este estudio, los libros de Valente aparecidos a finales de la década de los 70 y, sobre todo, los publicados en los 80 dan a entender que el tono y estilo dominantes en la producción recogida en *Punto cero* estaban dando paso a otra forma más radical de entender el ejercicio poético, que la obra en marcha de Valente estaba derivando hacia terrenos que requerían replantearse esa unicidad entre el Valente de los años 50 y 60 y el Valente de los 80. De este modo, los estudios que enfrentan un análisis conjunto de la obra de Valente ven la necesidad de resolver la cuestión de la unicidad de la obra y, para ello, optan por establecer periodos creativos en su producción.

Eva Valcárcel en su estudio de 1989 dedica el capítulo II a estudiar todos los volúmenes que anteceden a *El fulgor* para comprender la construcción y asentamiento del edificio poético valenteano. Allí la autora distingue tres etapas en el proceso de escritura iniciado por Valente. La primera etapa abarcaría los poemarios publicados entre 1955 y 1976 así como los ensayos de *Las palabras de la tribu* y los relatos de *El fin de la edad de plata*. En la segunda etapa se circunscribirían los poemarios publicados desde 1979 hasta 1982, así como *Nueve enunciaciones*. La autora decide señalar una tercera etapa en desarrollo que se iniciaría en 1983 con la aparición de *La piedra y el centro* y en la que se situaría *El fulgor*. No obstante esta distribución cronológica en etapas, el hecho de que esta autora recurra a la metáfora del *edificio poético* para denominar la evolución del escritor gallego da a entender que cada publicación constituye una pieza inserta en una unidad mayor donde cada elemento está íntimamente ligado a los demás y al todo, y que es preciso observar esa interrelación para comprender la naturaleza e importancia de cada pieza.

José Manuel Diego también se plantea la distribución en periodos creativos de la obra de Valente y en su trabajo de 1990 habla de cuatro etapas. La primera es designada, por motivos obvios, etapa generacional y en ella se inscriben *A modo de esperanza* y *Poemas a Lázaro*. La segunda recibe el nombre de etapa corrosiva, donde los denominadores comunes observables en los poetas de la Generación del 50 se deshacen progresivamente. En ella sitúa

este autor los poemarios comprendidos entre la publicación de *La memoria y los signos* y la de *El inocente*. La tercera etapa llamada fragmentaria se denomina así por la importancia que este concepto cobra en *Treinta y siete fragmentos* y en *Interior con figuras*. La última etapa que reconoce Diego y en la que inscribe *Material memoria*, *Tres lecciones de tinieblas*, *Mandorla* y *El fulgor* recibe el nombre de etapa tensional porque en ella el decir poético de Valente ha sido llevado a un punto extremo de expresión.

Por su parte, en 1994 Milagros Polo, partiendo de su trabajo de 1983 (donde no se hace una división cronológica sino genérica), decide organizar la trayectoria valenteana en tres estancias: la primera estancia o etapa abarca desde 1955 hasta 1971, la segunda desde 1972 a 1983 y la tercera se inicia en 1984.

Con posterioridad han aparecido nuevos estudios dedicados a analizar la evolución poética de Valente cuyas opiniones se dirigen en la misma línea redundando en la idea de que, a pesar de la distancia que media entre los primeros poemarios y los últimos, existe una unidad de creación que está ya fuera de toda duda. Con el fallecimiento del poeta se cierra la trayectoria literaria de Valente, toda su obra está publicada (salvo la novela *Palais de justice*) y, por tanto, se puede juzgar con perspectiva y claridad la evolución literaria de José Ángel Valente. En uno de los últimos libros publicados, *Valente: texto y contexto* (2007), el también poeta Antonio Gamoneda, tan próximo a la sensibilidad e individualidad de Valente, considera toda la evolución poética del autor ourensano como un continuo desarrollar las potencialidades iniciales de su poesía; es decir, donde los demás autores veían que Valente había avanzado hacia posturas cada vez más alejada de su poesía inicial, Gamoneda interpreta que en los poemarios de los años 50 y 60 latía ya el germen de lo que sería la poesía de Valente años más tarde, pues considera que «la estirpe visionaria, metafísica e incluso mística se manifiestan en Valente desde el principio» (2007: 15).

Aceptada de forma mayoritaria por toda la crítica la unicidad compacta de la producción literaria de José Ángel Valente, la mayoría de los estudios valenteanos opta por analizar una sección del corpus textual. En este sentido y dentro de lo que cabe esperar, ha sido la vertiente poética la que ha dado lugar a un mayor número de estudios. La gran acogida crítica a *A modo de esperanza*, con seis reseñas entre 1955 y 1957, no se vio posteriormente refrendada pues apenas se encuentran estudios dedicados a este poemario si no es en trabajos que buscan comprender la evolución del poeta gallego (Cano 1974; Marson 1978; Daydí-Tolson 1984, Valcárcel 1989; Diego 1990). Igual bagaje crítico presentan *Siete representaciones* y *Presentación y memorial para un monumento*. A la comprensión de *El inocente* han contribuido los trabajos de González Muela (1972 y 1973), del mismo modo que las lecturas de Sanz Echeverría (1977) y Ancet (1992) son importantes para la profundización en la lectura de *Interior con figuras*. Domínguez Rey (2002: 144-154), por su parte, aporta uno de los pocos trabajos de modo específico dedicados a *Treinta y siete fragmentos*.

Mayor interés, a juzgar por el número de artículos que se le dedican, despertó *Poemas a Lázaro*. A las reseñas con motivo de su publicación (Fernández-Santos 1960; Mantero 1960, Bousoño 1961) se sumó rápidamente el estudio crítico de Quiñones (1962) y años más tarde los de González Muela (1973), Cano (1974), Lertora (1978), Persin (1986a y 1986b) y Carreño (1995). El tercer libro, *La memoria y los signos*, también atrajo el interés de los críticos. A los trabajos iniciales de Cano (1966), Macri (1992), Miró (1966), Ullán (1966), Lubina (1967) se unieron las posteriores lecturas de José Olivio Jiménez (1973) y Gimferrer (1985). *Breve son* ha generado relativo interés. A las reseñas de este poemario firmadas por Amorós (1969), Postigo (1969), Lertora (1970) y Martino (1970) se unen las lecturas en profundidad de Rodríguez Padrón (1969) y Daydi-Tolson (1983 y 1984).

No obstante, son los poemarios del segundo ciclo los que han dado lugar a un mayor repertorio bibliográfico. *Material memoria* ha sido estudiado por Ugalde (1983), Payeras Grau (1991) y Goytisolo (1988). La arriesgada apuesta poética que supone *Tres lecciones de tinieblas* ha dado lugar a múltiples lecturas y estudios entre los que cabe citar los trabajos de González Marín (1981), Polo (1983: 161-172), El Maleh (1985), Valcárcel (1989: 52-55) Hart (1992b), Persin (1992), Terry (1992), Savelsberg (2000), Puerto (2001), Domínguez Rey (2002: 63-73), Peinado Elliot (2002: 345-411) y Quillier (2003). *Mandorla* ha sido otro poemario atractivo para los críticos, como demuestran los trabajos de González Marín (1983), Valcárcel (1989: 55-65; 1990), Hart (1992b), Ancet (2000) y Borja (2004). *El fulgor*, cuya escritura está emparentada con el anterior poemario, ha sido cumplidamente explicado en la monografía que Eva Valcárcel (1989) le dedica a los símbolos poéticos de este libro y cuya lectura se complementa con los trabajos de Pont (1984), García-Posada (1984), Hart (1992a y 1992b), Machín Lucas (2002) y Peinado Elliot (2003a y 2003b). Por su parte, los poemas en gallego, recogidos en *Cántigas de alén*, han sido debidamente interpretados en los diferentes estudios de Rodríguez Fer (1981, 1982, 1988, 1994, 1995, 2000, 2000-2001), con especial mención al estudio preliminar que firma para la edición de 1989. Los dos últimos libros de este segundo ciclo, *Al dios del lugar* y *No amanece el cantor*, también han tenido una buena acogida por la crítica. Al análisis del primero se han dedicado Hart (1992b y 2000), Martín Gaité (1989), Valcárcel (1992) y Yurkievich (2000-2001), mientras que a la lectura del segundo se dedican los trabajos de Agamben (1992), Moliner (1992), Diego (1993) Terry (2000) y Romano (2001b). Finalmente, a la lectura de *Fragmentos para un libro futuro*, obra con la que se culmina la trayectoria poética de José Ángel Valente, están consagrados los trabajos de Goytisolo (2000-2001), Sánchez Robayna (2000-2001), Navarro Santos (2001), Puerto (2001), López Castro (2002) y Santiago Bolaños (2003).

Y, aunque el repertorio bibliográfico destinado a la reflexión en torno a la obra poética es muy amplio, no se puede considerar que las facetas ensayística y narrativa hayan sido desatendidas por la crítica, a juzgar por el número de estudios a que han dado lugar las recopilaciones de ensayos y relatos.

En términos generales, todos los autores que se han acercado a la obra de Valente reconocen el necesario apoyo de conjugar su análisis con la lectura en profundidad de los volúmenes ensayísticos del autor gallego. Los ensayos recogidos en *Las palabras de la tribu* han supuesto una lectura que ha permitido comprender a muchos críticos la evolución de la poesía de Valente y han contribuido a la comprensión de su singular concepción poética. Los ensayos recogidos en los siguientes volúmenes —*La piedra y el centro* y *Variaciones sobre el pájaro y la red*— han permitido en muchos casos enfocar con mayor precisión la derivación de Valente hacia terrenos próximos a la mística. El interés y valoración de estos libros corre, pues, paralela al interés que suscitaron los poemarios. Así, en los primeros años, mientras la producción ensayística se reducía a *Las palabras de la tribu* el acercamiento a este libro estaba supeditado a la comprensión del universo poético del primer Valente, si bien desde muy pronto fue reconocido su valor en sí, como obra independiente (Lezama Lima 1976, Gimferrer 1978, Marson 1978: 51-77, Diego 1990: 299-304, Valcárcel 1989: 40-46, Moreno Durán 1994, Polo 1994, García de la Concha 1994, Casas 1994, Polo 1994, Rodríguez Padrón 1994, Rossi 1996).

En los años 80 y 90 dos factores inciden en la valoración del Valente ensayista. Por un lado, hasta esa fecha su producción ensayística se limitaba a un solo libro y, por ello, la crítica no interpretaba dicho volumen como el primero de un conjunto superior que forjara una trayectoria ensayística. Con la aparición de *La piedra y el centro* y de *Variaciones sobre el pájaro y la red* se toma, pues, conciencia de que Valente, además de poeta, es ensayista y que esa faceta adquiere estatus propio. Por otro lado, los poemarios aparecidos en estas dos décadas atraían para sí el interés de la crítica, relegando a los de los años 50 y 60 a un segundo plano. Y, del mismo modo, que los críticos se apoyaban en la lectura de *Las palabras de la tribu* para interpretar los textos poéticos iniciales, ahora se acercan a la lectura de *La piedra y el centro* y *Variaciones sobre el pájaro y la red* para comprender el nuevo espacio de expresión en el que Valente había penetrado desde *Material memoria*.

Ellen Engelson Marson dedica en 1978 la primera parte de su monografía a analizar la obra prosística de Valente, tanto la de reflexión teórica como la narrativa. Este primer estudio sistemático y en profundidad de la escritura prosística de Valente tiene el valor de aportar, en primer lugar, un repertorio de los ensayos dispersos de Valente anteriores a la publicación de *Las palabras de la tribu* y no recogidos por el autor ourensano en este volumen; y, en segundo lugar, tiene el valor de aportar una lectura cronológica de los ensayos que sirve para comprender la evolución del pensamiento teórico de Valente. Eva Valcárcel (1989) y José Manuel Diego (1990), en sus trabajos, dan una importancia capital a libros como *El fin de la edad de plata* y *Las palabras de la tribu* y *La piedra y el centro* para explicar el proceso de evolución y maduración de la escritura de Valente.

Ya avanzada la década del 90 se celebra en la Universidade de Santiago de Compostela un “Encuentro Internacional sobre José Ángel Valente”. En él la primacía de estudios sobre su poesía, aún siendo clara, no

entra en contradicción con el creciente interés por la faceta ensayística del autor gallego. El volumen de ensayos a que dio lugar dicho encuentro — *Material Valente*, 1994— así lo confirma. Entre los estudios publicados se hallan tres trabajos que sitúan la escritura ensayística de Valente en el centro de la reflexión crítica.

El primero de ellos es el que firma Milagros Polo, quien presenta un extenso trabajo sobre la prosa de Valente. Allí, la lectura exhaustiva e individualizada de cada obra se proyecta sobre el marco general de la obra de Valente consiguiendo, de este modo, plasmar cómo las obsesiones temáticas de su escritura teórica se relacionan, complementan y completan con los textos narrativos recogidos en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*. En este trabajo postula Polo que la reflexión teórica de Valente asume como pilar central el asedio a la naturaleza de la Palabra y el modo en que ésta es interpretada la hace entrar en relación con otras categorías temáticas tales como el Poder, la Ley, el Fragmento y el Cuerpo.

Rodríguez Padrón, en un tono distinto al de Polo, profundiza en la lectura de *Las palabras de la tribu* y *La piedra y el centro* y trata de dar solución de continuidad en la lectura de dos textos en apariencia tan dispares. Para este autor, en realidad, la distancia que media entre sendos volúmenes no es tal, sino que son «respuestas diferentes, derivadas de la madurez progresiva (reflexiva)» de una escritura única (257). De este modo, juzga que el segundo volumen es consecuencia coherente del primero y su reflexión supone, en definitiva, un adentrarse y profundizar en la tradición asumida por Valente en *Las palabras de la tribu*.

Completa este conjunto de estudios la lectura de Eva Valcárcel, que en cierta medida es complementaria de la de Rodríguez Padrón, pues se centra en el otro volumen de ensayos que Valente, por esas fechas, había publicado: *Variaciones sobre el pájaro y la red*. La lectura de este texto hace aflorar la visión de un Valente que se reconoce próximo al místico, pero no sólo al místico de la tradición cristiana, sino también al de la tradición islámica, hebrea e hindú. La lectura que realiza Eva Valcárcel sirve para dar patencia de cómo Valente trabaja con esa diversidad de tradiciones y cómo el autor ourensano sabe darles una coherencia intercomunicativa de la que el propio poeta se nutre.

Hay que esperar dos años para ver un nuevo estudio que centre su lectura en el Valente ensayista. Rosa Rossi realiza un comentario de los ensayos de *Palabras de la tribu* con el fin de hacer ver cómo este libro difiere, por calidad, del panorama de ensayos polémicos de la época. Rossi señala que «el espesor cultural» de esos ensayos es la marca que distancia los trabajos de Valente del resto de ensayos surgidos en el contexto español de esos años. Según indica esta autora, Valente se apoya en lecturas —marxistas, filosóficas y religiosas— de las que carecen sus contemporáneos y que hacen que sus opiniones estén mejor articuladas y asentadas. A estos valores añade Rossi uno más: el de la independencia. Esta independencia es consecuencia natural del hecho de que Valente maneje otros horizontes de lectura, que se mueva en

otros ámbitos y que, por ello, su amplitud de miras lo convierta en un verdadero heterodoxo en la circunstancia cultural española de los años 60.

Y si la valoración e interés del Valente ensayista está, en sus primeros pasos, íntimamente ligada a las necesidades hermenéuticas que exige en análisis de sus textos poéticos hasta que, con el paso del tiempo, logra erigirse como campo de reflexión propio, la producción narrativa goza desde sus inicios de una mayor autonomía interpretativa, si bien no deja de verse eclipsada por la poética.

Como sucede con todas las obras de Valente, la aparición de *El fin de la edad de plata* en 1973 fue rápidamente secundada por reseñas críticas (Rábago 1974; Rodríguez Padrón 1974; Jiménez 1975, Gimferrer 1978c). Éstas supieron percibir con perfección el libro en todas sus dimensiones y fijaron los límites en los que se ha movido la crítica posterior. En estas reseñas la lectura que se hace del libro se centra en la indefinición genérica de los textos y en el carácter irónico de la escritura y, si bien no se alcanza una lectura unificada a estas cuestiones, sí se fijan los campos en torno a los que se va a mover la crítica posterior.

Es en la década de los ochenta y en los noventa cuando se profundiza y se sistematiza el análisis de la obra narrativa de José Ángel Valente. Amparo Amorós (1981) decide analizar el espacio poético para centrarse en la reflexión sobre la palabra poética a la luz de los textos de *El fin de la edad de plata*. Dos años más tarde aparece el trabajo que con mayor profundidad y detenimiento, hasta la aparición reciente del libro de Fernández Rodríguez, lee *El fin de la edad de plata*. El extenso capítulo que le dedica Milagros Polo (1983) a esta obra, sin escapar a los puntos polémicos de análisis del conjunto de relatos, se centra en el aspecto temático e incide en el hecho de que *El fin de la edad de plata* supone «la culminación de su obra anterior» (106), esto es, con la publicación de *El fin de la edad de plata* se cierra el ciclo creativo iniciado con *A modo de esperanza*.

Eva Valcárcel (1989) interpreta el libro como un ejercicio de la palabra con voluntad purificadora al tratar de «deshacer el sentido común, vituperado y prostituido de las palabras y devolverles de esta manera su sentido originario y transparente significado» (48). López Castro (1992) también opta por incidir en el tratamiento del lenguaje y pone el énfasis en el carácter crítico de la escritura del libro. En similares términos se postula Ancet (1994) al considerar *El fin de la edad de plata* como un intento de desenmascarar las falacias latentes en el uso del lenguaje.

En *Material Valente* (1994), se encuentra cuatro trabajos que atienden al Valente narrador. González Marín realiza un análisis de toda la producción narrativa al ampliar el estudio a *Nueve enunciaciones*. Risco prefiere observar los materiales autobiográficos de los que se nutren los relatos. Como contrapunto a esta lectura se sitúa la que Mayoral realiza pues se centra en las técnicas narrativas del libro y destaca el intento de dar objetividad a la narración a través del ejercicio de contención del narrador que lo lleva en

muchos textos a retirarse de los hechos narrados. Polo se reitera en las ideas expuesta en 1983 y, en algunos puntos, la amplía.

La reedición de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, recogidos ya en un solo volumen, suscita nuevas reseñas —Navarro (1996), Villanueva (1996), Morey (1996) y Sanz Villanueva (1996)—, hecho que da muestra de que el interés por estas obras no ha cesado con el transcurso de los años, lejos de cesar con el paso de los años, ha ido en aumento. Años más tarde García Lara (2000) aporta una lectura de *El fin de la edad de plata* que en lo esencial sigue líneas de interpretación ya apuntadas con anterioridad.

No obstante los artículos antes citados, el crítico que mayor empeño ha puesto en la comprensión, interpretación y valoración de los relatos de Valente ha sido Manuel Fernández Rodríguez. Autor de la única tesis de licenciatura (1998) y de la única tesis doctoral (2006) sobre la narrativa de Valente, el extenso volumen bibliográfico que ha producido (1999, 2000, 2001, 2002) es una referencia obligada para obtener una adecuada comprensión de los relatos de José Ángel Valente. Las conclusiones a las que llega tras años de investigación aparecen recogidas en su libro de 2006. Allí, Fernández Rodríguez realiza un exhaustivo análisis de los textos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* en su naturaleza temática, técnica y estilística y los pone en relación con el contexto histórico y sociológico en que se sitúa la escritura de las obras.

Por último, del mismo modo que en Westphalen se hizo referencia a la necesidad de atender su labor traductora con el fin de valorar en qué medida esta tarea nutre la obra del autor peruano, sería necesario, dentro de la crítica valenteana, prestar atención a las traducciones de Valente. De un lado, está el empeño del autor por recoger y reunir sus traducciones en un volumen; de otro lado, la conciencia por parte de los críticos de aceptar las composiciones fruto de la traducción como piezas igual de importantes que los textos originales de Valente —y, por ello, quedan recogidas en el volumen recopilatorio de su obra poética y prosística—. Sin embargo, salvo la introducción de Rodríguez Fer a *Cuaderno de versiones* y a las reseñas a la publicación de la traducción de unos poemas de Cavafis y de Celan (Gimferrer 1964 y Ortega 1994, respectivamente), nadie ha realizado un estudio pormenorizado de la relevancia de la faceta traductora en el levantamiento del edificio poético de José Ángel Valente.

2.2 POLÉMICAS EN TORNO A LA OBRA DE J. A. VALENTE

2.2.1 Filiaciones de la obra valenteana

Si hasta este momento se ha hecho referencia a los trabajos que han estudiado la obra valenteana desde su circunstancia intratextual, en las páginas sucesivas se prestará atención a los enfoques exegéticos que han tratado de explicar a Valente en función de su circunstancia extratextual y, de modo especial, de su contextualización estético-cultural en el ámbito nacional e internacional. En primer lugar, aparecen referidos los trabajos que atiende a la trayectoria de Valente en función de su conexión con los poetas coetáneos, agrupados bajo el marbete de “Generación del 50”, ya sea para defender dicha conexión, ya sea para negarla. En segundo lugar, se señalan aquellos artículos que conectan a Valente con otros poetas de la lírica española. Posteriormente, se hace referencia a trabajos que conectan a Valente con otras tradiciones literarias dentro del ámbito hispánico (la lírica hispanoamericana). Por último, se señalan los estudios donde se sitúa a Valente en ámbitos más amplios: la cultura europea y universal, por un lado, y el Arte en su sentido amplio (escultura, pintura, música), por el otro.

2.2.1.a VALENTE Y LA GENERACIÓN DEL 50

En los manuales de literatura y demás estudios de carácter global que ofrecen una visión panorámica de la poesía del siglo XX o de la segunda mitad del siglo aparece José Ángel Valente situado dentro de la llamada “Generación del 50”⁴⁶ o vinculado a ésta. La opinión de la crítica especializada al respecto de dicha vinculación se ha ido modulando con el paso del tiempo. En términos generales, se puede decir que hasta los 80 Valente es considerado miembro destacado de la Generación del 50 (Diego 1978; García Hortelano 1978, García Martín 1986). Pero, desde que Valente afirma que «el escritor nace cuando el grupo fenece» (Ullán 1978), queda en entredicho la vinculación y aquella seguridad de filiación da paso a soluciones intermedias. A partir de ese momento, se plantea como problema dentro de la crítica la pertenencia o no pertenencia de Valente a su generación poética.

Algunos críticos, cada vez en menor número, siguen aceptando la vinculación generacional (González Herrán 1994), pero en la mayoría de los casos dicha vinculación, más allá de incidir en los supuestos rasgos generacionales de su obra, está supeditada a una función metodológica que les

⁴⁶ Sobre los diferentes nombres que esta generación recibe, *vid.* Daydí-Tolson 1984: 11-12 y González Herrán 1994: 16. Más polémico, sin embargo, se presenta establecer la nómina de poetas que se pudieran agrupar en esta Generación. A excepción de los autores del grupo de Barcelona (cuya lista es aceptada por todos: Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral), los nombres que se sitúan dentro de la Generación oscila según el crítico que se siga. En la órbita generacional se han situado a: José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, Valente, Ángel González, Eladio Cabañero, Carlos Sahagún, Joaquín Marco, Francisco Brines, Félix Grande, Alfonso Costafreda, Antonio Gamoneda e, incluso, José Hierro.

permita fijar un espacio de comparación de la obra de Valente con la de algunos poetas coetáneos (Cochrane 1991, Arkinstall 1993, Candel 1996, Castro-Villacañas 1996, Gracia Armendáriz 1996, Persin 1997). Otros autores la aceptan pero no se apoyan en dicho contexto para desarrollar su labor exegética y prefieren ceñir su análisis a los límites que los textos del autor gallego fijan sin ninguna voluntad de marcar proximidades poéticas con la Generación del 50 (Marson 1978, Daydí-Tolson 1984, Cañas 1984). Otros críticos, sin embargo, plantean la contextualización generacional para observar cómo Valente modula su pensamiento y su quehacer poético en función de las polémicas literarias surgidas en los años 50 y 60 (Mas 1986).

No obstante, desde la década de los 90 la crítica tiende a formular la conexión de Valente con la Generación del 50 en términos similares a los de José Manuel Diego, quien entiende la evolución literaria de Valente como un proceso de desintegración de los puntos de unión con los otros poetas de la generación que lo lleva a ahondar en su especificidad lírica (1990).

Fruto de esa progresiva desvinculación generacional llevada a cabo por Valente y aceptada gradualmente por la crítica, la polémica situación de Valente dentro de un marco generacional se va apagando con los años y, así, desde 2000 apenas aparecen ya trabajos que conecten a Valente con el grupo poético del 50. Sin embargo, en fecha reciente el poeta leonés Antonio Gamoneda ha dado su opinión personal sobre esta polémica. Gamoneda confiesa sentirse muy próximo a Valente pero no por un factor generacional sino por lo que él llama el signo de la soledad. Considera que tanto él como Valente desarrollan una escritura poética cuya naturaleza los aleja a ambos de los caminos por los que corrió la poesía española de la segunda mitad de siglo. Para Gamoneda, se advierte ya en los primeros poemarios de Valente una confluencia de pensamiento y poesía, rasgo que singulariza su obra y marca una distancia cualitativa con respecto a la obra de sus coetáneos. A partir de esta visión de un Valente alejado del contexto lírico coetáneo a su escritura Gamoneda juzga que la trayectoria poética de Valente no se produce en los términos de un distanciamiento de su generación. Sería, más bien, un proceso de toma de conciencia de esa orientación de su poesía. Esto es, donde la crítica ha señalado un movimiento horizontal de alejamiento, Gamoneda propone un movimiento vertical de ahondamiento en los rasgos intrínsecos a su voz lírica.

De todas las páginas que se han dedicado a la polémica situación de Valente dentro o fuera de la Generación del 50, se pueden extraer las siguientes conclusiones.

Es indudable que el poeta gallego en sus años madrileños y en años posteriores estableció una vinculación personal con sus coetáneos que incluso, en un primer momento, Valente fomentó (González Herrán 1994: 17). Es evidente también que los debates de carácter teórico en torno a la naturaleza y función de la poesía —poesía como comunicación *vs* poesía como conocimiento— fijan un marco común en el que tanto Valente como sus coetáneos comienzan a forjar su voz lírica (Mas 1986: 17-27). Ahora bien, entender estos puntos de contacto como un influjo literario que lo sitúe dentro

de la Generación del 50 es un salto interpretativo que ya casi ningún crítico se atreve a afirmar de forma tajante y, en caso de admitirse, ésta sólo puede ser aplicada a los primeros poemarios ya que la evolución posterior de Valente está muy alejada de la seguida por los demás poetas de la generación.

Asimismo, también debe admitirse que en la formación literaria e intelectual del joven Valente se observa una serie de influjos e intereses que singularizan su poesía desde fecha temprana. El saberse dentro de una tradición mayor se refleja en la elección de lecturas juveniles, no limitada al contexto lírico inmediato —poetas de la Generación del 27, Machado—. Su horizonte de lecturas abarca tanto la tradición lírica española —Quevedo, Bécquer, Rosalía, Juan Ramón Jiménez, Unamuno—, la hispanoamericana —Darío, Huidobro, Lezama Lima—, europea —los metafísicos y románticos ingleses, la poesía francesa contemporánea, Hölderlin, Rilke, Brecht, etc.— y estadounidense —sobre todo, T. S. Eliot—, como la obra de filósofos y pensadores modernos y contemporáneos — Zambrano, en primer término, pero también Adorno, Benjamin, Blanchot, Engels, Hegel, Marx—. Este último grupo de lecturas es la que ocasiona que, en la discusión sobre la poesía social, Valente se destaque como un autor con una propuesta estética más asentada y meditada, como indica Marson (1978).

Lo que sí es evidente es que la evolución personal y literaria posterior de Valente ha ido radicalizando la distancia entre la escritura del autor gallego y la de sus coetáneos. Los senderos por los que se ha movido Valente (no debe perderse de vista, en este sentido, el hecho de que Valente viviera fuera de España desde 1955) han provocado que su obra literaria, entendida de modo integral, haya dejado de ser accesible en su comprensión desde el marco generacional de los 50. Y, por ello, la crítica, consciente de ello, ha ido abandonando este enfoque analítico.

2.2.1.b VALENTE Y LA TRADICIÓN LITERARIA ESPAÑOLA

De modo paralelo al paulatino abandono del estudio de la obra de Valente en su contexto generacional, se ha intentado conectar la obra de Valente con otras figuras de la tradición literaria española. Así se ha vinculado a Valente con San Juan de la Cruz (García-Valladares 1993, Hanau 1997, Romano 2003), con Guillermo Carnero (Christie 1996), María Zambrano (Amorós 1983), Cernuda (Peinado Elliot 2002), etc.

De todas ellas con la que, con mayor frecuencia, aparece relacionada la obra del autor gallego es la San Juan de la Cruz. Si bien la lectura de su obra es común a la de los demás poetas de posguerra (García Valladares 1993), es en José Ángel Valente «donde las reminiscencias sanjuanistas, además de citas y teorizaciones se dan en mayor extensión y profundidad» (469). En efecto, Valente ve en el autor de *Cántico espiritual* no sólo un referente lírico sino también un referente estético, a cuya figura dedica múltiples páginas de reflexión teórica. Esta proximidad viene en gran medida propiciada en dos sentidos complementarios. Por un lado, Valente ve en San Juan a un poeta cuya obra continúa vigente en la actualidad y su influjo es

uno de los más activos; y, por ello, decide dedicar un destacado número páginas de reflexión teórica a profundizar en su lectura. Las lecciones que de este ahondamiento obtiene el autor gallego, por otro lado, son una enseñanza que le permite a Valente profundizar en las implicaciones de su teoría poética y, así, llega a manifestar en sus escritos teóricos de madurez que la experiencia poética guarda relación de proximidad con la experiencia mística.

Como consecuencia del magisterio del carmelita tanto a nivel poético como filosófico, Valente se siente progresivamente cada vez más cerca de San Juan de la Cruz hasta el punto de identificarse con el signo vital del religioso. Valente incide en varios de sus escritos en recuperar la imagen del San Juan heterodoxo, incómodo ante la disciplina impuesta por el poder; ve en él la fuerza de un individuo que con su escritura y actitud ofrece una resistencia a la congelación del pensamiento y del lenguaje fomentada por el poder (Romano 2003).

María Zambrano es otra figura con la que Valente entabla diálogo. Amorós (1983) documenta cómo se produce el contacto entre el gallego y la malagueña y cómo la amistad entre ambos tendió un puente a través del cual Valente se introduce en los escritos de la pensadora. La lectura de los mismos, sobre todo de *El sueño creador* y *Claros del bosque*, despiertan el interés del poeta y, juzga Amparo Amorós, el eco de los planteamientos de María Zambrano comienzan a impregnar la obra de Valente a partir de *Interior con figuras* (70). Pero, más allá de señalar influjos literarios, Amorós incide en observar la visión compartida que ambos autores poseen sobre la palabra y su reverso, el silencio. Y, aunque Amorós no hace referencia a ello, cabe la posibilidad de interpretar que el acercamiento de Valente a María Zambrano se debe también al interés compartido por ambos en hacer conciliar filosofía y poesía y, con bastante probabilidad, el interés de Valente por la pensadora malagueña debe mucho al hecho de ser ésta una de las pocas personalidades dentro del ámbito hispánico que ha contribuido a tal unión.

Sobre el influjo de Cernuda en Valente, Peinado Elliot (2002) señala que el autor gallego rescata tres características de la obra del sevillano, que, además, son más próximas al propio Valente. El autor gallego ve en el andaluz un poeta que se ha esforzado por infundir al ejercicio poético una base meditativa (en la misma dirección que María Zambrano, aunque en sentido inverso). Del mismo modo y al igual que sucede con San Juan de la Cruz, Valente ve en la trayectoria de Cernuda a un poeta insobornable que ha asentado su labor creativa en un profundo sentimiento de compromiso ético con su obra. Finalmente, Peinado Elliot añade una tercera característica compartida entre ambos poetas: la importancia de la memoria en sus escritos.

El estudio comparado que Christie (1996) realiza de la obra de Valente y Guillermo Carnero abre una línea de investigación que no ha tenido continuidad, pero que convendría tener presente: la conexión de Valente con poetas posteriores. En esta línea de análisis podría ser productiva la conexión con el poeta catalán Pere Gimferrer, quien ha dejado muestra de su interés por la obra valenteana (1964, 1978a, 1978b, 1978c, 1978d, 1985 y 1994) y la comprensión cabal que de la obra valenteana en sus escritos muestra puede

hacer intuir un interconexión literaria. También, podría apuntarse el nombre de Aníbal Núñez, de quien Valente preparó un breve ensayo elegíaco donde se percibe un notable respeto por la obra del salmantino (Valente 2008: 1477-1478).

2.2.1.c VALENTE Y LA POESÍA HISPANOAMERICANA

Especial interés suscita, por ser ésta una vía en la que se inserta nuestro trabajo, los intentos de conectar a Valente con la poesía hispanoamericana. Américo Ferrari fue el primero en estudiar esta conexión literaria (1993) y el primero en ofrecer la primera nómina de poetas con los que Valente guarda afinidad: el Inca Garcilaso de la Vega, César Vallejo, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen.

Vicente Cervera centra su estudio en el influjo de Vallejo y de Lezama sobre el autor ourensano (1996 y 2005). El influjo del primero, según Cervera, no se reduce a la imitación de versos, ritmos o cadencias; es más profundo y llega hasta un nivel ético. También sugiere que la rememoración de los años infantiles en la obra de Valente tiene mucho que ver con la poesía del autor peruano. Sobre la relación con el cubano, Cervera apunta que el influjo de Lezama es, sobre todo, de orden teórico.

Es, sin duda, esta última conexión con el cubano José Lezama Lima la que más veces ha sido señalada por la crítica y la que en más ocasiones ha sido tratada. Fuentes Vázquez (2000), partiendo de los escritos de Valente dirigidos a Lezama, reconstruye la relación literaria que se establece entre ambos poetas. Por un lado, está el común interés por buena parte de la lírica española de los Siglos de Oro, la especial querencia por la mística y, sobre todo, el común interés por la figura de Miguel de Molinos. Por el otro, Fuentes, apoyándose en el poema que Valente le dedica a Lezama en *El inocente*, reflexiona sobre el influjo de la lectura de los textos del autor cubano, y de modo significativo de *Paradiso*, y cómo ésta le reporta un material sugerente y abierto a la re-creación literaria.

Eva Valcárcel (2000a y 2000b), por su parte, realiza una lectura conjunta de la teoría poética de sendos autores en la que hace patente la confluencia de sus propuestas teóricas, la visión compartida del proceso creativo y las implicaciones filosóficas que se derivan de éstas en torno a la naturaleza de la palabra poética.

M^a Ángeles Pérez López (1999-2000), además de referir la presencia de Vallejo y Lezama en Valente, sugiere una lista de poetas que amplía la nómina de autores apuntada por Ferrari: Rubén Darío, Díaz Mirón, Herrera y Reissig, Lugones, López Velarde, Huidobro, Borges, Gonzalo Rojas y, finalmente, Juan Gelman. Años más tarde esta misma autora dedica un trabajo en el que trata la relación entre este último poeta y José Ángel Valente (2005).

La productiva lectura relacionada de la obra de Valente con la de diferentes autores hispanoamericanos llevada a cabo por estos autores da

indicio de que es ésta una línea de investigación cuya rentabilidad está aún por ser explotada⁴⁷. Otros hechos, sobre todo manifestaciones directas e indirectas del poeta ourensano, parecen sugerir que la exploración de este camino de investigación puede ser relevante y ofrecer una información necesaria para ahondar en la comprensión de la naturaleza literaria de Valente.

Antes de autoexiliarse en 1954, siendo estudiante de Filología Románica, colaboró en diferentes revista culturales de Madrid firmando reseñas de libros y artículos de opinión y reflexión. Resulta indicativo que entre los textos que publica en ese periodo juvenil de su formación intelectual hay cinco dedicados a la literatura hispanoamericana⁴⁸, síntoma de hasta qué punto el joven Valente sentía preferencia lectora por esta tradición de la modernidad literaria en el ámbito hispánico.

Asimismo, durante el largo periodo en que Valente residió fuera de España —desde 1954 hasta la década de los 80— realizó varios viajes a Hispanoamérica, colaboró con algunas revistas del continente americano y entabló relación de amistad con autores hispanoamericanos que viajaron o fijaron su residencia habitual en Europa, especialmente, en París y Ginebra, dos de las tres residencias que tuvo Valente durante su periplo europeo.

Sin embargo, el dato que más puede habilitar una investigación que relacione la obra de José Ángel Valente con poetas de América Latina son las propias palabras del poeta gallego, quien dejó dicho en varias entrevistas que se sentía muy próximo a una serie de figuras de la poesía hispanoamericana. De entre estas afirmaciones se puede escoger, por ser la más plausible, la que sigue:

Yo, personalmente, me comunico mejor con los poetas latinoamericanos de mi edad y con los jóvenes que con los poetas españoles, al menos con los que están llevando la política literaria en este país. (A. Nuño 1998: 9-10)

⁴⁷ En fase de terminación de este trabajo de investigación, José Luis Fernández Castillo (2007) ha defendido recientemente una tesis doctoral que conecta a José Ángel Valente con el mexicano Octavio Paz cuyo título explicita la línea de análisis: *El ídolo y el vacío. La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna: Octavio Paz y José Ángel Valente*.

⁴⁸ “Vicente Huidobro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 7 (1949); “Diez poetas en diez años de poesía cubana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 16 (1950); “Vallejo y la palabra poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 39 (1953); “La novela y la emancipación literaria de América”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 63 (1955); “La naturaleza y el hombre en *La vorágine*, de José Eustaquio Rivera”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67 (1955).

Después de la década de los 50 Valente siguió escribiendo ensayos que tenían como objeto de escritura a poetas hispanoamericanos: “César Vallejo desde esta orilla”, *Índice de Artes y Letras*, febrero 1960; “Darío o la innovación”, *Ínsula*, julio-agosto 1967; “Carta abierta a Lezama Lima”, *Ínsula*, julio-agosto 1968; “El otro Borges”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971; “El pulpo, la araña, la imagen”, prólogo a José Lezama Lima, *Juego de las decapitaciones*, Barcelona, Montesinos, 1982; “Vallejo o la proximidad”, *ABC*, Madrid, 19/07/1987; “Apariciones y desapariciones”, prólogo a Emilio Adolfo Westphalen, *Bajo zarpas de la químera*, Madrid, Alianza, 1991; “Pabellón del vacío”, *Creación*, Madrid, 8 (1993).

2.2.1.d VALENTE Y OTRAS RELACIONES ESTÉTICAS

Valente siempre dio muestras de una gran avidez lectora y de un enorme interés por conocer nuevas realidades culturales y nuevas manifestaciones estéticas. Como lector, pero también como espectador, demostró poseer una gran sensibilidad estética, pues supo entender la esencia de obras que, por su circunstancia cultural personal, en principio no le eran propias (cultura oriental, árabe, hebrea)⁴⁹. En este sentido, debemos entender a Valente, como afirma Manuel Fernández Rodríguez, como un intelectual cuya «consideración de lo tradicional no está limitada por barreras lingüísticas, políticas, ideológicas, geográficas o cronológicas» (2007: 11), esto es, Valente se siente dentro de una tradición donde las limitaciones nacionales dejan de asumir un valor paradigmático.

Esta consideración de Valente como un poeta inserto dentro de espacios más amplios que el puramente español, con evidentes conexiones con otras literaturas, europeas y no europeas, no es reciente: desde la década de los 80 y, en especial, en los 90 se señalan las conexiones europeas de su poesía. No obstante, como demuestra la fecha de publicación de los artículos, es, sobre todo a partir de su fallecimiento, cuando se decide ahondar en la investigación de las raíces internacionales de su poesía⁵⁰.

Entre todas las tradiciones literarias es, tal vez, la anglosajona con la que durante más tiempo ha estado en contacto José Ángel Valente. Jiménez Heffernan (2000) observa la importancia que tienen en el autor gallego la lectura de la poesía metafísica inglesa —John Donne y George Herbert, esencialmente—. Es, sin embargo, con los poetas modernos de la lírica anglosajona con los que Valente encuentra mayores espacios de coincidencia: por un lado, los poetas románticos; por el otro, T. S. Eliot. De la larga nómina de nombres del primer grupo, Wordsworth y Coleridge se destacan por su tarea reflexiva y por ser, en buena medida, los fundadores del romanticismo inglés. Sin embargo, Fernández Rodríguez (2007) apunta la lectura de Keats, autor por medio del cual Valente conecta con las grandes ideas estéticas del movimiento romántico anglosajón. A esta tríada de poetas británicos suma Fernández Rodríguez los de Shelley, Lord Byron, Browning y Emily Dickinson. El otro gran nombre de la tradición inglesa con el que se ha relacionado la obra de Valente es el de T. S. Eliot, cuyo influjo en Valente ha sido estudiado por Rodríguez Guerrero-Strachan (1997) y Peinado Elliot (2003). En fecha reciente, Mayhew (2007) ha intentado conectar a Valente

⁴⁹ «En mi vida, la experiencia religiosa siempre ha sido muy importante, y la experiencia religiosa de cada uno se sitúa en lo que tú recibes como plataforma religiosa. Yo recibo el catolicismo español, y en una etapa especialmente dura y torpe de nuestro catolicismo. Evidentemente, esos condicionamientos que yo viví como tanta otra gente de mi generación, los fuimos rebasando rápidamente. Lo que pasa es que para mí la experiencia religiosa ha sido un elemento bastante sustancial de mi vida personal; creo que los sigue siendo, aunque ha tomado otras formas» (Alameda 1988: 22).

⁵⁰ En marzo de 2007 se celebran en la Cátedra Valente unas jornadas bajo el lema “Referentes europeos en la obra de Valente”, cuyas conferencias fueron recogidas en libro ese mismo año.

con la obra de Beckett y en su análisis sugiere la proximidad existente entre la sección “Paisaje con pájaros amarillos” y la obra del irlandés *Los perdidos*.

La otra gran tradición literaria europea de influjo evidente en la obra de Valente es la alemana. Fernández Rodríguez (2007) ha señalado la importancia que tiene la lectura de los románticos alemanes —Goethe, los hermanos Schlegel, Novalis y, en especial, Hölderlin— en el desarrollo del pensamiento teórico de Valente, sobre todo a partir de la década de los 80. Conte Imbert (2007) también ha demostrado el influjo que la lectura de la obra de Heidegger en Valente es altamente significativa. Sin embargo, ha sido otro autor de habla alemana, Paul Celan, quien de modo más visible ha dejado huella en la trayectoria del poeta gallego, cuyo influjo sobre Valente ha sido estudiado por Mayhew (2004) y Gómez Pato (2007).

El contacto de Valente con otras tradiciones europeas es más nominal y suele limitarse al contacto con un autor determinado. Es el caso de la literatura italiana que penetra en la obra de Valente a través de la figura de Eugenio Montale (Fernández Rodríguez 2004, Pérez-Ugena 2003).

La bibliografía que ha intentado establecer un diálogo entre la obra del poeta español y la literatura en lengua francesa es a todas luces insuficiente, pues se limita a un trabajo de corte comparatista entre *Tres lecciones de tinieblas* y *Le Chant très obscur de la langue* del dramaturgo Jacques Rebotier (Quillier 2004) y a una reconstrucción, llevada a cabo por María Lopo (2007), de la conexión personal y literaria con el poeta Edmond Jabès.

Por otro lado, el haber poseído esa sensibilidad estética tan desarrollada, sumada al hecho de ser heredero de las Vanguardias de principios de siglo⁵¹ dotó a Valente de una especial facultad para sentirse próximo a creadores de otras expresiones artísticas. Así, el diálogo entre Valente y diferentes artistas y sus obras⁵² ha sido fructífero y de éste se nutrió la obra del autor gallego.

En 2003 la Universidade de Santiago de Compostela, en colaboración con la Xunta de Galicia, realizó la exposición *A palabra e a súa sombra. José Ángel Valente: o poeta e as artes*, donde quedó claramente reflejada la productiva intercomunicación establecida entre la obra del ourensano y la de diferentes artistas contemporáneos. Otro hito importante que da testimonio de la conexión entre Valente y el Arte es la colección de ensayos *El elogio del calígrafo*, publicada póstumamente en 2004 y donde se observa que el interés de Valente por el Arte es vasto y profundo. En él, escribe sobre pintores —Tàpies, Luis Fernández Paul Rebeyrolle, Vicente Rojo, Mark Tobey, El

⁵¹ Aunque Valente dejó dicho en una entrevista (Rubio 1980) que la Vanguardia es penosa desde su misma designación, es evidente que la reflexión teórica desarrollada en las décadas iniciales por la Vanguardia y las implicaciones posteriores derivadas de su praxis y de su teoría fijan unas coordenadas en las que se puede situar a Valente y con las que trabaja conscientemente, si bien, en un determinado momento de su vida, no aceptó o no quiso aceptar.

⁵² En especial, Chillida y Tàpies; pero también Luis Fernández y Baruj Salinas, Ramón de Torres, Mauricio Sotelo, Jeanne Chevalier y Manuel Falces.

Bosco, Goya, José Manuel Broto, José María Sicilia—, sobre escultura — Chillida, Duchamp, Cristina Iglesias—, y también sobre fotografía —Jeanne Chevalier, Cristina García Rodero—, música —Webern— y arquitectura.

El listado de autores y obras que han sido sujeto del interés crítico y estético de Valente nos dice, por un lado, que la sensibilidad de Valente es de preferencia plástica, pues es con la pintura y con la escultura con la que se establece una comunicación mayor y más profunda —sobre todo, a partir de *Material memoria*, cuando empieza a desarrollar su visión de la palabra poética en su vertiente material y a incidir en su carnalidad—. Por otro lado, tampoco se debe obviar la íntima colaboración creativa de Valente con diferentes fotógrafos, atraídos éstos por la obra poética del gallego. No carece, pues, de valor el hecho de que Valente se interese tanto por figuras de la música contemporánea como Schönberg, Alban o Webern, figuras clave en la historia de la música cuya importancia reside en haber dado lugar a una renovación profunda tanto en el campo de la escritura musical como en los mecanismos de estructuración de las obras. Ni tampoco el acercamiento a la arquitectura es superfluo, pues en las manifestaciones teóricas y poéticas de Valente es esencial la concepción espacial de la creación artística.

Los asedios críticos a la obra de Valente desde una perspectiva interdisciplinar aún no han dado grandes frutos, pues, a excepción de la relación con Antoni Tàpies (González 1980, Ihmig 1998a y 1998b, Mayhew 1997 y Trueba Mira 2004) y unos apuntes sobre la conexión de Valente con el arte arquitectónico (Peinado Elliot 2003 y Valcárcel 2005), no se conoce ningún otro trabajo que amplíe y profundice en el estudio de la intercomunicación de Valente con las artes. Queda, pues, analizar en qué medida se produce un acercamiento a la obra de determinados artistas —interés puntual por una obra; interés por su biografía o ética artística; interés integral por su trayectoria, etc.—; analizar el contexto en que tiene lugar —cuándo se produce; si es por conocimiento previo de la persona o de la obra, etc.—; reflexionar sobre las causas por las que Valente se siente tan próximo a una serie de artistas con unas características determinadas —rasgos que Valente comparte en su experiencia estética con la obra—; observar cómo esa comunicación interdisciplinar influye o afecta a la propia creación de Valente —alteración o afianzamiento de su propuesta estética; aplicación de nuevas técnicas o fórmulas lingüísticas—; en definitiva, estudiar cómo trabaja el poeta gallego ese caudal estético y lo recrea en su obra.

Tras la aparición de estos trabajos resulta difícil estar de acuerdo con autores como García Berrio (1995) que dan prioridad al peso de la tradición española en la obra de Valente. Admitir esta filiación de sentido único supone una limitación de perspectiva y una reducción en el enfoque de interpretación de la figura del poeta gallego. Es evidente que la literatura española ejerce sobre su obra un influjo notable, pero esta afirmación no debe implicar una negación del peso de la modernidad literaria y artística. Valente, como creador consciente de su obra, lector atento y sensible y pensador crítico, se sabe descendiente por vinculación geográfica de una gran tradición literaria,

la española, y por estilo de una línea creativa donde lo estético está hermanado con lo filosófico. No obstante, estas descendencias no son asumidas por el escritor ourensano como un destino sino como una elección. Así pues, se puede decir que Valente crea su propia tradición, una “familia literaria” donde cohabita en situación de complementariedad la poesía de los siglos de Oro con la vanguardia, los escritores hispanoamericanos con místicos de las tres grandes religiones monoteístas... En esta tradición de múltiples caras el peso específico de una serie de autores se destaca del resto, pues el grado de relación que se establece entre la obra de Valente y estos enraíza de modo más profundo. San Juan de la Cruz, Unamuno, Machado y Cernuda, Tàpies y Chillida, María Zambrano y Lezama Lima, Keats, Hölderlin, Celan y Heidegger dejan huella indeleble en Valente y, en consecuencia, se convierten en referentes de los que es consciente, pues él ha sido quien los aceptado y elegido, y con los que su obra interactúa y, por este motivo, deben ser tenido en cuenta a la hora de enfocar y orientar cualquier acercamiento de tipo hermenéutico a su obra.

2.2.2 Valente y el silencio

La presencia del silencio en la poesía y el pensamiento teórico de Valente ha ido cobrando, con el paso de los años, una dimensión capital en su universo literario. Así, en varios lugares es definido como “poeta del silencio”. El valor que esta realidad lingüística en la obra valenteana se debe, en gran medida, a la importancia que adquiere en los diferentes niveles de expresión y comprensión del ejercicio poético⁵³. Ese enraizamiento del silencio como concepto capital en la obra de Valente ha hecho que cualquier acercamiento exegético a su producción literaria implique dedicar un espacio relevante a la reflexión sobre el valor que éste asume en los textos del gallego.

El primer trabajo que señala el vigor e importancia axial del silencio en Valente es Amparo Amorós (1982). Esta autora considera que la presencia del silencio en la poesía de Valente está motivada por la experimentación de que el lenguaje posee una limitación expresiva que impide acceder a la expresión de determinadas experiencias que, por su complejidad, adquieren una dimensión supra-lingüística. De este modo, parece dar a entender Amorós que la presencia del silencio implica la aceptación del tópico místico de “la cortedad del decir”, tan presente, según ella, en la tradición lírica española (San Juan, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Machado...). Así, Amorós interpreta que el valor del silencio en Valente está vinculado a una visión negativa del poder expresivo del lenguaje.

También Miguel Mas (1986) interpreta la presencia del silencio en la obra de Valente como manifestación de una concepción negativa del lenguaje.

⁵³ Puesto que en no pocas ocasiones la reflexión sobre este tema aparece en los trabajos ligado al de la mística, podrán verse repetidas ideas. Aceptamos de forma anticipada el caer en repeticiones de discurso pero ya que éste es un ejercicio de resumen y organización de las diferentes propuestas exegéticas en función de los temas tratados, hemos decidido introducir todos los contenidos relevantes para tener una visión panorámica completa de las diferentes aportaciones críticas en cada bloque.

No obstante, este autor, al enfrentarse a la cuestión del silencio en su obra, juzga que la creciente importancia de este elemento en su poesía es fruto de una aceptación coherente de su evolución literaria desde sus posicionamientos teóricos contrarios al sentido comunicativo de la expresión poética; pues, una vez aceptado el postulado negativo de que la poesía no comunica, el ahondar en por qué el lenguaje poético no es comunicativo lleva a considerar la escritura como un acto autoacusador, esto es, la poesía denuncia la opacidad significativa del lenguaje, la poesía parte de una voluntad de hacer desaparecer el lenguaje y es aquí donde Mas señala el sentido del silencio en Valente. Para este autor, el silencio pasa «por encima del lenguaje para, a través de éste, interrogar al fin su existencia ideal» (60) y, por eso, el silencio se asocia, en Valente, al tópico de la vuelta al origen, al nacimiento de la conciencia utópica que está detrás del lenguaje (61). La cuestión del silencio en Valente no se resuelve en este autor como en Amorós. Para Mas, la apuesta valenteana por el silencio no supone aceptar la imposibilidad expresiva del lenguaje sino el señalar el camino por el cual el lenguaje puede recuperar su naturaleza y, por tanto, reconducir el uso del lenguaje a su potencialidad primera.

Valcárcel (1994) señala que el sentido del silencio en Valente se asienta en la concepción lingüística inherente a la doctrina cabalística: el poema como unión de silencio y palabra (286). Al enfocar desde esta perspectiva la cuestión del silencio, esta autora invierte a este concepto de un uso positivo no expresado por los anteriores autores. Según esta autora, el lenguaje es llevado por Valente dentro del poema a una tensión límite que lo aproxima a su extremo, el silencio. Como consecuencia de la difuminación de los bordes de la palabra se produce, por un lado, la aniquilación de su uso instrumental Y, por el otro, el engendramiento de un lenguaje donde se han fundido la palabra y su reverso, el silencio. Esta nueva realidad lingüística, liberada de su misión designativa y ampliada con la incorporación del silencio a su materialidad, permite acceder a unos niveles expresivos superiores.

Sánchez Robayna (1995) coincide con la propuesta de Eva Valcárcel al incidir en la función engendrante del silencio, pues según este autor el silencio es «materia natural del texto; el poema como espacio del silencio» (190). Del mismo modo, Jiménez Heffernan (1998) incide en el sentido constructivo del silencio dentro de la escritura poética, pues afirma que «los libros de Valente, por mucho que conciten el silencio, todavía respetan la palabra impresa» (329).

Cuesta Abad (1995) considera, por su parte, que «Valente concibe el silencio, no como un ámbito pre-lingüístico donde la materia vital carece de forma, sino como la anterior, indistinta y vacía masa ontológica que, en contraste con la palabra poética, permite entrever la ausencia patente del origen» (72). Su interpretación se sitúa, por tanto, más en la línea exegética marcada por las lecturas de Mas y Amorós. Cuesta Abad prefiere poner el énfasis en el modo en que el silencio supone la expresión del vacío (valor crítico) que en el modo en que el poeta lo emplea como materia integrada dentro del poema (valor engendrante).

Ferrari (1996), al igual que Sánchez Robayna, considera el silencio en un sentido espacial. Ferrari vincula la importancia del silencio en clave mallarmeana, pues considera que la palabra poética es aquella surgida tras la acción purificadora operada por el poeta. Según este autor, Valente sostiene que el poeta debe engendrar el lugar vacío de todo signo o silencio necesario para que la palabra se muestre. El crítico peruano vincula, pues, el silencio al instante previo a la composición del poema, convirtiéndolo en la situación indispensable (*conditio sine qua non*) para que surja la poesía; es decir, Ferrari afirma aquello que Cuesta Abad negaba: el silencio como ámbito pre-lingüístico.

En similares términos expone su propuesta Arthur Terry (2002), quien propone una visión del silencio vinculado a un impulso restaurador del lenguaje en el ejercicio poético. Rosa Amor (2001) también participa de esta lectura del silencio y señala que en Valente hay una concepción de la creación como un momento inactivo de suspensión de la Nada. Esta autora entiende, así, que la poesía de Valente parte del silencio en la medida en que el poema aparece cuando se suspende el silencio, es decir, la palabra poética nace del silencio, que, por otro lado, sirve de espacio y contexto para que ésta se revele.

José Olivio Jiménez (1996), en cambio, rechaza las aproximaciones críticas a la obra de Valente en relación con una concepción esencialista del silencio. Este autor, valiéndose de la imagen de un espejo (el lenguaje), considera que la palabra poética hecha escritura sería el conjunto de fragmentos rotos de ese espejo. De este modo, el poema no surge de un antes prelingüístico o silencio sino que es un después del lenguaje, una vez destruida su identidad como unidad completa y compacta (66).

Vemos, por tanto, que el tema del silencio en Valente ofrece un espacio de reflexión en el cual, si bien hay lecturas que entra en discusión con otras previas, los diferentes planteamientos no hacen sino demostrar el valor plurisignificativo que este concepto asume en la obra de Valente: el silencio como solución negativa a los límites expresivos del lenguaje, pero también el silencio como fuerza que ensancha el espacio de expresión de la palabra, el silencio como espacio de aparición del poema, etc. Es, pues, el silencio un concepto axial en la concepción del proceso de creación poética en Valente: el silencio es considerado por el ourensano como el espacio verdaderamente engendrado por el poeta, como el espacio donde la palabra queda liberada de sus condicionantes derivados de su uso instrumental, pero también como la fisura dentro del armazón lingüístico donde se hace visible cómo el lenguaje es incapaz de expresar realidades que lo superan y también como el reverso de una palabra que fundida con el silencio rebasa ese mismo límite de expresión. E, incluso, como apunta Jiménez, el silencio puede ser situado en el instante posterior a la creación poética, como el ámbito en el que se escucha el eco de la destrucción del lenguaje, el ámbito donde se posan las cenizas o residuos de lo que sobrevive del lenguaje tras el poema.

La importancia de esta cuestión y las aproximaciones llevadas a cabo en las últimas décadas dentro de la crítica valenteana dan a entender que este complejo tema requiere de un estudio monográfico que explore en profundidad todas estas propuestas interpretativas.

2.2.3 Valente y la mística

La evolución poética que opera a lo largo de la trayectoria literaria de José Ángel Valente lo lleva a enunciar una visión del ejercicio poético en correlación con la mística de tal modo que la identificación entre poesía y experiencia mística se convierte en uno de los pilares que singulariza la producción última del autor gallego (Goytisolo 1988). Dicha presencia del elemento místico es asumida por la crítica como uno de los centros teóricos sobre los que establecer una reflexión hermenéutica con el fin de clarificar y profundizar en el modo en que ésta entronca y alimenta la producción literaria de Valente.

Peinado Elliot (2002), partiendo del trabajo realizado por Caulfield (1992) quien considera que creación poética, mística y relación amorosa coinciden, conecta la cuestión de la mística en Valente con la relación corporal de sentido amoroso. Peinado Elliot interpreta que en la poesía de Valente «llamado por el otro, el hombre sale de sí mismo (es, de hecho, esta salida o éxtasis hacia el exterior) para marchar hacia el encuentro de quien lo ha atraído» (313). Codificada, así, la lectura mística en lectura erótica, este autor valora el elemento místico incidiendo más en el aspecto corporal y minimizando el aspecto religioso. Peinado Elliot, pues, interpreta que Valente hace uso del símil experiencia poética-experiencia mística sólo en la clave corporal de la imagen de la salida o éxtasis ya que sustituye el contacto con la divinidad por el contacto con la otredad, carente esta entidad de rasgo divinizador alguno. Esto implica, por tanto, negar que la experiencia poética suponga una *ascensión* hacia un estadio superior y afirmar, por contra, que la salida es un proceso de *recuperación* del estado de unidad perdido: el yo sale de sí, atraído por el otro con el fin de encontrarse con ese otro para, así, neutralizar la escisión entre estas dos entidades en una síntesis de unidad esencial.

Unos años antes, Ferrari (1996) ya hablaba del paralelismo interpretativo que hace Valente de las dos experiencias, la mística y la poética. Según este autor, la vinculación entre ambas experiencias que realiza Valente parten de un caer en la cuenta de que tanto poeta como místico operan en sí mismos un procedimiento paralelo: el místico debe crear un vacío en su yo que permita que Dios se revele, se haga visible ante sus ojos del mismo modo que el poeta debe «crear el espacio escombrado de determinaciones» (27) donde la palabra poética se muestre.

Valesio (1995), por su parte, interpreta el misticismo valenteano como un concepto que, fundado por las vanguardias históricas y desarrollado por la post-vanguardia, se refleja en la visión compartida de la poesía como artes del silencio. Sin embargo, para este autor mística y poesía, lejos de

complementarse rivalizarían en el sentido del silencio: el silencio poético sería de sentido destructivo, mientras que el silencio místico es constructivo (223-224).

Terry (2002), por su parte, prefiere considerar que la penetración de lo místico en Valente se debe al marcado carácter heterodoxo de esta tradición dentro del ámbito religioso, pues, afirma que «resulta evidente que, para Valente, tanto la poesía como el misticismo son formas de heterodoxia, experiencias que cuestionan constantemente los dogmas existentes» (131).

Otra presencia, señalada por varios críticos, de lo místico en la obra de Valente se refiere a la construcción simbólica del discurso literario del ourensano. Elementos como el desierto, la noche oscura, la luz, la morada, etc., símbolos tan recurrentes en el lenguaje místico, son términos centrales en el discurso poético de Valente y éste se sirve del caudal connotativo de que lo dota la tradición mística para hacer más eficaz la fuerza designativa de su lenguaje poético, pues el constituyente simbólico del lenguaje se convierte en vehículo posible para la transmisión de la experiencia del conocer esotérico (Valcárcel 1994: 293). La construcción de un universo simbólico de ascendencia mística implica también al nivel de construcción estilística. El modo en que Valente se enfrenta al lenguaje se acerca mucho al del místico, pues, como señala Eva Valcárcel, «poetas y místicos ven cómo ante ellos el lenguaje se diluye» (1994: 284). Esta disolución se materializa, al decir de esta autora, en la escritura en un tender hacia el silencio, en una solución discontinua del discurso, voluntariamente fragmentario, y en un comportamiento alusivo de las palabras resignificadas por un apropiamiento simbólico del signo lingüístico. En este sentido, Vélez Ortiz formula una hipótesis que, aunque arriesgada, debe ser tenida en cuenta: «Muy probablemente es la vía mística la que hace que Valente no tenga que llegar al silencio de Rimbaud; la mística lo libera del decir corto, de la angustia de la insuficiencia del lenguaje» (2000-2001: 111).

Otro punto que ha atraído la atención de la crítica en relación a la mística en Valente es el modo en que el poeta no se limita a trabajar con la mística propia de la tradición religiosa a la que pertenece, la cristiana, sino que también tiene en cuenta las corrientes místicas de las otras dos religiones del Libro. Eva Valcárcel (1994) resalta la lectura amalgamada que Valente hace de las diferentes corrientes místicas: cristiana (la Biblia, Eckhardt, San Juan de la Cruz), hebrea (Zohar), islámica (el Corán y los místicos sufi Hallaj e Ibn Arabí) e, incluso, hindú (Sankara).

Gamoneda (2007) también incide en el carácter multicultural de la tradición mística de la que se nutre Valente. Para el poeta leonés Valente se aproxima a las diferentes tradiciones místicas (taoísmo, budismo, sufismo, el Zohar, el quietismo de Molinos y San Juan de la Cruz) como consecuencia lógica del peso que la reflexión teórica tiene en su pensamiento poético. Ahora bien, considera que si Valente se aproxima a la mística no es tanto por esa reflexión filosófica del ejercicio poético como por el carácter límite con que asume su destino de poeta en su praxis literaria.

Goytisolo (1995, 1996), conocedor de la cultura islámica en la que vive inmerso desde hace tantos años, incide en la fusión que opera en los textos de Valente de la mística cristiana (Santa Teresa, San Juan, Molinos) y la musulmana (El Hallax, Xallal Ed-din Rumi, Ibn Arabi, Ibn al Farid, El Attar, Suhrawardi) y, así, afirma: «judeocristiana en sus fuentes, la poética de madurez de Valente, se arrima, de modo consciente o no, a la vivencia amorosa islámica» (1995: 147).

Tanto Terry (2002) como Peinado Elliot (2002) y El Maleh (1985) han señalado el asentamiento en la cabalística hebrea y su versión de la creación del mundo a través de la palabra que subyace en la construcción y desarrollo poéticos de *Tres lecciones de tinieblas*. José Manuel Diego (1990) distingue, en relación con el amalgamamiento de tradiciones místicas, entre la presencia de una religiosidad externa, o heredada, y la de una religiosidad interna, o interiorizada. Sobre esta segunda destaca que el peso de la mística cristiana, pero también la hebrea, «ha influido de manera decisiva a la hora de situar las coordenadas de la indagación del poeta por un territorio que le tiene conscientemente maniatado» (281). Sin embargo, hay autores que inciden en el peso de la mística cristiana y consideran que las huellas de la mística judía «son poco más, pese a la profundidad de *Tres lecciones de tinieblas*, que deslumbramientos superficialmente sinceros» (García Berrio 1995: 20).

2.2.4 Valente ante al poder

Polo aseguraba en 1983 que uno de los temas radicales de Valente y que ocupa un campo muy extenso en su obra es «el ataque a todo lo que ostente el poder» (36), ya sea desde la perspectiva de la recuperación, a través de la memoria, de una «niñez cercada» —*A modo de esperanza* y *Poemas a Lázaro*— hasta la denuncia directa del tiempo presente —*El fin de la edad de plata*—

Tanto Gimferrer (1978a) como Goytisolo (1985) denunciaron de forma temprana cómo el espíritu crítico de Valente, la independencia de su pensamiento y de su poesía, alejada de los dictados generales por los que circulaba la literatura española en los años de la Transición, hicieron que este poeta, tan beligerante contra toda ortodoxia en los años 50 a 70 fueran del cariz que fueran, fue silenciada su calidad literaria tanto durante el franquismo como en los primeros años de la Democracia. Critican, y con ello también ensalzan sendos escritores, el modo en que fue injustamente tratado Valente en los círculos literarios peninsulares porque su heterodoxia intelectual y poética, su nadar contracorriente, resulta incómoda a toda institución, sea literaria como política.

Sánchez Robayna (1995) señala que, a partir de *Poemas a Lázaro*, cobra importancia la noción de «el poder de la palabra conjurante», esto es, la palabra poética se enfrenta de forma radicalmente crítica a lo que Sánchez Robayna llama la *topía* comunitaria, a la presión ejercida por el Poder. El poeta opone, pues, su escritura a la ortodoxia imperante con conciencia crítica, una oposición articulada en Valente a juicio del autor canario desde

dos posiciones complementarias: la denuncia de la devastación del *ethos* por medio de un lenguaje crudo y directo, como ocurre en *Siete representaciones*; y la crítica, a través de la sátira, del lenguaje que encarna la historia, como se puede observar en *Presentación y memorial para un monumento*. Así pues, Sánchez Robayna considera que ante la circunstancia histórica y ante el uso deturpado del lenguaje por las fuerzas que ostenta el poder Valente recurre a la palabra poética en su uso conjurante.

Arkinstall (1993), sin negar que la poesía de Valente abarca el tema del abuso del poder y de la libertad humana, juzga que la obra de éste es, ante todo, una «oposición tenaz a un poder muy concreto: el Régimen franquista» (61). Desde esta hipótesis, considera que la labor poética de Valente es un ejercicio de libertad disidente y heterodoxa que asume una vocación de ataque en forma de ataque al ejercicio totalitario ortodoxo encarnado en la figura de Franco. En consecuencia, Arkinstall considera que la obra de Valente, asumida una posición exiliada tanto política como poéticamente, está impulsada por la motivación de rechazar las posiciones ideológicas impuestas por el franquismo, incluidas su inmovilismo y homogeneidad y, por ello, Valente puebla su poesía de todos aquellos elementos odiados por la dictadura. En esta lectura subyace una idea de heterodoxia que contravendría la interpretación en los términos en que aparece en otros autores y en el propio Valente. Arkinstall, al enjuiciar así la obra de Valente, estaría afirmando que la obra de Valente más que engendrar un discurso heterodoxo, esto es, liberado de las ataduras ortodoxas, engendraría un discurso anti-ortodoxo, es decir, ortodoxo en su lado negativo.

Para Teruel Benavente (1993) la heterodoxia de Valente en los planos poético y sociopolítico forman parte de una misma moneda, se complementan mutuamente e implican una ética vital de carácter radical: «disidencia y trascendencia, para Valente, parecen inseparables la una de la otra; la crítica del lenguaje y la creación de un lenguaje más auténtico van juntas, y lo que representan es una visión moral que constituye nada menos que una visión de la vida misma» (29). En ello, reconoce el autor la altura intelectual y el compromiso absoluto de Valente: «la carga que esta decisión le impone al poeta, por supuesto, es inmensa, y, leyendo la poesía de Valente, somos conscientes más que nada de las dificultades que ha sabido afrontar y de las tensiones que ha sufrido en el curso de crear una obra casi sin paralelo entre la poesía europea contemporánea» (id.)

El narrador chileno Jorge Edwards (2001) valora la figura de José Ángel Valente en función del insobornable compromiso ético que éste mantuvo con su obra y resalta cómo el poeta gallego «plantea una oposición constante, radical, imposible de resolver, entre el discurso interesado, tendencioso, de las instituciones —iglesias, gobiernos, partidos—, y la palabra individual, independiente, no enteramente deliberada (...) que es la palabra del poeta». Para Edwards el hecho de que Valente acepte un compromiso radical con la palabra poética lo sitúa «en los márgenes últimos, en la definitiva disidencia».

En su libro de 2002 Peinado Elliot analiza la trayectoria literaria de Valente en torno a una lucha entre el unitarismo de sentido maniqueo del Poder y la unidad de lo múltiple que defiende Valente. Juzga este crítico que Valente se enfrenta a las estructuras totalizadoras heredadas, principalmente, del Idealismo en el ámbito de la identidad del Ser. Las instituciones que ostentan el poder trabajan sobre una concepción del Ser en donde éste se define por oposición a lo que le es ajeno. Como consecuencia de esta postura ontológica, la identidad del individuo se congela y es, por tanto, empujado a formar parte de una homogeneidad sin fisuras en donde se perdería cualquier rasgo distintivo. A esta fuerza homogeneizadora opone Valente, según Peinado Elliot, una concepción del Ser en la cual éste toma conciencia de su identidad en la revelación de la existencia del Otro, hecho que dirige la definición del individuo en sentido contrario al que operan los sistemas totalizadores, pues en lugar de engendrar una identidad dicotómica opositiva (Yo frente a No-yo) se crea una identidad comunicativa relacionante (Yo y Tú). Según este planteamiento, Peinado Elliot considera que Valente adopta una Heterodoxia de sentido humanista que asegure que el individuo se incorpore a una unidad sin perder, por ello, su identidad.

José Luis Pardo, en su trabajo de 2004, reivindica la radical actitud heterodoxa de Valente, una heterodoxia a todos los niveles (político, filosófico y poético) que es entendida como consecuencia lógica de un hondo compromiso ético con su pensamiento y su poética. Este compromiso, recuerda Pardo, le llevó a manifestar, de forma arriesgada, su disconformidad con el tratamiento que, durante el periodo de la Transición, hizo de la herencia franquista en un tiempo donde salirse del acuerdo de mínimos podía situar a cualquier intelectual, en la opinión pública, en espacios poco democráticos, del mismo modo que se opuso, en tiempos poco propicios para ello, a poner la poesía al servicio de la ideología socialista. Juzga Pardo que esa actitud de negarse Valente a aceptar decisiones histórico-sociales injustas o injustificadas fue mantenida por el poeta ourensano en todas las circunstancias anteriores y posteriores a la caída del franquismo. Dicha disidencia intelectual es un rasgo en el cual el filósofo madrileño considera que Valente asume valientemente el destino platónico de expulsar al poeta de la ciudad: alejado del pacto urbano, la posición disidente del poeta le permite a éste enjuiciar y señalar los fallos de la estructura social imperante para reconducir los mecanismos de funcionamiento de la ciudad a su fin último, ser habitada por el Hombre.

En una línea similar, Gamoneda (2007) incide en la radical apuesta individual del poeta gallego: apuesta que le llevó a alejarse no sólo de las tesis dominantes a nivel literario (alejamiento cada vez más profundo de la trayectoria literaria de sus coetáneos) como a nivel histórico-político. Para Gamoneda, Valente asume con valentía la complicada responsabilidad de enjuiciar con voluntad crítica tanto la labor poética como política. Denuncia, por ello, el pensamiento programadamente débil sobre el que se asientan determinadas actitudes políticas y poéticas del tiempo actual. Y denuncia el uso de un lenguaje que impide el desarrollo de un pensamiento crítico y, por tanto, ahondar en las deficiencias de estas actividades.

La gran cantidad de estudios, la diversidad de polémicas suscitadas y debatidas, la variedad de enfoques y la diversificación de los análisis en torno a cada obra, señalados en las páginas precedentes, permiten definir el material bibliográfico en torno a la obra de José Ángel Valente como un campo ya abonado y cosechado. La labor que precede a este trabajo ha situado al poeta gallego en un contexto adecuado, ha analizado su trayectoria, señalando la coherencia de su universo literario y lo íntimamente ligado que están todos sus libros en torno a un mismo centro creativo, y aún así el análisis de la obra valenteana parece encontrarse lejos de su agotamiento. Cada nuevo estudio —en la actualidad la tendencia dominante es la de realizar estudios que pongan en diálogo la obra del escritor ourensano con diferentes tradiciones literarias— hace patente la riqueza literaria de su obra y cómo ésta sigue resistiendo bien el asedio crítico.

En el extremo opuesto de las valoraciones se situaría el corpus bibliográfico sobre la obra de Emilio Adolfo Westphalen. La escasez de trabajos y la reducida nómina de críticos que han logrado enfocar con éxito la obra de este autor peruano lleva a considerar que el momento en que se encuentra la crítica westphaleana está muy lejos del caso de Valente. Uno de los principales temas a los que debería de dar respuesta cualquier nueva aportación a la crítica sobre Westphalen es de la correcta contextualización de este autor, enfocada ésta desde dentro, esto es, no consideramos que se trate tanto de una labor de rastreo de los influjos externos sobre la obra del poeta peruano como de observar cuáles son las características principales de su producción y de estudiar cómo su obra interactúa con la tradición. En definitiva, se debe buscar el ámbito en el cual se ha ido desarrollando y profundizando la trayectoria de Westphalen.

Nuestro trabajo trata de reflexionar sobre una serie de cuestiones que hasta la fecha no han sido tocadas. Por un lado, la vinculación de estos dos autores, el que sean estudiados dentro de un mismo trabajo y sus obras sean puestas en diálogo no cuenta con ningún antecedente, salvo las breves referencias realizadas por Ferrari (1993) y Pérez López (1999-2000). Esta propuesta de estudio conjunto de Valente y Westphalen propone, pues, un contexto de lectura (Valente en relación con la poesía hispanoamericana y Westphalen en relación con la poesía española) poco atendido en el caso del español y casi inexistente en el caso del peruano. Esta vinculación surge, en primer término, con la idea de dar respuesta a un hecho que ha dejado perplejo no sólo a la crítica sino también a los autores implicados: cómo la obra de dos poetas, de generaciones distintas, tan alejados en el espacio y sin la existencia de un vínculo personal previo, han llegado a desarrollar una trayectoria literaria con tantos puntos de conexión.

Por otro lado, esta tesis doctoral, más allá de señalar y estudiar las filiaciones entre la obra de Valente y la de Westphalen, pretende profundizar en una serie de cuestiones que juzgamos capitales para comprender la

naturaleza de su poesía pero también para comprender la compleja teoría poética sobre la que se apoya y se explica su praxis literaria.

Tanto el primer punto como este último se unen si tomamos como premisa previa que la obra de Valente y Westphalen pretenden ser respuesta a la pregunta hölderliniana *Und wozu Dichtern in dürftiger Zeit?*. Los tiempos de miseria para el poeta no son, sin embargo, sino una reactivación de la polémica platoniana que desembocó en la expulsión del poeta de la ciudad. A partir del ataque que Platón dirigió a su oficio, el poeta ha tenido que justificar su labor y su condición. En el siglo XX, la validez del ejercicio poético ha sido una polémica que se hizo más compleja al cuestionarse no sólo si su oficio era útil o no (el lugar del poeta en relación con la Ciudad, es decir, ante la Historia), sino también si su material era válido (polémica llevada al centro de la reflexión teórica tras el llamado Giro Lingüístico).

Emilio Adolfo Westphalen y José Ángel Valente, poetas conscientes de las grandes problemáticas que afectan al ejercicio poético en el siglo XX, convierten estas dos grandes cuestiones, el problema del compromiso social del arte y el problema del lenguaje, en temas centrales de su pensamiento poético. La visión compartida que Westphalen y Valente, desde la singularidad de sus respuestas a estas polémicas, permite configurar ese espacio de convergencia en el que se encuentran la poética del “náufrago” y la poética del “ángel”.

II) E. A. WESTPHALEN: EL POETA
ANTE EL LENGUAJE

1. El lenguaje como problema

El tema del lenguaje ocupa un lugar predominante en la reflexión teórica de Westphalen. El autor peruano asume como fundamental a su meditación estética el interrogarse acerca de la naturaleza esencial del lenguaje, relacionada esta reflexión con la capacidad y uso del mismo como mecanismo para transmitir una verdad poética. Ha sido comentada por el poeta la conflictiva relación que éste entabla con el lenguaje y con la poesía. Asentada su postura en un escepticismo radical en torno a la capacidad de captar en un poema la verdadera corriente poética, el tema del lenguaje se plantea en términos de problema y como tal esta cuestión asume un lugar preponderante dentro del espacio de reflexión en que se enmarca su pensamiento teórico-poético.

El carácter conflictivo del tema del lenguaje empieza en el mismo momento de su definición. Decir qué es el lenguaje implica conocer su verdad esencial. En el ensayo “Las lenguas y la poesía” (publicado en 1984) Westphalen afirma:

Una lengua es un mundo tan complicado diverso dilatado — en movimiento constante y sujeto a renovación y perecimiento — que no es concebible que nadie pretenda haberla captado y reconocido en su totalidad con sus modificaciones bastardas o legítimas — sus desdoblamientos rupturas o cicatrices — ni haya explorado todas sus eminencias llanuras o abismos. (Westphalen 1995: 13)

El conflicto es, por tanto, en primera instancia de orden epistemológico. Westphalen considera que una lengua se presenta como una realidad compleja dotada de una serie de cualidades problemáticas desde el punto de vista gnoseológico. Las dimensiones, variedad y complejidad de su naturaleza suponen una dificultad insalvable ya que el lenguaje tomado en su totalidad excede los límites tanto de la vía racional (no se puede comprender su sentido global) como de la vía empírica (no se pueden experimentar todas sus posibilidades de uso). Para Westphalen, cualquier lengua es un fenómeno irreductible a una construcción explicativa generada por el entendimiento y, al mismo tiempo, inabarcable por la experiencia humana. No obstante, el aceptar este punto de partida de la reflexión, en lugar de cancelar el desarrollo del mismo lo estimula: la cuestión del lenguaje suscita interés porque adquiere carácter de misterio y, como tal, se convierte en un reto a la comprensión.

El carácter conflictivo del lenguaje no deviene, pues, negación radical del discurso especulativo filosófico: la inaprensibilidad del lenguaje clausura el acceso a través de la vía lógica, pero no el recurso a emplear otras vías especulativas cuyo discurso acceda al objeto de conocimiento de modo oblicuo, esto es, el tema se desplaza a otros ámbitos de reflexión que implican medios de análisis diferentes a los que ofrece el discurrir intelectual. Puesto

que la definición directa (reducción a concepto preciso y unívoco) es imposible, queda la posibilidad de intentar alcanzar una comprensión aproximada, que se vehicule a través de un discurso alusivo, indirecto, apoyado en el recurso de la metáfora y del símil, o, dicho de otra manera, el *logos* es sustituido por la *poiesis*.

Las cualidades inherentes a la esencia del lenguaje —inaprensibilidad, inabarcabilidad— no implican, por lo tanto, la inefabilidad: aunque no se pueda conocer el lenguaje, sí se puede hablar de él. No obstante, en este punto se plantea un hecho paradójico. Si bien el código verbal humano se caracteriza por su reflexividad, esto es, la capacidad de emplear el lenguaje para hablar de sí mismo, hecho que valida este uso en un nivel pragmático; desde el punto de vista filosófico, se produce un dilema metodológico que, a su vez, justifica la inaprensibilidad e inabarcabilidad del lenguaje: el objeto sometido a estudio coincide con el instrumento que se emplea en el proceso de análisis. Ahora bien, este dilema se salva si se entiende que el lenguaje es una realidad que presenta una naturaleza doble, una recta o designativa y otra oblicua o alusiva. Según esto, Westphalen recurre a esta segunda naturaleza alusiva del lenguaje para hablar sobre el propio lenguaje:

La compararíamos a un animal camaleónico y comestible del cual nos servimos parca o glotonamente con arreglo a necesidades caprichos u obsesiones — pero cuya historia y proveniencia no podremos reconstruir si no fragmentariamente — cuyas posibilidades y carencias más bien se nos escapan — cuyo poder sobre nuestras acciones ideas sentimientos no percibimos y del cual es difícil prescindir salvo contadas experiencias (el arrobamiento místico o el fulmineo reconocimiento amoroso). (Westphalen 1995: 13)

Al articular su reflexión partiendo de un símil, Westphalen supera ese dilema metodológico al que antes se hacía referencia y consigue expresar su noción de lenguaje. La analogía con el animal ocasiona la proyección de una serie de cualidades inherentes a éste sobre el lenguaje. La primera de ellas es su carácter vivo: la lengua abandona su categoría de objeto para adquirir la de sujeto. Su valor ya no es, por consiguiente, aquel que le otorga el sujeto pensante si no que posee valor en sí: su existencia no depende de un significado coyuntural, exigido por la circunstancia derivada de su uso instrumental, sino de su significado esencial. Como animal, el lenguaje actúa y vive según sus necesidades, no según las del sujeto que lo emplea. Asimismo, como ser dotado de vida toda lengua está sujeta a cambio; el tiempo gravita sobre ella y ejerce influencia en su naturaleza y, fruto de ello, ésta se desarrolla, evoluciona: el sentido de la lengua no es tanto *ser* como *llegar a ser*. Esa mutabilidad con el paso del tiempo, que afecta a todos los seres vivos, se ve acompañada del carácter móvil en el espacio que es propio de los animales. Estas tres cualidades presentes en la analogía con el animal —vitalidad, mutabilidad, movilidad— establecen una distancia conceptual

entre el hombre y el lenguaje, modifican el sentido de su relación y convierten a éste último en una realidad con un sentido propio e independiente que existe y se justifica por sí mismo.

Los dos adjetivos calificativos, presentes en la anterior cita, contribuyen a precisar más la idea de lenguaje que Westphalen intenta transmitir. La referencia al camaleón tiene varios niveles de interpretación. Por un lado, en coherencia con los conceptos en los que antes se ha incidido, esta cualidad remite a la capacidad de escapar a la observación, de esconder su verdadera esencia, de resistirse al análisis directo. El camuflaje del lenguaje consiste en hacerse transparente, invisible, en hacer imperceptible su presencia. Y, también, al igual que el camaleón muda su apariencia, el lenguaje altera su forma; su capacidad de modificarse vuelve a dirigir el sentido de uso del adjetivo “camaleónico” a la resistencia al análisis que ofrece su esencia: su naturaleza cambiante genera la duda acerca de cuál es su forma auténtica, duda que sólo podría resolverse afirmando que ésta es múltiple, proteica. Pero puede interpretarse, también, que la relación con el camaleón remite a la capacidad de adaptación a cualquier situación. En este sentido, se incidiría en la versatilidad de que se arma el lenguaje y que la convierte en una herramienta que se adecúa a las necesidades expresivas del hombre. Este último posible significado conectaría con el calificativo que le sigue.

A pesar de que el entender el lenguaje como un animal implicaba la admisión del mismo dentro de la categoría de sujeto y no dentro de la de objeto, esto no contraviene que acepte convertirse en instrumento del que se sirve el ser humano. Es más, al afirmar que es «comestible», Westphalen incide en el sentido utilitario con que el hombre se relaciona con el lenguaje; al igual que el alimento, éste es necesario para poder vivir: hablar y decir es como comer, cotidiano e inevitable. Ahora bien, el carácter comestible del lenguaje señala cómo la interrelación de dependencia no es tanto del lenguaje hacia el hombre, como se pudiera entender de lo que se dice después —«nos servimos parca o glotonamente con arreglo a necesidades caprichos u obsesiones»—, sino, sobre todo, desde el hombre hacia el lenguaje. Pero, también, comer supone interiorizar el alimento, introducirlo en uno, digerirlo hasta que pasa a formar parte de uno mismo: el lenguaje se hace uno con el ser, se hace indistinto, no se puede separar lo que es ser y lo que es lenguaje. Así, afirma en “Conversaciones con Nedda Anhalt que «el lenguaje» está «hecho de nuestra realidad y para nuestra realidad» (Westphalen 1995: 116).

Al ser una realidad interiorizada, el lenguaje se hace transparente, se vuelve imperceptible su presencia e invisible su poder «sobre nuestras acciones ideas sentimientos»; esto es, ejerce un influjo inconsciente sobre lo que hacemos, pensamos y sentimos, o lo que es lo mismo, sobre el modo en que nos relacionamos con el entorno (con lo otro) y, puesto que, la identidad propia depende de nuestra interacción con lo que no somos, ejerce influjo sobre lo que somos. Esa presencia inevitable del lenguaje en el yo nos

convierte en seres lingüísticos⁵⁴ en tanto que somos lo que la lengua nos deja ser, nuestra realidad es lingüística⁵⁵: todo lo que experimentamos lo vivimos en términos lingüísticos. Sólo, señala Westphalen, se pueden concebir dos experiencias extra-lingüísticas: la experiencia mística y la experiencia amorosa.

Desde el momento en que nace, el hombre convive con el lenguaje que lo precede, pues es anterior a su nacimiento; asume el lenguaje como una herencia que debe aceptar: hereda todo el código verbal como un sistema definido y organizado y con él hereda también el sistema combinatorio de relación de sus unidades, sonidos y significados. La huella de esta herencia es imborrable, no puede eliminar el significado que las palabras tienen y que preceden al momento en que el hombre comienza a dotar de sentido a sus palabras. Debe aceptar, por tanto, la carga semántica con que los miembros de su comunidad lingüística dotaron a una determinada voz a lo largo de los siglos: las palabras tienen memoria propia⁵⁶ y el poeta no puede hacer que la pierdan; al contrario, debe ser consciente de ella.

Este carácter heredado de toda lengua guarda relación con sus límites expresivos, pues no sólo se hereda el sistema como totalidad organizada sino que también se heredan sus posibilidades y sus carencias. Una lengua dotada de historia es aquello que fue dicho (lo posible) pero también lo que no fue dicho (lo imposible) y el poeta se ve en un espacio paradójico, abierto y acotado a la vez, abierto por las posibilidades expresivas que fueron conquistando quienes lo precedieron; acotado porque hasta que algo no es dicho en una lengua es indecible para esa lengua. No obstante, ese mismo individuo interactúa con Los límites, interviene sobre ellos y les da nueva forma: todo acto de habla supone un movimiento que juega con los límites del decir. Hablar es actualizar los usos heredados, es decir, aquellos que están dentro de los límites de la lengua, pero también todo acto de habla supone la posibilidad de conquistar nuevos espacios para su lengua, ya que se puede decir aquello que no fue dicho y que, desde el momento en que se dice, pasa a formar parte de lo que es posible decir en esa lengua⁵⁷. De este modo, los límites de una lengua son configurados por toda la comunidad y, en consecuencia, sus dimensiones rebasan las capacidades individuales de un solo hombre.

Entiende, pues, Westphalen el lenguaje como un hecho conflictivo, necesario, pero también inevitable; no se puede conocer su verdadero rostro, su esencia como totalidad, ni tampoco se pueden explorar la totalidad de sus

⁵⁴ Esta idea también la encontramos enunciada en Octavio Paz quien afirma que «[e]l hombre es un ser de palabras» (1998: 30)

⁵⁵ Nuevamente, esta idea vuelve a remitirnos a Octavio Paz, quien afirma: «La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad» (1998: 30).

⁵⁶ «El lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas» (Barthes 2000: 24)

⁵⁷ «Cada poema logrado significa una victoria gloriosa sobre las limitaciones del lenguaje — una conquista de nuevas moradas espirituales» (Westphalen 1995: 86).

límites y, sin embargo, no podemos dejar de interrogarnos acerca de su naturaleza ni podemos dejar de experimentar sus capacidades y sus carencias. En Westphalen, no obstante, no hay pérdida de fe en el lenguaje, sino una pérdida de fe en la capacidad del hombre para enfrentarse a ella. A diferencia de Octavio Paz, cuya fe en el ser humano radica en que éste posee el lenguaje, Emilio Adolfo Westphalen expresa sus reservas hacia el hombre precisamente porque cree que no es capaz de establecer una relación pacífica con el lenguaje. Aunque también el escritor mexicano reconoce que «el lenguaje, en su realidad última, se nos escapa» (Paz 1998: 31), no ve, como Westphalen, problema en experimentar ese hecho que desnuda al hombre frente al lenguaje. Octavio Paz aborda la cuestión del lenguaje en su vertiente positiva, es decir, se centra en las potencialidades expresivas. Westphalen, en cambio, toma conciencia de esa situación de inferioridad y acepta todos los condicionantes, considerados relevantes tanto en cuanto a las posibilidades como a las carencias: considera que el ser humano se define ante el lenguaje cuando toma conciencia de lo que puede decir y de lo que no es capaz de decir.

Esta conciencia de la esencia conflictiva del lenguaje que Westphalen manifiesta lo hace ser consciente de lo que Georges Steiner denomina «el contrato roto»⁵⁸. Para este autor, a finales del siglo XIX se produce una revolución causada por la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo. Hasta el siglo XIX se creía que predicación y esencia coincidían sin fisuras; existía, pues, un sentimiento de confianza en torno al lenguaje. La mudanza se declara «por primera vez en la separación del lenguaje de la referencia externa hecha por Mallarmé y en la desconstrucción que hace Rimbaud de la primera persona del singular» (Steiner 2002: 120). En esencia, el contrato se rompe cuando el hombre, el poeta, cae en la cuenta de que decir la vida no equivale a la vida real, como evidenció Magritte en su famoso cuadro *Ceci n'est pas une pipe*, donde se refleja cómo el artista es consciente de la opacidad del material con el que crea su arte, una opacidad que impide el trasvase del mundo real a la realidad creada. Pero Westphalen, cuando enuncia su visión de lo que es el lenguaje, lo hace medio siglo después de la Vanguardia. El periodo que va desde finales del XIX, desde Rimbaud y Mallarmé, hasta 1930 supone el paso de la fase del *Logos* (del decir del ser) a una segunda fase, la del *epílogo*, la era de después de la palabra (Steiner 2002: 118-119). La distancia que media entre las palabras de Westphalen y la revolución operada en el cambio de siglo le permite al peruano llevar la reflexión a un estado posterior. El problema no es que se haya roto el contrato —éste ha sido asumido por el artista—, lo importante ahora es comprender qué nueva relación se establece entre el hombre y el lenguaje. Ésta es, para Westphalen, una relación en desequilibrio, en la que el hombre asume una posición de inferioridad. El hombre no puede hacer que el lenguaje predique sobre la esencia porque éste, el lenguaje, excede las capacidades de aquél y, por tanto, escapa a su control: las palabras no predicán sobre la esencia porque el hombre no es capaz de dar un sentido esencial a éstas. La razón de que se rompa el contrato no es, en Westphalen, sino que el hombre descubre la ficción lingüística en que se

⁵⁸ Vid. G. Steiner, "El contrato roto" (2002: 71-166).

movía. De este modo, no es tanto que se haya roto el contrato como que se descubra que, en realidad, no había contrato. No hay, por eso, añoranza por recuperar una situación adánica donde las cosas sean como se nombran, sino aceptación de esa nueva verdad revelada. No hay otra salida que asumir una posición débil ante el lenguaje; no queda más que someterse a las palabras, como se dice en este poema de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982):

Ídolo

Se arremolinaron de repente las palabras para formar un bloque compacto e indisoluble al cual no quedaba sino someterse.
(Westphalen 1991: 112)

El poeta observa cómo el lenguaje ante sus ojos se ofrece como una masa inaccesible, infranqueable, impracticable. Como en un naufragio de los sentidos, el poeta es espectador del despliegue espectacular de capacidades del lenguaje. La acción lingüística del poeta es labor de búsqueda y selección; sin embargo, el lenguaje se presenta al poeta como unidad indivisible (compacta) y que no acepta ninguna acción disgregadora (indisoluble): no acepta, pues, intervención externa. La conciencia que se toma ante esta visión dota de un nuevo sentido a la relación entre el poeta y el lenguaje que pasa a ser equivalente a la que establece entre una divinidad y un mortal, o entre amo y siervo. La aceptación de este sometimiento resemantiza el bloque y lo dota de valor religioso, divino y, de este modo, se convierte en un ídolo, representación física de una fuerza superior.

De este hecho, el sometimiento por parte del poeta a la palabra, se deriva que la rección de escritura del poema está en manos del lenguaje. Así, para Westphalen, no es tanto que el poeta escribe el poema como que es el lenguaje quien, a través del poeta, escribe el poema. Por tanto, el poeta queda al servicio del lenguaje y, como el creyente, queda a la expectativa de la benevolencia del lenguaje para que éste le otorgue como don la escritura del poema.

El problema del lenguaje, que surge de ese caer en la cuenta de la ingobernabilidad del lenguaje por parte del hombre, está, por tanto, vinculado en Westphalen, en esencia, al problema de la creación poética. Así, en el ensayo titulado “El centenario de Lautréamont”⁵⁹ afirma:

Sabemos que el lenguaje tiene múltiples usos; pero cuando entra en la elaboración de la obra de arte, su rol es equivalente al que tienen en la pintura colores, líneas y planos, es decir, que es el subterfugio del que se vale el artista para hacer visible a los demás

⁵⁹ Según se señala en la edición *Escritos varios sobre arte y poesía*, el texto es de 1946.

— y a él mismo, también; a él mismo primero — la visión que le perseguía. (Westphalen 1996: 83)

Para el autor peruano el problema del lenguaje no reside en sus múltiples usos cotidianos, sino en el instante en que asume una función instrumental en el proceso creador, cuando el poeta lo emplea para engendrar un texto literario; pues, como dice, en otro lugar Emilio Adolfo Westphalen, no «es el lenguaje (hecho de nuestra realidad y para nuestra realidad) idóneo para dar cuenta de imágenes ajustadas a otro ritmo de tiempo y de experiencia que el vigente en la vigilia» (Westphalen 1995: 116). En el momento en que abandona el espacio de su función social, es decir, comunicativa, la palabra deja de ser vehículo informativo y pasa a ser otra cosa. La identidad y comportamiento de esa nueva palabra es concebida por Westphalen como subterfugio.

El poeta tiene, afirma Westphalen, una visión de naturaleza no verbal; no es discurso, es imagen. Sin embargo, el instrumento del que dispone el poeta es la palabra y con ella debe mostrar *su* imagen. El problema radica en que el ritmo que impone esa experiencia radical no es el mismo que el de la cotidianidad. No puede extraer de su interior ese objeto. No puede hacer que salga de sí, pues el poeta no pare sino que da forma a objetos hechos de palabras. La única vía de exteriorización de que dispone es la palabra y de ella se sirve el poeta: ya que no puede arrojar su visión y mostrarla a los ojos de los demás, recurre a una vía que, si bien no le permite cumplir con su misión, consigue su fin creando una realidad que actúe como símbolo de esa realidad interior, es decir, crea un objeto que ocupe su lugar, lo sustituya, pero que, a la vez, remita al ser su representación física exterior.

Este proceso creativo está, sin embargo, nimbado de una responsabilidad ética en el poeta. Éste, que ha experimentado la presencia de esa visión personal, que conoce esa verdad poética que pretende transmitir, al observar el texto creado, sabe que no *es* lo mismo que lo que lo persigue. El texto no es la visión que habita dentro de él y, por tanto, es un engaño, o para ser exactos, el poeta, con su ejercicio creativo, engaña a los demás en la medida que entrega algo que no es lo que quiere entregar y que los demás esperan ver. Ahora bien, esa construcción hecha de palabras es lo más que puede entregar el poeta, es decir, es el único medio que, aunque engañoso, le permite asumir su labor.

Se impregna, de este modo, el problema del lenguaje de un sentido ético. Westphalen entiende que en todo ejercicio literario el poeta miente con el lenguaje, genera una mentira que viene ocasionada por la distancia que media entre la verdad poética que asedia su interior (su visión) y la imagen verbal que engendra (el texto creado) y que impide su igualación. Lo experimentado no es lo expresado y el poeta es consciente de ello y de que nunca podrá conseguir la equiparación de estas dos realidades. Es en ese momento en el que el lenguaje adquiere naturaleza de subterfugio.

La etimología del término remite al verbo *subterfugere* —huir ocultamente, escapar, evitar— y su uso actual indica que se emplea con el sentido de medio hábil y engañoso con que alguien evita o elude un compromiso. Así pues, al considerar el lenguaje como subterfugio, esto es, como medio al servicio de una evasiva, como una excusa o como engaño, Westphalen proyecta una responsabilidad ética no tanto en el lenguaje, que no deja de ser instrumento al servicio del proceso, sino en el poeta. Pero al poeta no le queda sino asumir la vía del subterfugio, entendido ahora este concepto como salida indirecta, para acceder a la situación que desea: hacer visible a los demás su visión. El poeta sabe que en ese tránsito se pierde verdad, pero también sabe que es el único medio por el cual podrá expresar algo de esa verdad.

Sin embargo, no todo es negatividad en el proceso. Aunque el objeto no traspase la membrana que separa la realidad íntima y la realidad exterior, el choque generado en el proceso de exteriorización imprime un movimiento al lenguaje y de ese movimiento nace un objeto constituido de palabras: el poema. Este texto que entrega el poeta, si bien no contiene toda la verdad íntima que el poeta conoce, queda impregnado de ésta. Late en el texto algo de vida de esa verdad, pero sigue sin *ser* esa verdad. En este punto, el subterfugio se convierte ahora en alusión. El resto o semilla de verdad poética que sobrevive en el texto apunta a la verdad como totalidad que se ha quedado antes del texto. Pero, para que el poema pueda remitir a esa visión, para que el texto sea interpretado como representación de la visión, el poeta debe hacer visible la naturaleza engañosa del proceso, es decir, mostrar al receptor la naturaleza alusiva del poema, es decir, mostrarle el carácter simbólico del mismo.

En este sentido se debe leer la confesión que subyace en la manifestación de Westphalen. Al considerar el empleo del lenguaje como un subterfugio, por un lado, hace patente la conciencia ética con que asume la labor de poeta y, por otro lado, al desnudar el perfil dudoso del objeto poético se sincera ante el lector. Y, así, se asegura que el lector, al conocer que el objeto que le entrega el artista no *es* la visión que lo persigue sino una realidad que la sustituye pero que remite a ésta, opere una acción de interpretación; es decir, se asegura de que éste *lea* a la luz de esta sinceridad lo expresado y pueda reconstruir, apoyado en el resto de verdad que se conserva en el texto, e interpretar adecuadamente lo experimentado por el poeta: el lector es consciente de que ve pero no vive la visión.

Aunque no sea explícita, late, germinal, en esta cita de 1946 un tono de decepción y frustración. Westphalen acepta estoicamente que el lenguaje en la creación literaria, aunque único mecanismo, es insuficiente para el fin que desea. Estamos, por tanto, ante la idea, recurrente en la Modernidad y propia de la Mística, de la insuficiencia del lenguaje. No obstante, el poeta peruano no se lamenta de esa circunstancia y renuncia a salir por la puerta que abre este tópico: inculpar del fracaso al lenguaje como mecanismo incapaz de transmitir esa verdad poética. La frustración brota de saber que todo acto de creación es, en esencia, una derrota de las fuerzas del escritor.

La poca fe en la capacidad de usar el lenguaje en la creación poética que sobrevive a duras penas en el texto de 1946 se disipa con el paso de los años. El escepticismo en la función del poeta se radicaliza en Westphalen y se convierte en uno de los pilares del pensamiento que subyace en sus escritos de la década de los ochenta. En ellos, continuamente Westphalen lucha por la derogación de la idea del poeta como individuo dotado de la capacidad de crear, que tilda de exagerada, y propone la sustitución de ésta por una que juzga más acertada y que hace descender al poeta a una posición más humilde: el poeta como intermediario. En el ensayo “Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible”, que el autor peruano leyó en 1987 con motivo de la presentación de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, sostiene la tesis de que lo importante es el poema y no el poeta. Así, afirma Westphalen:

(...) lo válido y tangible y disfrutable en la Poesía es el poema y (...) es a él a quien hay que prestar atención y reverencia. Considero por tanto que se exagera el papel del poeta cuya misión se limita a la de simple oyente y transmisor de lo oído. Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética — surgida no se sabe de qué hondura y que lo arrastra a uno sin misericordia. (Westphalen 1995: 95).

De esta afirmación se deriva, como más adelante se expondrá, que la intervención del poeta en el proceso de escritura del poema es mínima, ya que queda a expensas de que el lenguaje, al igual que le sucedía al Ión de Platón con la divinidad, se apropie de él y escriba a través de su mano el poema.

2. El momento de la escritura: “la lucha con el ángel”

2.1 «LA POESÍA COMO NAUFRAGIO»

Westphalen distingue la existencia de tres entidades íntimamente ligadas que intervienen o aparecen en el momento de la escritura poética: la Poesía, el poeta y el poema. Concibe la primera de éstas como la causa primera sin la cual no acontece el fenómeno poético, esto es, la fuerza dinamizadora del proceso de escritura; la segunda es concebida por Westphalen como el medio que favorece la aparición del hecho poético, es decir, como instrumento que lo hace aparecer —«(...) el poeta no es sino instrumento necesario para la eclosión del poema» (Westphalen 1995: 120)—; y la tercera como la consecuencia de la intervención favorable de la primera entidad sobre la segunda, o lo que es lo mismo, la materialización del proceso. Entendido el proceso de escritura en estos términos, se deviene que el poeta, apostado en una posición supeditada a la función de mero espacio de tránsito entre la causa y la consecuencia, asume un papel secundario, como quedaba expresado en la última cita. Para comprender el sentido que da Westphalen a estos tres conceptos, a estos tres pilares sobre los que se sustenta su teoría poética, hemos decidido recurrir al análisis de la metáfora de la poesía como naufragio que vehicula el pensamiento teórico sobre lo poético de Emilio Adolfo Westphalen desde la perspectiva que propone Hans Blumemberg de la investigación metaforológica.

Explica el filósofo alemán en la introducción a su libro *Paradigmas para una metaforología* (Blumemberg 2003: 41 y ss.) que los fines que persigue la investigación metaforológica son: analizar y reflexionar sobre el empleo de las metáforas en la construcción del discurso filosófico. Señala Blumemberg que esta labor tiene dos momentos. El primero de ellos, de naturaleza crítica, pretende definir la legitimidad o ilegitimidad del empleo de metáforas en el lenguaje filosófico. Este trabajo crítico se encaminaría, pues, a denunciar la impropiedad de dichas formas de enunciación y que enmarcaría este trabajo en el contexto en que se mueve la filosofía del lenguaje: la naturaleza multívoca y connotativa de la metáfora contraviene los principios cartesianos de claridad y distinción que debe regir un juicio filosófico. La distancia significativa entre lo que se quiere decir y lo que realmente se designa por medio de una metáfora dada es tal que impide la posibilidad de vehicular un juicio verdadero. El segundo momento de la metaforología se produce cuando, después de demostrada la impropiedad del enunciado traslaticio que subyace en el empleo de la metáfora, se cae en la cuenta en la existencia de una serie de metáforas que Blumemberg denomina «metáforas absolutas». En este conjunto engloba aquellas formas de enunciación cuya pertinencia no puede ser rebatida en la medida en que estas metáforas son los únicos instrumentos lingüísticos aptos para poder pensar determinados contenidos cuya complejidad conceptual no puede ser expresada sino es a través de este tipo de enunciaciones de naturaleza alusiva: existencia, justicia, verdad, dios,

belleza...⁶⁰ Partimos, pues, de este planteamiento que, si bien Blumemberg aplica al análisis del discurso filosófico de carácter teórico, consideramos que es de válida aplicación al discurso teórico de orden estético-poético puesto que éste, al igual que sucede con el discurso teórico-filosófico, presenta una serie de conceptos como, por ejemplo, ‘poesía’ difícilmente comprensibles o expresables a través de un discurso unívoco.

A pesar de que Emilio Adolfo Westphalen señaló en diversas ocasiones lo inútil que resulta engendrar poéticas⁶¹ y, todavía más inútil, tratar de seguir las programáticamente en la creación⁶², supone una evidencia que un buen número de textos de Westphalen, ya sean poemas o ensayos, tienen como objeto de enunciación lo poético. A través de la lectura entrelazada de dichos textos, se puede reconstruir el pensamiento estético del escritor peruano, esto es, su poética.

En diversos momentos del discurso lírico y ensayístico de Westphalen la presencia de lo poético aparece ligada al mar, articulada en la conexión entre lo poético y la navegación y, finalmente, materializada en la metáfora de la poesía como naufragio. La riqueza semántica y el desarrollo conceptual de esta *metáfora primera* genera, dentro del pensamiento teórico de Westphalen, una serie de implicaciones sobre otros conceptos de lo poético — tales como poeta, escritura poética, poema, creación poética, etc.—. Estas implicaciones derivan, a su vez, en otra serie de metáforas, que llamaremos *metáforas segundas*⁶³, que se interrelacionan entre sí y, a su vez, con la metáfora primera, dando lugar a una suerte de red metafórica donde cada nudo es expresión de un concepto y cuya interconexión expresa un discurso teórico que transmite la visión que de la poesía tiene Emilio Adolfo Westphalen.

La referencia al naufragio invoca, en primera instancia, la existencia de un viaje y, de modo específico, un viaje marítimo o navegación. Aparecen, pues, como términos implicados en la enunciación de la metáfora de la poesía como naufragio los símbolos del ‘viaje’ como proceso y del ‘mar’ como espacio en el que se desarrolla dicho proceso. En consecuencia, la metáfora del naufragio, aunque el discurso en donde se inserta no haga referencia a ello, arrastra la presencia, velada o no velada, del viaje y del mar y, con ellos, sus evocaciones semánticas.

El viaje «no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo», idea que entronca con lo sostenido por Jung, quien señala

⁶⁰ Este segundo momento de la *metaforología* la reflexión se relaciona y queda enmarcada en la cuestión de lo inefable y de la insuficiencia expresiva del lenguaje.

⁶¹ En “Conversación con Nedda Anhalt” se puede leer: «En poesía no hay fórmulas de aplicación asegurada y es vana toda “poética”» (Westphalen 1995: 117).

⁶² En “Un poema auténtico es imprevisible e irrepitible” Westphalen señala que «nada es más dañino para adecuarse a la disponibilidad creadora que cualquier preocupación para adoptar preceptos o poéticas — incluso una poética ideada por el mismo autor» (Westphalen 1995: 95).

⁶³ Establezco esta distinción entre *metáfora primera* y *metáfora segunda* con un sentido jerárquico (las segundas se derivan de la primera), no con el sentido ontológico con que Blumenberg las distingue las metáforas absolutas.

que el viajar es una imagen de la aspiración, del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto (Cirlot 2003: 463). El naufragio westphaleano guarda relación con estos valores connotativos que Cirlot apunta al referirse al viaje en tanto que la aspiración que impulsa a Westphalen es la de alcanzar a la Poesía, deseo que no se resuelve y, por tanto, no queda saciado. Otra clave que debe ser tomada en cuenta para comprender la elección por parte del poeta peruano del viaje marítimo como expresión de su pensamiento poético es que el sentido simbólico del mar «corresponde con las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal y lo formal» (Cirlot 2003: 305). La referencia a la naturaleza intermedia del mar, entre lo informal y lo formal, ayuda a comprender por qué es pertinente que la pérdida westphaleana remita a la pérdida marítima del naufragio, dado que uno de los puntos clave de la poética del peruano es la visión de la Poesía como una realidad superior o corriente informal que raras veces consigue ser expresada a través del lenguaje, esto es, ser formalizada.

Entre los escasos poemas que Westphalen escribió durante el periodo de 45 años que marca el silencio editorial posterior a *Abolición de la muerte* hay uno, “Poema inútil”⁶⁴, en el que se lee la siguiente afirmación sobre la labor del poeta:

EMPEÑO manco este esforzarse en juntar palabras
Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,
Que menos transmiten el ajeteo de vivir. (Westphalen 1991: 90)

El definir la labor poética como «empeño manco» implica entender que ésta es un ejercicio condenado al fracaso que impone la imposibilidad de aprehender que ofrecería la mano amputada y del recorrido que aportaría la existencia del brazo⁶⁵. La palabra que nace de ese ejercicio carece, por tanto, de distancia y de la capacidad de aprehensión de la vida en su seno: es estéril esa palabra en tanto en cuanto no está habitada por la vida o, lo que es lo mismo, no está tocada por lo poético. Pero, sobre todo, es inútil en la medida en que lo que se desea realizar (escribir) carece del órgano necesario para materializarse: la mano. En esta afirmación se manifiesta una visión triste y desencantada del esfuerzo del poeta, cuya insatisfacción es generada por la patente distancia que media entre lo deseado y lo obtenido. La causa última de ese fracaso, que deviene decepción, lo ocasiona la propia incapacidad del poeta a la hora de transmitir vitalidad poética a las palabras que constituyen el poema. «Máscara informe», «espejo de feria», «espejismo lunar», «cáscara desmenuzable», «torre falsa más triste y despreciable», todas estas formas con que Westphalen alude al resultado del trabajo del poeta no son sino denuncia

⁶⁴ Como señala la “Noticia sobre publicación primera” de *Otra imagen deleznable...*, este poema fue publicado en 1977, en el número 20 de la revista limeña *Creación & Crítica* dedicado a E. A. Westphalen.

⁶⁵ Manco, aplicado a una embarcación, significa que carece de remos, es decir, que no se puede mover (cfr. *DRAE*).

de que lo que éste obtiene es ilusión de vida (por tanto, falso y engañoso) y reflejo distante y distinto de la realidad perseguida. Esta derrota del poeta, este desencanto con el que Westphalen percibe el ejercicio poético, es el germen sobre el que se va a construir la metáfora de la poesía como naufragio, pues uno de los valores que ofrece esta imagen es el de plasmar el distanciamiento entre la meta perseguida (arribar a buen puerto o al puerto anhelado) y la meta obtenida (una orilla distinta y alejada de la deseada).

Si bien en varios poemas anteriores, Westphalen asocia escritura y, sobre todo, lenguaje al mar, la primera manifestación de la metáfora de la poesía como naufragio la encontramos en una conferencia de 1980 que lleva por título “Pecios de una actividad incruenta”⁶⁶, donde se señala el riesgo de encallar si no se acierta con el ritmo adecuado. En un momento Westphalen expone que:

(...) la voluntad no tiene mucha parte en el asunto ya que escribir un poema es casi como tener un sueño — igualmente imprevisible e incontrolable. (Westphalen 1995: 25)

Esta afirmación guarda relación con la cita de “Poema inútil”. Aquí se habla de la voluntad, allá del empeño. No obstante, si en el poema la reflexión apunta al resultado de la escritura (al después del poema), a la decepción al final del viaje; aquí la reflexión se centra en el momento inicial del viaje (a los instantes previos y preparatorios del poema). Westphalen sostiene en este ensayo que el poema no puede surgir de una actividad programática sometida a reglas y que la propia voluntad del poeta no es suficiente para la creación poética. Y, puesto que un poema no puede surgir de la voluntad del poeta, puesto que no nace de él, éste carece de la fuerza necesaria para hacer que lo poético se manifieste en la escritura. En consecuencia, la fuerza rectora del poeta —su voluntad— es incapaz de controlar el proceso, es decir, ésta es inferior a la acción que se pretende efectuar —escritura del poema—, del mismo modo que el marinero que va a viajar no puede gobernar la dirección de su embarcación. Esta conexión y esta idea hallan, no obstante, su expresión más directa en el ensayo “Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible”, donde el poeta peruano relata su experiencia personal como escritor y el modo en que vive la actividad poética. En un momento de este texto se dice que el poeta naufraga en la escritura, que es víctima del proceso y no causa eficiente del mismo:

(...) el acto de creación no se realiza en un trance o un éxtasis y menos puede ser el resultado de cálculos y reflexiones. Exige más bien que el pretendido poeta (...) reniegue de su yo — ceda a la

⁶⁶ La noticia sobre la procedencia de los textos que aparece al final de *La poesía los poemas los poetas* señala que este ensayo fue leído en la primera mesa redonda del *Encuentro internacional de Escritores*, celebrado en México D. F. entre los días 3 y 11 de mayo de 1980 y que, con posterioridad, fue publicado en Nueva York en la revista *Escandalar*.

corriente poética y se deje llevar — en imprevisible carrera — por esas aguas pertinaces y vivas que al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema. (Westphalen 1995: 95)

El poeta sólo puede ofrecer al proceso su colaboración y esta colaboración la cifra Westphalen en una renuncia por parte del poeta a su yo. Perder la identidad supone reconocer incapacidad a la hora de dirigir el proceso y con la des-identificación se neutraliza la voluntad, factor ineficiente y contrario al deseo de manifestación de lo poético en la escritura. Además, la pérdida de la identidad provoca que la fuerza y gravedad con que ésta dotaba al poeta lo abandone y, por tanto, se vea arrastrado por la corriente poética, como el náufrago por la corriente marítima. Así pues, Westphalen aconseja imitar en la creación poética la actitud de impotencia del náufrago: abandonarse a las fuerzas externas.

Con esta exposición, Westphalen está proponiendo una ruptura con el esquema que la teoría romántica había postulado sobre el proceso creativo, pues el Romanticismo, influido por las doctrinas filosóficas del Idealismo, había dotado a la institución ‘poeta’ de un poder mágico y de una naturaleza semidivina, gracias a su poder y dominio del lenguaje⁶⁷, cuya actividad verbal ordena la Naturaleza, la dota de sentido y le transfiere vitalidad y realidad a través de su actividad lingüística⁶⁸. Sin embargo, al exigir la pérdida de identidad del poeta, y con ella su autoridad y fuerza rectora, no sólo abandona Westphalen esa visión (como apunta ya en “Poema inútil”), sino que invierte las relaciones y funciones de los elementos del proceso: el poeta, antes fuerza rectora, es ahora instrumento; y el lenguaje o corriente poética, antes instrumento, es fuerza rectora. En la teoría poética westphaleana se percibe un deseo de reducir la inflación conceptual, la sobrevaloración de la institución ‘poeta’ y su función dentro del fenómeno poético.

De la imagen del poeta arrastrado por el empuje de la corriente poética se desprende una segunda implicación de la poesía como naufragio que nos remite nuevamente al reconocimiento de la superioridad del lenguaje:

⁶⁷ En el capítulo II del *Enrique de Ofterdingen* de Novalis se puede leer: «lo que el poeta dice tiene un poder mágico: hasta las palabras más usuales adquieren en sus labios un sonido especial y son capaces de arrebatar y fascinar al que las oye» (Novalis 2004: 106).

⁶⁸ «debió de haber poetas que, con el extraño son de maravillosos instrumentos, despertaban la secreta vida de los bosques (...) su arte mágico era capaz de hacer descender a este mundo a los seres más elevados, instruirles en los secretos del futuro y revelarles las proporciones y la estructura natural de las cosas, y hasta las fuerzas interiores y las virtudes curativas de los números, de las plantas y de todas las criaturas (...) la naturaleza, que hasta aquel momento había sido una selva en la que reinaba la confusión y la discordia, se llenó de múltiples y variados sonidos y de extrañas simpatías y proporciones» (Novalis 2004: 107).

Cartel al dorso de la esfinge

CUÁLES palabras vivas para transmitir el peso muerto del mar sobre ojos y ánima — el silencio y el rumor entremezclados con que muele y remuele y recrea el tiempo — la tranquilidad angustiosa con que cubre su mundo y amenaza devorar el resto — ¡Oh! mar nuestro de paz y violencia — síntesis de toda vida y toda muerte — tráganos para nunca y para siempre. (Westphalen 1991: 187)

El conflicto es aquí el problema de dotar de vida al lenguaje. Este conflicto desemboca en una derrota en el ejercicio poético y supone una nueva manifestación de la naturaleza superior del lenguaje, como leíamos en el poema “*Ídolo*”. Sin embargo, las cualidades que se señalan son de otro orden. Si en aquel la fuerza del lenguaje residía en su insolubilidad, ahora ésta reside en su inmensidad, en la imposibilidad de poder abarcarlo. No obstante, ambas cualidades remiten a la inaprensibilidad del lenguaje por parte del poeta. Por este motivo, al final del poema, la voz lírica formula una súplica al mar que comporta una doble manifestación: por un lado, el reconocimiento de la derrota; por el otro, la rendición en forma de sacrificio de su vida. Y este sacrificio asume la forma de un sacrificio marítimo, de un naufragio: el poeta se abandona a la voluntad del mar-lenguaje, esto es, se niega como entidad actuante y acepta pasivamente el destino trágico que la corriente poética le pueda deparar.

En otro poema, perteneciente a *Porciones de sueño para mitigar avernos* (1986), vuelve a establecerse una relación entre mar y escritura poética:

¿CÓMO será escribir un poema para Demelebé? ¿Acaso una guirnalda tupida de palabras para que aparezca — de pronto — sobre la página — sirena completa y coleante? Ella misma y ella sola — más grande que todas las palabras — con voz piel cabellera mirada. Dentro o fuera — ¿dónde estás si te veo por doquier? De la red o guirnalda tendida te escapas para invadirlo todo — fuera y dentro — mar que deglute red barca e iluso que quiso pescar la inhallable perla.

(El derrotado poeta — perenne en tu gloria — te exalta — súbdito orgulloso de que le permitieras tu presencia). (Westphalen 1991: 201).

En este texto las relaciones metafóricas han sufrido una variación que afecta a la superficie del enunciado pero no a su sentido profundo. El poeta, representado antes como un naufrago, es ahora un pescador; el lenguaje ya no es el mar sino el instrumento de pesca que emplea el pescador —la red—; y el objeto que se pretende aprehender o hacer vivir en el poema no es el mar,

como en “*Cartel al dorso de la esfinge*”, sino la amada-sirena⁶⁹. A pesar de esas variaciones, el sentido profundo de ser manifestación de la incapacidad del ejercicio poético se mantiene. El poeta derrotado pretende transmitir la imagen de una sirena, cuya primera cualidad es «completa», es decir, la imagen poética debe aprehender la esencial de la realidad en su totalidad, «con voz piel cabellera mirada». Y la segunda cualidad de la sirena es «coleante», rasgo que reitera y enfatiza la dificultad de su asimiento: está viva, por tanto, apegada a la esfera de la realidad exterior o previa al poema; y, por otro lado, esa vitalidad se manifiesta a través de un movimiento enérgico que impide que se pueda retener entre las manos o la red, que se pueda fijar o encerrar dentro el texto.

Ahora bien, en “¿CÓMO será escribir un poema...” la derrota del poeta es una derrota ya aceptada de antemano, es una decepción asumida («súbdito orgulloso»). Así, el discurso del poema no es tanto un ejercicio de expresar una realidad inaprensible ni la manifestación de ese deseo o de la derrota, sino un ejercicio de imaginación: imaginar «cómo será escribir un poema para Demelebé». Desde el inicio ya se ha aceptado que no se puede llegar a donde se desea. El poema es, en definitiva, el poema antes del poema que se debería escribir pero que no se puede escribir: es la imaginación del viaje antes del viaje; por tanto, el naufragio es un naufragio en tierra, presentido antes que vivido. En este sentido, este poema supone una manifestación de la interiorización del naufragio, éste ya ha pasado a formar parte del pensamiento y percepción del poeta.

La implicación segunda de la metáfora de la poesía como naufragio, esto es, la superioridad del lenguaje, nos lleva otra vez al punto de partida y, en ese retorno, surge una tercera implicación referida a la actitud que debe asumir el poeta en el proceso de escritura. Puesto que el poeta se muestra superado por la naturaleza inaprensible del lenguaje, no puede ejercer ninguna acción de control sobre el proceso. Rechazada esa función que estaba asignada al poeta dentro de la tradición poética, se impone preguntarse: ¿cuál es la función o cómo debe intervenir el poeta en dicho proceso? En “*Pecios de una actividad incruenta*” Westphalen señala los factores que deben darse para que el poeta pueda escribir un poema. Las dos primeras circunstancias que señala se refieren al estado previo a la escritura: un «ambiente cultural propicio» y la «aparición de un incidente singular». La tercera circunstancia, en cambio, está referida al momento de la escritura: «sería recomendable —

⁶⁹ La sirena como presencia también remite a los conceptos, sentidos y valores que fijan el pensamiento de Westphalen. La sirena como representación de la belleza aproxima su valor al que Westphalen concede a la poesía (realidad que raras veces se manifiesta y que es imprevisible), pudiendo también ser imagen ilusoria, engañosa y defraudante. También representa el sentimiento o deseo de poseerla, de atraparla y expresarla. Pero, a su vez, produce con su atracción por el canto que el poeta-marinero se abandone a la mera acción de escuchar, se deje arrastrar y adopte una actitud pasiva ante el hecho estético. Por último, la aparición de la sirena suele ocasionar, de un modo voluntario o involuntario, un trágico desenlace; pues los marineros, atraídos por su canto, abandonan el gobierno de la embarcación y, en consecuencia, naufragan. Cfr. “El encuentro con lo imaginario” (Blanchot 2005).

ya en pleno proceso de creación — que el presunto autor se pusiera en perfecto estado de disponibilidad» (Westphalen 1995: 24). A esta tercera circunstancia se suma una nueva exigencia que puede servir de ayuda a que el poema materialice con éxito su tarea: «habrá de acertar también con el ritmo adecuado para seguir las corrientes o alejarse de ellas cuando se presenta peligro de estrellarse contra escollos visibles o imaginarios» (25). El poeta debe, por tanto, hallarse en estado de disponibilidad y prestar atención al ritmo y movimiento de las corrientes, es decir, debe atender a lo que escucha. En este ensayo Westphalen parece conceder al poeta una función dentro del proceso, pues, guiado por su cualidad auditiva, el poeta puede reorientar la embarcación y evitar el naufragio, alejándose «cuando se presente peligro de estrellarse contra escollos visibles ocultos o imaginarios» (id.). Sin embargo, esta posibilidad que podría abrir una vía de escape al naufragio como destino del poeta se cierra unas líneas más abajo:

Tampoco conoceremos por anticipado si después de la fatiga y el esfuerzo veremos a Venus surgir de la onda o nada más que los pecios de un naufragio incruento. Lo más probable será esto último — sin duda. (Westphalen 1995: 25)

Esa visión decepcionante a la vez que trágica del proceso encuentra su manifestación más radical en el ensayo con que se abre este análisis, donde se dice que el poeta debe renegar de su yo, abandonarse y dejar actuar a la imprevisible corriente poética. El poeta, por tanto, sólo puede adoptar una actitud pasiva, de escucha⁷⁰, dejando actuar, dejando intervenir a la corriente poética, la cual en su movimiento engendra el poema: «[las] aguas pertinaces y vivas (...) al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema» Westphalen 1995: 95). Proceso y forma son, pues, lo mismo. Esta última afirmación preanuncia y nos aproxima a la cuarta implicación de la metáfora del naufragio: el poema como resto, residuo, como pecio.

En el ensayo que lleva por título este término (“Pecios de una actividad incruenta”) establecía ya la relación entre lo que queda tras la escritura, el poema, y lo que queda tras el naufragio: «los pecios de un naufragio incruento» Westphalen 1995: 25). Toda la metafórica que Westphalen configura en su poética halla en la relación poema-pecio su definición más precisa y completa, pues en esta metáfora se implican todas las anteriores. Por un lado, el pecio como residuo es testimonio de una actividad que en su desarrollo se consume y autoaniquila hasta el punto de que esa presencia, el pecio, es la única manifestación de todo el proceso. Como resultado del mismo, la existencia del pecio remite al viaje, a la búsqueda poética; por tanto, el poema-pecio remite a lo poético o a lo que resta de la experiencia poética. Por otro lado, esa naturaleza residual del poema supone, no obstante,

⁷⁰ A la importancia de la escucha en la escritura poética westphaleana dedica su trabajo Sylvia Miranda Lévano 2005.

también manifestación de pérdida: testimonia la derrota en el viaje y la insatisfacción que deja dicha experiencia frustrante ya que el modo en cómo se llega y el punto a donde se llega distan del proyecto inicial de partida.

Esta metáfora del poema como pecio ofrece, no obstante, una precisión conceptual que no debe ser obviada. La conciencia lingüística con que emplea Westphalen este término queda demostrada en el hecho de que, como recoge el *DRAE*, el pecio cifra tanto los fragmentos que quedan de la embarcación tras el naufragio como lo que de ella se rescata. En este sentido se vislumbra el por qué del empleo del término marítimo, pues el poema es al lenguaje lo que el pecio es a la embarcación: materia residual que se consigue rescatar y que se manifiesta tras el proceso de naufragio. En este sentido el pecio supone, de modo paradójico, también una victoria, la única victoria posible a juicio del poeta peruano. El poema, al igual que el pecio, es la materia que se puede rescatar del naufragio y, por tanto, supone el punto o lugar de aproximación máxima a la Poesía.

La relación metafórica que se establece entre pecio y poema fija un enunciado teórico plurisignificativo en el que se produce una tensión conceptual en la medida en que en su interior conviven de modo paradójico dos sentimientos enfrentados y a priori contradictorios, pero que el planteamiento poético de Westphalen, expresado oblicuamente en esta red metafórica de la poesía como naufragio, logra hacer conciliar.

2.2 EL POETA EN DISPONIBILIDAD: LA PALABRA ESCUCHADA

De la metáfora que relacionaba al poeta con el náufrago se derivaba la concepción de que el poeta debía estar en estado de disponibilidad. Como ya quedó expresado con anterioridad, para Westphalen la voluntad rectora del poeta carece de valor en el proceso de creación, pues su labor está supeditada a una voluntad mayor, la de la corriente poética, que es la que decide cuándo un texto alcanza altura de poema o no. El poeta poco puede hacer ante esta posición de reconocida debilidad, pues, según el autor peruano «[n]o poseemos sistema o ritual — penoso o inspirado — que nos asegure la invocación — que haga que la Poesía responda a un llamado desgarrante o cauto» (1995: 72). Tampoco atiende a la aplicación de reglas ni se pueden inventar métodos de captación, pues en poesía «no hay fórmulas de aplicación asegurada y es vana toda “poética”» (Westphalen 1995: 117). Ahora bien, este rechazo de la voluntad individual del poeta no deviene en Westphalen en una aceptación de la imagen del poeta abandonado a la suerte de su inspiración o del poeta poseído por la Musa, ya que el acto de creación «no se realiza en un trance o éxtasis» como tampoco «puede ser el resultado de cálculos y reflexiones» (1995: 95). Westphalen rechaza tanto el control absoluto en el proceso como la inconsciencia más radical; su propuesta sitúa al poeta en una posición intermedia entre la imagen del poeta inspirado y la del poeta poseído. Para él, el acto de creación:

Exige más bien que el pretendido poeta (...) reniegue de su yo — ceda a la corriente poética y se deje llevar — en imprevisible carrera — por esas aguas pertinaces y vivas que al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema. (Westphalen 1995: 95)

La labor del poeta reside en realizar un ejercicio de renuncia voluntaria, esto es, consciente. Esta renuncia comienza por dejarse llevar, pero este dejarse llevar es, sobre todo, un dejarse guiar y no un abandonarse. La diferencia sutil entre estas dos renunciaciones estriba en que la primera no implica caer en un estado de inconsciencia con respecto al proceso de creación. La conciencia poética en el instante previo a la escritura del poema se concentra no en *lo que se va a decir* sino en *lo que se pueda oír*, pues el poeta es, principalmente, « oyente y trasmisor de lo oído» (Westphalen 1995: 95). En este sentido debe entenderse la afirmación de Westphalen de la actitud del poeta en el acto de creación. Éste sólo puede estar en espera, pero en espera atenta o una pasividad activa en tanto que la desatención a aquello que pueda oírse implicaría la imposibilidad de lo escrito⁷¹. Westphalen considera que escribir paradójicamente es, sobre todo, escuchar:

(...) la singularidad (y validez) de un poema no se obtiene ateniéndose con deliberación a normas establecidas arbitrariamente por críticos o profesores de literatura — por jefes de escuela — o por los mismos autores. El proceso de creación es otro — es más pasivo — en el sometimiento a lo que oscuramente surge a la vida — pero es también la atención extrema “a lo que se oye” — el cuidado máximo puesto en el olvido de sí mismo. (Westphalen 1995: 126-127)

En la renuncia a la acción que desembocaría en articular un discurso poético, en la aceptación de una actitud pasiva en vez de activa; en definitiva, en el sometimiento a la voluntad de la corriente poética, está implícito que el poeta deje de encarnar el papel de *ser* para asumir el de *oír*: el poeta ya no es *ser* sino *escucha*. Cuando la atención está puesta en el oído, es decir, cuando la conciencia se concentra en aquello que está fuera, la identidad individual se

⁷¹ En este punto, la propuesta de Westphalen coincide con lo apuntado por Maurice Blanchot, cuando afirma que «el dominio del escritor no reside en la mano que escribe (...) El dominio siempre es de la otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y apartarlo. El dominio consiste, entonces, en el poder de dejar de escribir, de interrumpir lo que se escribe» (2004: 19). Para Blanchot, el escritor está poseído por el deseo incesante de continuar con la escritura y la única decisión en la que puede intervenir en la misma sólo es la de detenerse. Tanto Blanchot como Westphalen, partiendo desde posturas distintas, coinciden en considerar que el proceso de escritura está íntimamente ligado al silencio. No obstante, el francés concluye que el silencio en la obra es algo que el escritor impone a la escritura, mientras que Westphalen reconoce en el silencio el espacio donde el poeta debe situarse; es, por tanto, un estado previo a la creación y no un factor que impone el resultado.

suspende; toda vez que, por medio de la concentración más absoluta, el poeta logra que todo en él atienda a lo que se oye ya no queda ningún punto de anclaje que ate su consciencia a su identidad individual: el poeta no es *el poeta*, sino *lo que oye el poeta*.

La renuncia al yo que implica la concentración en adoptar una pasividad expectante ha convertido al poeta en vehículo de transmisión de la corriente poética, la cual, al apropiarse de él, pasa a ser, en ese instante, *voz poética*. Y esa voz es la que el poeta, intensamente concentrado, escucha. Ahora bien, como el mismo Westphalen comenta:

Debe advertirse — desde luego — que al igual que todo organismo o instrumento por el cual circulan determinadas ondas — no es posible a cada quien recibir y ser sensible sino a un haz limitado de ellas. No se debe olvidar tampoco que — a menudo — el funcionamiento puede ser defectuoso y sujeto a interferencias que desvirtúan la dirección y los propósitos originales. (Westphalen 1995: 95)

La capacidad de percepción de aquello que acaso se pueda mostrar al sentido del oído está en relación de dependencia con la capacidad de concentración que el poeta pone en escuchar y en olvidarse de sí: cuanta menos atención ponga en su ser mayor espacio tendrá la voz poética para materializarse en él y mejor se transmitirá ésta. No obstante, Westphalen considera que en escasas ocasiones este estado de disponibilidad absoluta se logra⁷²; ya que, en la mayoría de los casos, el poeta es sensible sólo a una parte de eso que se oye y que se muestra brevemente⁷³. Esa distorsión acaecida en el momento de la escucha se ve abismada por una segunda distorsión en el momento de la escritura, ya que en ese instante el poeta debe enfrentarse al lenguaje y su incapacidad de tenerlo bajo su control interfiere, modifica y altera el sentido original de la voz poética⁷⁴.

Para Westphalen, por tanto, el poema no surge como fruto de una voluntad del poeta. Es la corriente poética la que, arrastrando al poeta, «da origen al poema» (Westphalen 1995: 126). Esto no quiere decir que el poeta no pueda influir en el proceso sino que su intervención se cifra en clave negativa: el poeta no puede generar el poema pero sí puede provocar, si no asume sus funciones debidamente, que el proceso no desemboque en poema.

⁷² El poeta, dice Westphalen, «a ratos consigue sin quererlo la metamorfosis feliz» (1995: 25)

⁷³ El don de escucha atenta para la escritura que se le otorga al poeta como dádiva es «tan prestamente otorgado cuanto abolido» (Westphalen 1995: 72), pues la materialización de esa voz poética dura el escaso instante en que el poeta logra mantenerse en disponibilidad absoluta.

⁷⁴ «La sensibilidad del poeta como instrumento receptor y transmisor de la voz poética depende (...) del empleo *sui generis* de sintaxis y fonética — del refinamiento en la utilización de símbolos e imágenes —» pero también apunta Westphalen a otros factores que deben ser tenidos en cuenta: «la amplitud de experiencias vitales y teoréticas — del recurso a medios expresivos adaptados de otras artes (...)». (Westphalen 1995: 126)

Es decir, su influjo sólo puede ser negativo: como todo instrumento que sirve de intermediación su labor consiste en no entorpecer el proceso. Para que esto no suceda, para que el poema surja, el poeta ha de operar una serie de acciones favorecedoras de la transmisión de la voz poética que empieza por un proceso de des-identificación del yo. Al negarse, se desplaza del *ser actuante* al *ser oyente* y el espacio que deja en ese desplazamiento es el que permite que la corriente poética se muestre y materialice en voz, una voz a la que debe estar atento el oído del poeta. El poeta sólo puede ofrecer al proceso su disponibilidad a ser transmisor de la corriente poética, ser ese espacio en el que se produce el milagro del poema:

Ya entonces⁷⁵ estaba disponible para ser nada más que el escenario en que tenía lugar una especie de breve hechizo del que surgiría — con suerte — el poema imprevisible. (Westphalen 1995: 103)

De este planteamiento teórico, se desprenden varias implicaciones. Al entender que el poeta debe ofrecerse en disponibilidad absoluta a la Poesía, se deriva que, para Westphalen, el poeta no es dueño del acto de creación y, por tanto, no puede encauzar ni la dirección ni el sentido del poema; de tal modo que el poeta se encuentra siempre en una situación de precario desvalimiento:

Nos rendimos a ella — indefensos — aunque pocas veces nos llegue más que un barrunto engañoso de una voz tal vez oída o — más probablemente — tímidamente presentida. (Westphalen 1995: 72)

Y, puesto que no puede controlar el proceso de creación del poema, tampoco puede asegurar cuándo se logrará o, simplemente, si se logrará la «metamorfosis feliz»:

Aun si por azar acude — no sabremos nunca si nos concede la inmerecida dádiva — el don tan prestamente otorgado cuanto abolido. (Westphalen 1995: 72)

El poema tiene, en consecuencia, carácter de fenómeno único e irreductible; es, por tanto, algo imprevisible e irrepetible⁷⁶ y, como tal, es algo inusual; de ahí que Westphalen en varias ocasiones se refiera al poema como:

⁷⁵ Se refiere al momento en que lee la traducción española, realizada por Ricardo Silva-Santisteban en la década de los setenta, de su poema “Magic World”, originalmente compuesto en inglés, aunque posteriormente tradujo él mismo y pasó a formar parte del poemario *Belleza de una espada clavada en la lengua* de 1980.

⁷⁶ La aplicación de este adjetivo al poema tiene una serie de implicaciones sobre la cuestión de la traducción poética, que será abordada en el capítulo 7 de este bloque.

«objetos muy especiales» (1995: 24); «raros objetos» (1995: 71); ; «insólitos objetos (...) que nos sorprenden con sus ráfagas de misterios entrañable y reconocible» (1995: 81); o «lo inesperado — lo que nunca tuvimos sospecha de que existía» (1995: 73).

La tercera implicación que se desprende de la concepción del poeta en disponibilidad se refiere a la fascinación del poeta ante la aparición del poema. Esta fascinación es debida, en primer término, porque el poeta nunca sabe si la escritura del texto materializará en poema:

El poeta será el primero en asombrarse y (a veces) en reconocerse en el ajustado collar de palabras ciega y fielmente juntadas (Westphalen 1995: 127)

Pero, también, la fascinación se debe a que el poeta se siente sorprendido de haber recibido el don de la poesía; pues Westphalen concibe que, en el momento de la escritura «más le es dado y más recibe de lo que él pone» (1995: 25). La poesía, por tanto, no es un bien que resida en el poeta, sino que puntualmente lo visita.

Aunque no se haya dicho hasta este momento, es evidente que la visión del poeta como intermediario remite, en primer término, a la concepción de la poesía que Platón propuso en su *Ión*. Allí se lee:

(...) es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en el la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. Pero no es en virtud de una técnica (...) sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige (Platón 1997: 257)

En esencia, se puede considerar que el planteamiento westphaleano recupera la imagen del poeta como transmisor de una fuerza poética que le viene desde fuera. Coincide también con Platón en considerar que el poeta no es el que dirige la escritura, sino que es dirigido por esa fuerza que lo aliena. No obstante, Westphalen no llega, como sí lo hace Platón, al extremo de considerar que el poeta se haya en una fase de trance mientras dura el fenómeno poético. Para él, el poeta no llega a ese estado de receptividad poética por medio de una enajenación impuesta; más bien, considera Westphalen, se llega a esa disponibilidad necesaria por medio de un ejercicio consciente de concentración (poner atención a lo que se oye), que acaba derivando en un estado de des-identificación. En donde sí concuerdan la visión platónica y la westphaleana es en considerar que el control del acto de creación está fuera del alcance del poeta. Ahora bien, el fin de la disertación platónica no es vituperar al poeta, sino, justamente, lo contrario: ensalzarlo

como un ser superior, dotado de una naturaleza semidivina (de ahí que se diga que es «una cosa leve, alada y sagrada»). Por el contrario, Westphalen pretende hacer ver que aquellas virtudes que tradicionalmente se le han asignado no se corresponden con la realidad. El objetivo de Platón es demostrar que el poeta carece de técnica, Westphalen que el poeta carece de virtudes superiores.

A pesar de la negación por parte del propio Westphalen de una posible vinculación con la Mística y a pesar de haber afirmado que, para él, la poesía no se escribe en un estado de trance o éxtasis⁷⁷; es innegable que la visión que el peruano expone del acto de creación poética, en especial, en los instantes previos al hecho poético, coincide en su esencia, con la experiencia mística. Miguel de Molinos aconseja en su *Guía espiritual* «preparar tu corazón a manera de un papel blanco, donde pueda la divina sabiduría formar los caracteres a su gusto» (1989: 59).

El místico, por tanto, también debe prepararse⁷⁸ para el encuentro con la divinidad hasta alcanzar un estado de disponibilidad, similar al que comenta Westphalen, en el cual se halla a la espera de la aparición extraordinaria que provoque la comunicación —visual o escrita, según Molinos; auditiva, en el caso de Westphalen—. Al igual que señala Westphalen para el caso de la creación poética, la divinidad actúa sobre el místico y le hace partícipe de una verdad superior que él se limita a contemplar.

No obstante estas vinculaciones, Westphalen reconoce que su planteamiento teórico está más próximo de manifestaciones realizadas por el pintor suizo Paul Klee, quien en la conferencia pronunciada en Jena en 1925 aseguraba concebir que el lugar asignado al artista «es el de recoger lo que sube de las profundidades y transportarlo más allá». Para este pintor, el artista no es:

(...) *ni servidor sumiso ni amo absoluto sino simple intermediario. El artista ocupa un lugar muy modesto. No reivindica la belleza del ramaje, la cual belleza no ha hecho sino pasar a través suyo.* (citado en Westphalen 1995: 25)⁷⁹

⁷⁷ Considero que el rechazo que hace Westphalen de la conexión con la mística se debe a que Westphalen no entiende el fenómeno místico sin su base religiosa y lo que él niega es que exista en su concepción poética un carácter religioso. Hay, en Westphalen, un rechazo tácito de lo religioso en el mundo de la poesía. Por eso, rechaza el anteponer el “San” a San Juan de la Cruz, como le reprocha su amigo César Moro en carta fechada a 4 de octubre de 1946:

Estoy en contra cuando hablas de San Juan de la Cruz y lo llamas Juan de la Cruz. Nada de eso; él era santo y no un señor cualquiera. (Moro 1983: s. p.)

⁷⁸ En el caso del místico esa preparación consiste en un recogimiento interior basado en la meditación y en la oración; Westphalen habla, simplemente, de concentración sin extenderse en este punto.

⁷⁹ Tanto esta cita como la anterior se mantienen las cursivas que aparecen en el texto de Westphalen.

También deja abierta la posible vinculación en la cuestión de la disponibilidad con el Surrealismo: «No sé hasta qué punto esa experiencia (...) pueda ser asimilable a la del “automatismo psíquico” en cuya práctica se empeñaron Breton y los que lo acompañaron en la aventura surrealista» (Westphalen 1995: 104). Hay algunos puntos de contacto en la visión que Westphalen plantea del proceso de escritura y el procedimiento de creación artístico que busca el Surrealismo: en ambos, la situación idónea es que cese lo más posible el deseo de una *acción dirigida* y, en ambos, se considera enturbiadora la intervención de una voluntad previa (del juicio crítico del sujeto, en el caso del Surrealismo; del poeta, en el caso de Westphalen).

2.3 CONTRA EL *PUETA*

Late en las líneas escritas por Westphalen acerca del fenómeno poético, como ya se ha anticipado en las páginas anteriores, un afán por restar importancia a la figura del poeta en el proceso creativo, por considerar su función como secundaria. A este respecto, en la conocida conferencia pronunciada en Lima en 1974, “Poetas en la Lima de los años treinta”, el autor limeño realiza una aseveración radical en este sentido:

Reconozcamos que la medida del logro de la experiencia poética no puede ser sino el poema mismo, única explicación y justificación de la actividad poética. Y como hay más bien la tendencia a sobrestimar al poeta yo propondría que se volviera costumbre publicar anónimamente toda poesía. (Westphalen 1996: 146)

Esta apuesta que formula Westphalen sobre la difusión de la poesía más allá del creador supone la radicalización de una idea que la Modernidad ha ido desarrollando desde que Rimbaud en sus *Lettres du voyant* manifestara su sorpresa al caer en la cuenta de que «C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense»⁸⁰ (Rimbaud 1995: 102). El valor del poeta, más que causa, es consecuencia del proceso de escritura. La crisis o fractura identitaria producida en el trasvase de la experiencia real a la realidad lingüística y de la que toma conciencia Rimbaud («JE est un autre») podría ser un primer hito a partir del cual la arquitectura del poeta se ha ido resquebrajando y que Westphalen reduciría a escombros.

Entre una de las pocas referencias que a su vida Westphalen ha hecho pública se encuentra la siguiente experiencia infantil que, en cierta medida, nos indica hasta qué punto existe en él una propensión a no aceptar una interpretación positiva de la palabra poeta:

⁸⁰ Carta del 13 de Mayo de 1871: «nos equivocamos al decir: Yo pienso; deberíamos decir: *Alguien me piensa*», (103).

Estaba yo un día apartado de todos en el recreo — cuando se acercó de improviso uno de mis condiscípulos y sin preámbulo alguno me espetó — *Tú vas a ser poeta* — para sin esperar mi reacción reintegrarse al grupo que se divertía con él.

En aquella época nada estaba más alejado de mis propósitos que ser escritor (y mucho menos ser poeta). (...) Recelé por tanto una mala intención en el exabrupto. (Westphalen 1995: 113)

Se detecta en ese recuerdo, y en la forma en que lo recrea, una actitud reaccionaria ante el término ‘poeta’; sospecha el joven Westphalen que había sido pronunciado con voluntad de ofensa, como si ser poeta equivaliera a un insulto. Como el propio Westphalen se encarga de vincular⁸¹, se percibe en esta experiencia infantil una clara desconfianza hacia la institución poeta, que, con el paso del tiempo y alimentada por su trayectoria creativa, se materializaría, en su pensamiento estético de madurez, en una voluntad antiromántica de minimizar el peso del autor en la creación artística.

Entre los pocos versos que Westphalen escribió en el periodo de silencio editorial de 45 años que se hizo tras la publicación de *Abolición de la muerte* (1935)⁸² se encuentra el que da arranque a “Poema inútil”, donde afirmaba:

EMPEÑO manco este esforzarse en juntar palabras (Westphalen 1991: 90).

A pesar de que la enunciación está referida a la definición del ejercicio poético esta afirmación implica una valoración del poeta; pues la actividad de juntar palabras es una intervención que parte de la voluntad del poeta (esforzarse) pero donde las energías invertidas por éste no devienen forma a causa de la incapacidad de esa fuerza actuante. Desposeído del órgano que permitiría llevar a cabo la acción, el poeta carece de la capacidad de aprehender y de alcanzar. No puede, pues, captar la realidad que se pretende transmitir en el poema y, por tanto, en ningún caso puede hacer que la vida lata dentro del poema. Los poetas, dice unos versos más adelante en este mismo poema, «[t]al vez consiguen una *máscara informe* / Sonriente complacida a todo hálito de dolor, / *Inerte* al desgarramiento de la pasión»⁸³,

⁸¹ «Estoy — me parece— justificado al adjudicar a esa experiencia mi sobresalto de defensa cuando alguien me llama “poeta” en lugar de pronunciar mi nombre o mi apellido» (Westphalen 1995: 114).

⁸² Ese conjunto de textos fueron reunidos en la sección *Belleza de una espada clavada en la lengua*, que junto a la reedición de *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* fueron publicados en el libro recopilatorio *Otra imagen deleznable...* (México, 1980).

⁸³ Cursiva nuestra.

es decir, el poeta crea objetos carentes de profundidad vital, pálidos reflejos que sólo consiguen ser testimonio de la incapacidad del escritor.

En esta misma línea se pueden interpretar otros muchos textos de Westphalen donde se manifiesta un desencanto en torno a la capacidad de intervención del poeta en el proceso de escritura. Unas veces es presentado sometido al lenguaje, como en el ya citado poema “*Ídolo*”; otras veces aparece como un individuo desnortado, que vaga desconociendo a dónde va a llegar, y derrotado, sin recompensa a su actividad, cuyas obras son siempre decepcionantes, como se señala en el poema “*Derrota*” de la sección *Nueva serie* del poemario *amago de poema — de lampo — de nada*:

ESCRITOS necios de caminante extraviado e indeciso por desierto o manglar u otra comarca de dentro o de fuera sobre la cual no cae ni por acaso sombra o artificio de revelación ninguna. (Westphalen 1991: 133)

En igual dirección se puede leer el siguiente texto publicado en *Ha vuelto la diosa ambarina* de 1989:

¿MISERIA o riqueza de poetas? — pues calculen ustedes que no son capaces ellos sino (en el mejor de los casos) pulposa aunque insulsa simulación de sortilegios. (Westphalen 1991: 229)

No obstante, la opinión de Westphalen manifiestamente más extrema en su deseo de mostrar la débil y mínima intervención del poeta en el proceso creativo se encuentra en el poema de *Nueva serie*, que lleva por título un significativo “*Prurito de poeta*”:

¿QUÉ te suena mejor «flecha desnuda» o «flecha vestida»? — ¡Pamplinas! — Admirable es sólo la flecha clavada — en el ojo por supuesto. (Westphalen 1991: 147)

Ya el título marca el tono sarcástico e hiperbólico de la imagen del texto. Prurito es, según refiere el *DRAE*, el deseo de hacer algo de la mejor manera posible, mas de un modo persistente y excesivo. La lexicóloga española María Moliner, en su *Diccionario de uso del español*, añade a la anterior definición otro valor que arroja luz sobre el sentido con que emplea Westphalen el término, pues dice que, por lo general, el fin de ese afán es sólo por virtuosismo o para satisfacer el amor propio. En esa voluntad de buscar la imagen más bella, más llamativa, el poeta que interroga, por querer ser impactante, yerra el tiro y se desvía de lo esencial. Por eso, el poeta que responde tacha de pamplina su disyuntiva y arrasa con las dos únicas

opciones que se le proponen ofreciendo una tercera radicalmente contraria, más violenta, directa y certera, en concordancia con el vuelo de la flecha que se pretende expresar. Westphalen está, pues, ridiculizando a esos pretendidos poetas que se exceden, que se extralimitan en su ejercicio escritural. Al adoptar una actitud excesivamente voluntaria y más centrada en satisfacer el ego que en lograr una imagen verdaderamente poética; el pretendido poeta traiciona la esencia de la poesía y la desnaturaliza. Ese tipo de poeta es el que el título del poema denomina *pueta*. De tan artificiosos y exagerados retuercen el lenguaje haciendo de su posición una impostura y de su rostro una máscara que Westphalen se encarga de des-enmascarar. La cerrazón articuladora de la vocal 'o' de 'poeta' acerca fonéticamente el término a cierta forma peyorativa de uso común en el español; pero también esa exageración del cuerpo fónico, como si de un retrato caricaturesco se tratara, supone la denuncia material de la impostura retORIZANTE que subyace en la primacía del creador sobre la obra creada.

De la lectura que se viene ofreciendo del pensamiento estético de Westphalen se podría extraer que el poeta peruano está atacando al poeta⁸⁴; sin embargo, lo que se pretende demostrar es cómo su discurso teórico trata de ofrecer una oposición que efectúe una reacción conceptual *des-inflacionadora*, esto es, lo que Westphalen pretende es contrarrestar la sobrestimación en que se ha visto envuelta esta figura a partir del Romanticismo. Westphalen no quiere acabar con el poeta, quiere terminar con la imagen del poeta como un ser semidivino y todopoderoso que la tradición romántica, asentada en el pensamiento idealista alemán, ha transmitido a la Modernidad. La teoría poética de Westphalen, en esta cuestión, se situaría voluntariamente en el extremo opuesto de la teoría romántica⁸⁵.

En la novela *Enrique de Ofterdingen* Novalis narra el proceso de aprendizaje de un joven marcado por el destino de la poesía. En el viaje que éste emprende con su madre a Bavaria, para visitar a su abuelo, coincide con

⁸⁴ Conviene, por ello, introducir una nota aclaratoria a este respecto: a quien Westphalen critica es a los pseudo-poetas y no a los poetas de verdad. Es más, si Westphalen ataca a estos poetas de bajo perfil es porque éstos, con su impostura, al apropiarse del apelativo "poeta" manchan el alto concepto en que Westphalen tiene esta palabra: «Fueron y son pocos los autores a quienes no quede holgado el nombre de poeta (...) El poeta digno de ser así llamado es el que está siempre al atisbo del misterio (porque el misterio es cotidiano) —dedicado a acechar y a rastrear la huraña corriente poética» (Westphalen 1995: 96).

⁸⁵ Con esto, no se quiere decir que Westphalen reaccione contra el Romanticismo, corriente estética a la que el peruano otorga un lugar destacado en la historia de la poesía, pues, según él mismo manifiesta «corresponde al Romanticismo el haber dado los primeros golpes en favor de la revaluación de la poesía, que fueron los poetas representativos de dicho movimiento quienes de nuevo exaltaron la poesía a su rol de turbadora de la conciencia humana» (Westphalen 1996: 88).

Westphalen no pretende enmendar la plana a la teoría poética romántica; lo que busca el poeta peruano es corregir la lectura que de los postulados románticos se ha venido haciendo desde el siglo XIX y a lo largo del siglo XX y que ha ocasionado una sobreestimación del poeta.

un grupo de comerciantes con los que entabla una conversación sobre el origen de la poesía. Estos comerciantes le cuentan al joven Enrique la leyenda del poeta Arión:

(...) aquel músico quiso ir por mar a una tierra extranjera. Poseía gran cantidad de hermosas joyas y objetos de valor que le habían regalado como prueba de agradecimiento. Encontró en la playa un barco, y los marineros, por un precio que él les prometió, parecían dispuestos a llevarle al país al que quería ir. Pero el brillo y la belleza de estos tesoros no tardaron en tentar la codicia de los marineros; hasta tal punto que se pusieron de acuerdo para coger al poeta, arrojarlo al mar y luego repartirse sus pertenencias. Así que cuando estuvieron en alta mar se lanzaron sobre él y le dijeron que (...) habían decidido arrojarle al agua. Él les suplicó una y otra vez que no le mataran, les dijo que les ofrecía todos sus tesoros como rescate y les auguró una gran desgracia si intentaban llevar a cabo su plan. Pero ni una cosa ni la otra les hacía desistir de su idea (...) Viendo que los marineros estaban resueltos a llevar adelante su propósito, les pidió que por lo menos antes de morir le permitieran cantar su último canto, y que luego él mismo, con su sencillo instrumento de madera, se arrojaría al mar delante de todos. Los marineros sabían muy bien que si llegaban a oír su canto mágico su corazón se ablandaría y se sentirían presos del remordimiento. Por esto decidieron otorgarle esta última gracia, pero resolvieron taparse los oídos mientras cantara; de este modo no oirían su voz. El cantor entonó un canto bellissimo, infinitamente conmovedor. Todo el barco resonaba, resonaban también las olas; el sol y las estrellas aparecieron juntos en el cielo, de las verdes aguas salían multitud de peces y monstruos marinos que danzaban al compás de aquella música. Sólo los marineros permanecieron hostiles. El canto terminó. El poeta (...) saltó al oscuro abismo. Apenas había tocado las resplandecientes ondas cuando un monstruo marino, agradecido por su música, cargó sobre su lomo al sorprendido cantor y se lo llevó nadando. (Novalis 1998 108-109)⁸⁶

El contraste de esta historia, donde Novalis recrea la imagen del poeta que sufre un naufragio se desprende una poética típicamente romántica, con las reflexiones del poeta peruano permitirán hacer ver cómo, en lo tocante a la visión del poeta, Westphalen adopta una posición contraria a la romántica. Los puntos del relato que interesan a este enfoque son:

1) el poder que se concede al poeta;

⁸⁶ El relato continúa explicando cómo el poeta se lamenta cantando la pérdida de sus joyas, recuerdos de horas felices y cómo el monstruo vuelve a aparecer para entregarle esas mismas joyas, que rescató del naufragio que sufrió el barco tras una disputa entre la tripulación por el reparto del botín.

- 2) la causa del naufragio;
- 3) el sentido exacto de la catástrofe marítima;
- 4) el desenlace del viaje y sentimiento que deja el proceso.

En el relato de Novalis el poeta aparece como un ser dotado de la virtud de controlar el lenguaje y capaz, gracias a dicho control, de influir en la realidad circundante. Con su canto mágico el poeta consigue conmover a todos los seres y elementos y logra que el ritmo de éstos se someta al que su canto les pauta. Ese poder mágico, por tanto de naturaleza sobrehumana, es conocido y temido por los demás hombres (los marineros saben de su poder y se reconocen incapaces de resistirlo; por eso, se tapan los oídos). El poeta domina el lenguaje y este conocimiento le reporta una situación de poder. Como consecuencia de esto, el poeta es capaz de convocar la presencia de la Poesía; cuando lo necesita o simplemente cuando lo desea; por ello, toma su instrumento con la seguridad de saber que ésta se manifestará.

En este punto, la visión de Novalis entra en contradicción con la westphaleana, donde es el lenguaje el que domina al poeta, pues las fuerzas de la palabra exceden las débiles capacidades del poeta. Por ello, el poeta no puede decidir cuándo se manifestará la Poesía, pues, como afirma el poeta peruano «la voluntad no tiene mucha parte en el asunto ya que escribir un poema es casi como tener un sueño — igualmente imprevisible e incontrolable». (Westphalen 1995: 25). Y eso le lleva a afirmar que su misión «se limita a la de simple oyente y transmisor de lo oído» (Westphalen 1995: 95). A la capacidad de intervención activa en el proceso poético de Novalis se opone, pues, la intervención pasiva de Westphalen: actuación frente a espera.

Por otro lado, el poder con que Novalis reviste al poeta lo dota de una seguridad que aferra su identidad. Cuando propone a los marineros hostiles que le dejen cantar demuestra tener conciencia de sí, conciencia de sus capacidades, de su identidad y de su naturaleza; sabe que con su canto puede hacer variar la dirección del proceso y, así, salvar su vida. Esa identidad se ve reforzada por la respuesta negativa de sus enemigos, pues manifestar su temor confirman la naturaleza poderosa de aquello que temen. Así pues, el relato de Novalis apunta a la conciencia identitaria como un valor positivo del poeta. Por contra, Westphalen juzga que «el acto de creación (...) exige más bien que el poeta reniegue de su yo» (1995: 95).

Otro aspecto en el que se percibe la distancia entre Westphalen y Romanticismo se detecta al observar cuál es la causa por la que naufraga el poeta. En Novalis el poeta padece naufragio por factores externos a su voluntad, son los marineros los que empujan a Arión al naufragio; mientras que en Westphalen el naufragio del poeta viene producido por esa incapacidad de controlar el proceso, por no saber responder adecuadamente al flujo de la corriente poética. En “Pecios de una actividad incruenta” señala el autor peruano que el poeta, para poder regir adecuadamente la escritura:

(...) habrá [el poeta] de acertar también con el ritmo adecuado para seguir las corrientes o alejarse de ellas cuando se presiente el peligro de estrellarse contra escollos visibles ocultos o imaginarios. (1995: 25)

Para Westphalen es el poeta la única causa del naufragio: si sabe intervenir de modo eficaz puede escapar del naufragio; si no actúa en concordancia con el flujo marítimo, si no sabe interpretar ese ritmo, acabará a la deriva y naufragará tras estrellar su escritura contra los peligros ocultos de la poesía. Otra vez se reitera la idea de que la falta de pericia del poeta ocasiona el fracaso marítimo-poético.

Arión, en la leyenda de Novalis, padece un naufragio en la medida en que se ve obligado a ir a la deriva en medio del mar; no obstante, esa expectativa de padecimiento que supone el hecho de que la tripulación lo arroje al mar no culmina en la medida en que, cuando apenas toca «las resplandecientes ondas», cuando todo apunta a que va a dar comienzo su periplo trágico, surge el monstruo marino que lo depositará «*suavemente* entre los juncos de la playa»⁸⁷. Ese giro que provoca la inesperada aparición del monstruo marino suspende la amenaza del naufragio restándole dramatismo al acontecimiento y neutraliza el sentimiento de inseguridad de la circunstancia del naufragio. En este sentido se puede hablar de naufragio fallido o de naufragio no-naufragio; puesto que el padecimiento que se presupone y determina de modo radical la experiencia no se materializa. Por contra, la presencia del naufragio en Westphalen está íntimamente ligada a esa sensación de proceso no controlado que desemboca en la percepción del sentimiento de inseguridad, hasta el punto de que se recurre a la metáfora del naufragio precisamente como expresión del padecimiento del poeta. Esta línea de reflexión lleva, por tanto, a afirmar que en Westphalen la experiencia del naufragio es inherente a la escritura: escritura implica naufragio. Si en Westphalen el naufragio es esencial, en Novalis es accidental y esta diferencia cualitativa manifiesta la distinta percepción que existe entre la poética westphaleana, caracterizada por un sentimiento de descrédito del poeta, y la teoría romántica, donde persiste una fe total en el poeta.

En el punto que sí convergen la expresión del naufragio de Novalis y la de Westphalen es en el hecho de que en ambas circunstancias el viaje se inicia con la esperanza —en el caso de Westphalen— o la confianza —en Novalis— de alcanzar la meta deseada que motiva ese viaje. Tanto el poeta, en Westphalen, como el músico Arión, en la leyenda de Novalis, son transportados a otro lugar distinto del inicialmente previsto: Sin embargo, el estado final y el sentimiento con que acogen el desenlace del periplo es de

⁸⁷ Cursiva nuestra.

signo contrario. La leyenda de Novalis no muestra atisbo de un sentimiento de lamentación por no haber llegado a esa tierra extranjera a la que se quería llegar. De hecho, la única lamentación es la pérdida de las joyas y la historia no concluye hasta que se soluciona positivamente este punto, hasta manifestar de modo irrefutable cómo el monstruo le hace entrega del tesoro que se daba por perdido. Así pues, en Novalis el naufragio no ocasiona pérdida alguna ni supone tragedia alguna el no haber arribado al lugar deseado. Sin embargo, Westphalen continuamente está incidiendo en la decepción que ocasiona no haber podido albergar en la escritura la fuerza y vitalidad de la poesía y, en ese sentido, la decepción viene propiciada por la conciencia de haber sido derrotado y por la conciencia de haber perdido (por no haber conseguido retener) la poesía. Es ese sentimiento trágico que brota del resultado final el que motiva la reflexión teórica de la poesía como naufragio y la manifestación de la incapacidad del poeta.

El tratamiento distinto que dan Novalis y Westphalen a la metáfora que vincula poesía y naufragio, el sentimiento (de tragedia y decepción en el peruano, feliz y positivo en el alemán) y la imagen opuesta que proyectan ambas versiones del poeta (dominador del lenguaje; dominado por el lenguaje) es manifestación de la distancia que media entre la visión romántica del poeta y la sostenida por Westphalen. En el intervalo existente entre estas dos enunciaciones que se expresan en sentidos opuestos se produce una ampliación del postulado romántico del poeta que Westphalen juzga deturpadora del valor real del concepto. Para el escritor limeño el desarrollo e hiperbolización que tiene la imagen del poeta, la creciente valoración de esta institución dentro del pensamiento teórico-estético moderno⁸⁸, equivale a un proceso de inflación conceptual contra el que Westphalen actúa. Es en este contexto donde se deben ubicar las continuas afirmaciones del poeta peruano; más que destinadas a atacar la institución poeta van dirigidas a devolverle un sentido más cercano a su valor real y a su función dentro del fenómeno poético.

Westphalen adopta, en este sentido, una postura crítica manifestada a través de la ironía; mientras que el Romanticismo, con su visión del poeta como ser semidivino, adopta una visión religiosa e idealizada. O expresado con los términos que emplea Octavio Paz en *Los hijos del limo*, la visión que sobre el poeta ofrece el pensamiento westphaleano es reflejo del modo irónico en que se siente, y se piensa, la experiencia estética de la creación poética y la teoría romántica, de la que la recreación de la leyenda que ofrece Novalis es ejemplo paradigmático, reflejo del modo analógico con que se piensa, y se siente, dicha experiencia. A la proximidad conceptual de la analogía Westphalen opone la distancia conceptual de la ironía que presupone toda crítica, cuyo sentido último busca reconducir la idea que es objeto de reflexión y que obliga a repensarla.

⁸⁸ Basta recordar la famosa cita de Vicente Huidobro, poeta con el que, por lo demás, Westphalen tuvo una disputa dialéctica en los años finales de la década del treinta: "El poeta es un pequeño dios".

3. Naturaleza del lenguaje poético. El lenguaje hecho forma: el poema

En “Pecios de una actividad incruenta” Westphalen llamaba la atención sobre el hecho de que, una vez que finalizaba el proceso de escritura, no cabía anticipar si «después de la fatiga y el esfuerzo veremos a Venus surgir de la onda o nada más que los pecios de un naufragio incruento» y que «lo más probable será esto último — sin duda» (1995: 25). Ya se incidió en las páginas precedentes en la profundización del sentido negativo de esta concepción, que, en esencia, se debe a que se ha analizado esta cuestión desde el punto de vista del poeta. Cuando Westphalen manifiesta sentirse defraudado con el resultado del proceso creativo, recae ese sentimiento más en la valoración del poeta que en el poema mismo.

Con respecto a éste, el poeta peruano posee sentimientos encontrados. En algunos textos, se pueden leer consideraciones sobre lo escrito por el poeta calificándolas como «escritos necios de caminante extraviado e indeciso» (Westphalen 1991: 133) o «pulposa aunque insulsa simulación de sortilegios» (1991: 229), que podrían dar a entender que Westphalen alberga una visión decepcionada de los mismos. Ahora bien, en el caso de estas dos citas, la reflexión acerca de la naturaleza del poema está imbricada en la valoración del poeta. Al calificar de «necio» o al considerar como «simulación de sortilegios» el poema, lo que, en realidad, Westphalen está calificando es la labor del poeta, es decir, que en ambas situaciones el autor peruano está considerando al poema en tanto que producción del poeta y no al texto en sí; y, por ello, esas valoraciones peyorativas se refieren más al escritor y a su labor que al objeto resultante, es decir, el poema.

En páginas anteriores se hizo referencia a la metáfora que relacionaba al poema con los pecios de un naufragio. Es en este símil donde se cifra de modo más exacto la concepción que Westphalen tiene del poema considerado en su esencia y no en su valor relacionante. Para el autor de *Las ínsulas extrañas*, el poema es lo que queda después del proceso aniquilante de creación poética; el poema es lo que logra sobrevivir a la combustión destructiva en que se vuelve la escritura poética. La visión del poema como residuo o resto que queda tras “la lucha con el ángel” es un planteamiento de gran vigencia en la Modernidad y que está presente en manifestaciones de orden teórico de diversos poetas. Westphalen considera que su concepción de lo que es un poema se aproxima a la sostenida por Pierre Reverdy, de quien toma la siguiente cita para explicar su percepción de lo que es la poesía:

La Poesía (...) es a la vida como el fuego a la madera. Emanada de ella y la transforma. Durante un momento, un breve momento, engalana la vida con toda la magia de las combustiones y las incandescencias. La Poesía es la forma más ardiente y más imprecisa de la vida. Después, ceniza. (Westphalen 1995: 26)

La imagen de la ceniza presente en Reverdy, en cuyo sentido se basa la lectura de la imagen westphaleana del pecio, está asociada al concepto de resto, de recurrente empleo en el discurso filosófico-estético de autores destacados del pensamiento moderno. Hitos de esa línea son las nociones de la Nada en Nietzsche (el resto como negación del ser o manifestación de la pérdida de la idea de Totalidad del Ser), la de 'ausencia' y de 'fragmento' en Maurice Blanchot, la '*restance*' derridiana y la idea del '*Rest*' en la obra del poeta alemán Paul Celan. El concepto de resto, derivado del verbo restar, presenta una vinculación de sentido ambiguo, ya que puede ser lo que pervive o sobrevive (restar como permanencia) como lo que desaparece (restar como pérdida), y, por tanto, se sitúa en un espacio intermedio o límite entre estos dos valores opuestos.

El pecio westphaleano, como ya se señaló, suponía lo que quedaba de la combustión creativa a la que se veía sometido el lenguaje en el proceso creativo, es decir, lo rescatado del naufragio; y, a su vez, era manifestación física de la ausencia de aquella parte del lenguaje que había desaparecido. Entra, en consecuencia, en contacto la noción de residuo que subyace bajo la imagen del pecio con los conceptos de 'parte', 'pérdida', 'esencia' y 'fragmento'. Si se entiende el residuo poético como lo que perdura tras el acto de creación poética, el pecio es sinónimo de aquella parte que permanece de una totalidad que ha sufrido una operación de escisión, es la huella que remite al estado anterior que se hace accesible a los ojos del lector por la presencia de ese resto. Pero, la lectura en esta línea —el pecio como parte— implica la necesidad de concebir la otra parte de esa totalidad que se ha perdido o ha sido consumida por el proceso creativo. Entonces, el sentido del resto se vincula a la idea de ausencia: el pecio como manifestación de la ausencia. Ahora bien, cabe preguntarse que, si el pecio es lo que se ha conseguido rescatar, tal vez en ese proceso de rescate haya operado una voluntad de elección por la cual lo que se ha rescatado es lo necesario para que esa parte suponga una iteración (o repetición a menor escala) de la esencia de aquella totalidad original y que permite al poeta y al lector asociar esa presencia a aquella realidad poética anterior. En este caso, el residuo se vincula a la idea de concentración.

De todos modos, el poema como resto poético, ya sea asociado a la noción de permanencia, a la de ausencia o a la de esencia, tiene una cualidad inmanente: su fragmentariedad. En la idea de pecio está implícita la idea de un todo que ha sufrido un proceso de fragmentación; ya sea por desgaste o por destrucción, sólo pervive de la embarcación el residuo del pecio y la existencia de éste remite a la realidad previa de la embarcación de la que es un fragmento. Se abriría, pues, el concepto del pecio a una relación de sentido con la totalidad perdida en el proceso creativo. Dicha relación de sentido situaría al poema en el espacio de la interpretación, es decir, asignar un valor a este fragmento en función de su relación con aquella totalidad de la que proviene. Westphalen no resuelve a quién corresponde la responsabilidad de interpretar el texto poético; sin embargo, sí afirma que la capacidad de dotar sentido al poema no debe recaer en el poeta, pues «los poemas son — por su

origen — ajenos a quien los transcribe» (Westphalen 1995: 98). La cuestión de la interpretación del poema queda, por tanto, en Westphalen abierta. Para el peruano el poema no pertenece a nadie y, en consecuencia, carece de dueño que lo interprete: «se posee el libro mas no el poema» (Westphalen 1995: 11).

El poema no significa o, más exactamente, su significado está supeditado a la relación que se genera en cada lectura; el poema es «una poesía por rehacerse a cada instante», unas «hermosas ruinas percederas desde siempre» (1995: 11). El lector, cuando establece relación con el poema no recibe un discurso dotado de sentido. El poema no tiene otra función que la de:

(...) provocar en quienes los construyen o en quienes los oyen ciertas sensaciones variables que pueden ir desde la curiosidad el asombro o la indiferencia — desde una atracción y una repulsión igualmente incontrolables — hasta un contento o un goce diversamente graduados — inclusive — en ocasiones escasas — hasta un deslumbramiento o una revelación difícilmente soportables» (Westphalen 1995: 24)

A Westphalen no le interesa tanto qué sentido tiene el poema⁸⁹ como el saber qué es un poema. Para el poeta peruano «la obra de arte no es un objeto hermético que necesita de una clave para descifrarse, la obra de arte es más bien un objeto clave que nos sirve para situaciones innumerables» (Westphalen 1996: 84) y, por eso, su esencia no es equivalente a su sentido: el poema no es su sentido, sino su existencia. Es decir, el poema no existe para aportar un significado, su valor no es vehicular (transmitir un contenido)⁹⁰; más bien el sentido del poema es su existencia y su valor, por consiguiente, es existencial. El poema es un fragmento que, si bien se ha desprendido de una totalidad, no está herido por el abismo significativo que ocasionaría la naturaleza incompleta que se deriva de su condición de fragmento; el poema es un fragmento que, una vez escindido de esa totalidad, se constituye en una totalidad propia: el poema se repliega sobre sí y se convierte en un fragmento que existe como unidad autónoma.

En “(Paréntesis)”⁹¹ se reflejan las opiniones westphaleanas acerca de lo que considera es la naturaleza del poema:

⁸⁹ Dotar de sentido exige someter a control el texto, asignarle un significado; pero esto no es posible desde el momento en que Westphalen afirma que son «incontrolables» las reacciones que provoca el poema en uno.

⁹⁰ Westphalen relaciona esta concepción suya con la del pintor francés Georges Braque, de quien toma la siguiente cita: «el arte está hecho para turbarnos, la ciencia para tranquilizarnos. El arte no es nunca la realización de una idea» (Westphalen 1996: 84).

⁹¹ Este texto fue publicado en contextos y versiones distintos. La primera vez que se publica el poema es en el poemario *Nueva serie de escritos...* (Lisboa, 1984), que a partir de *Bajo zarpas de la Quimera* (Madrid 1991) pasó a llamarse *Amago de poema — de lampo — de nada*. La segunda

(Paréntesis)

Insertable lo mismo aquí — intermedio o concluyente — donde se pone (a mi parecer) en claro una intervención obligada en los poemas del *otro* — del contagiado virus (o histeria) poética — una especie de sosía o latero ego — sobre quien descargo la responsabilidad del poema.

Ha sido dicho repetidas veces — se posee el libro mas no el poema — un dueño de cuadros es ciego a la pintura. Habría que insistir igualmente en que los poemas con el tiempo se enferman degeneran mueren se momifican — los cuadros envejecen se descoloran u oscurecen se arrugan y marchitan. Unos y otros pierden con los años la vivacidad irradiación hechizo — se anulan finalmente como obras de arte sin que valgan interpretaciones nuevas ni reparaciones y renovaciones. La música más bien sería hecha de nuevo con mayor o menor fortuna cada vez que es tocada — dicha y oída según los ejecutantes (vivificadores o verdugos).

Hay poemas ocultos o desconocidos poemas doblados en cuatro con cola prensil desprendible y no renovable. Otras especies al gusto de cada uno.

Poemas descomponibles y expuestos al desgaste por el uso.

Una poesía por rehacerse a cada instante.

Hermosas ruinas perecederas desde siempre.) (Westphalen 1995: 11)

El poema es un objeto que, si bien nace gracias a la intervención de un autor *otro* (cuya identidad no se corresponde con la del poeta), desde el momento de su aparición se desvincula de éste, adquiere vida propia y queda sujeto a los efectos adversos del tiempo. El poema es, ante todo, «un organismo rico y pleno de vida» (Westphalen 1996: 373) y, como tal, sufre desgaste, envejecimiento. Este envejecer del poema afecta, sobre todo, al modo en que se relaciona con quien lo lee; por eso, «la apreciación de los poemas (...) varía siempre de acuerdo a las épocas — a las circunstancias de la vida en que los escuchamos — al temperamento y a la sensibilidad de las personas» (Westphalen 1995: 73). La fuerza gravitatoria que ejerce el tiempo sobre el poema hace que, al igual que con el río de Heráclito, cuando nos acerquemos a él no podamos obtener la misma lectura. Sujeto a cambio perpetuo, el poema será ya otro poema, un poema distinto, que se rehace a cada instante, con cada lectura. Y, puesto que el poema se rehace en un nuevo

vez que se publica es en la recopilación de ensayos *La poesía los poemas los poetas* (México 1995), donde el texto original sufre una modificación que consiste en la incorporación de un párrafo al inicio del texto. Se citará, por tanto, por esta segunda versión, por ser más completa y por ser la última versión del texto. *Cfr.* Westphalen 1991: 179 y Westphalen 1995: 11.

poema, cabe la posibilidad de que ese poema corra el riesgo, como todo ser vivo, de sufrir el influjo negativo del tiempo, pues «no persisten (...) el grado de estimación ni la seguridad del arrobó y del encantamiento» (id.).

El riesgo de que el poema envejezca, se desgaste, de que pierda vitalidad poética está, como potencialidad, en su esencia; no obstante, reconoce Westphalen que existen casos excepcionales en los que la Poesía, obedeciendo a su capricho y albedrío, permite que en algunos poemas «se oigan (...) sonidos más propios de Orfeo o de seres celestiales o atrayentemente demoníacos» (id.). Cuando estas «parcas manifestaciones de euforia de la Diosa Poesía» (1996: 74) se producen, cuando el poema adquiere una cierta naturaleza superior, el poema deja de estar sujeto a envejecimiento, permanece intacto al desgaste temporal y, así, lo dicho en él sigue «más vivo y más actuante».

El poema está abocado a la lectura, a encontrarse con el lector, y este momento adquiere gran relevancia en el pensamiento teórico de Westphalen. Si bien la lectura de los mismos, o por mejor decir la relectura, afecta casi siempre negativamente a su estimación⁹², el acto de la lectura es el que dota de sentido al texto poético, pues a esa tarea están destinados: «sólo la encarnación del poema en una voz le da existencia y sentido» (1995: 97). Para Westphalen, por tanto, «el poema no adquiere “materialidad” y vida sino durante los breves momentos en que se encarna en una voz» (1995: 86). El instante de la lectura supone, por tanto, en Westphalen un segundo momento en el proceso de creación, complementario al de la escritura, al que, en cierta medida completa, y que, por supuesto, adquiere rango de acto re-creador. Subyace, en consecuencia, en Westphalen la idea de que el lector es un segundo creador del texto⁹³; sin él (al igual que sucede con el autor) el poema no existiría, es necesaria la aparición de un lector que haga revivir al poema.

La importancia que adquiere la lectura en el hecho poético lleva a Westphalen a afirmar la necesidad de refrendar el texto en su manifestación oral-auditiva, acto que permite generar una distancia suficiente para juzgar la valía de lo creado. La lectura se convierte, así, también en una labor de enjuiciamiento con potestad para la censura:

Supongo que no habrá inconveniente mayor para aceptar — en quien capta el poema — la existencia de un oído “otro” (no el suyo ordinario) cuyo papel es refrendar el texto resultante — cuando lo halle coincidente con el mensaje presumido — o rechazarlo cuando note tergiversación o fraude. Su sentencia será

⁹² «(...) los poemas se gastan con el uso y ello ocurre hasta con los que más nos excitaron en su momento» (Westphalen 1995: 94).

⁹³ Sin llegar a los extremos de la afirmación borgiana de que la lectura supone una tarea más civilizada que la escritura, sí coinciden ambos autores en conceder a la lectura gran peso en el fenómeno literario.

— en esa instancia la única legítima — sin apelación. (Westphalen 1995: 120)

Ahora bien, limitar la lectura como acción a una función refrendadora del texto sería minimizar la importancia que este acto tiene en el pensamiento teórico de Westphalen. La noción de la lectura no se limita al segundo momento del fenómeno poético, sino que interviene también en el momento de la escritura. Cuando Westphalen afirma que el poeta es intermediario de la corriente poética, está señalando que, en el fondo, la escritura del poema es la transcripción de lo oído, es decir, el poeta lee o escucha el poema que va a tratar de transcribir. De este modo, el acto de lectura y el acto de escritura no sólo se relacionan de forma complementaria como actos que se suceden y se justifican mutuamente; sino que el acto de la lectura es una exigencia previa que condiciona el acto de escritura. Así, el peso que adquiere en la concepción poética de Westphalen la escritura, lejos de priorizarlo sobre el de la lectura lo supedita a ésta: no se lee porque antes se haya escrito, sino que para escribir antes se tiene que haber leído.

La valía del poeta no estriba, por tanto, en su capacidad creativa, ya que el poeta no engendra el poema. Lo que permite al poeta acertar y escribir el poema es, en realidad, su predisposición a aguardar que el poema se muestre, es decir, el poeta no es autor sino lector en espera, el poeta no es creador sino espectador. Queda, pues, situado el poeta fuera del poema y el vacío que deja el poeta es ocupado por un yo que le es ajeno, un yo otro, no identificable con un yo que esté afuera del poema; en definitiva, un yo que sólo existe en la realidad lingüística que crea el poema. Emancipado, así, de quien contribuyó a su materialización verbal como texto, el poema pierde el vínculo que lo ataba a la realidad extralingüística y se constituye en una realidad independiente, esto es, el poema es una realidad otra; y por eso, afirma Westphalen, el poema, como cualquier manifestación artística, «no es ningún trozo reconocible de la naturaleza o de nuestra vida» (1996: 355).

De este modo, el poema deviene realidad descondicionada en tanto que deja de estar sometida a las leyes de la realidad externa y, por consiguiente, cualquier intento de comprensión o desciframiento hermenéutico no puede venir desde fuera. Cada poema, por tanto, «ha de encontrar en sus propias entrañas las leyes de su expresión» (Westphalen 1996: 90)⁹⁴. Como realidad distinta y distante de la realidad material, el poema engendra un espacio poético cuyo único referente es él mismo. Puesto que no remita sino a sí mismo, el poema se convierte en un fenómeno único y singularizado no sólo con respecto a la realidad concreta sino también con

⁹⁴ *Cfr.* «La escritura moderna es un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario» (Barthes 2000: 85). Defiende el pensador francés que lo que caracteriza la Literatura del siglo XX es la concepción de la creación literaria como manifestación de una ética de la escritura, cifrada en lo que él llama escrituras blancas o grado cero de la escritura: la escritura literaria es el movimiento mismo de una negación de la capacidad referencial del lenguaje.

respecto a otras manifestaciones artísticas en tanto en cuanto cada una de éstas supone la existencia de otra realidad constituida. Y, como fenómeno único, quien se acerque al poema entrará en contacto con una esfera de realidad desconocida, no experimentada ni experimentable sino en el poema, que, en ese sentido, supone «una ampliación de lo humano» (Westphalen 1996: 82) en tanto que ampliación de la experiencia humana, no limitada ya al único referente externo: el hombre vive, gracias a la obra de arte o al poema, una experiencia que si no existiese éste no lograría vivir.

La experiencia poética, en la medida en que es una inmersión en lo desconocido, supone un conocimiento que el hombre recibe como una epifanía, como una revelación, como el descubrimiento de algo que, hasta que no se materializó o se hizo perceptible en el poema no era accesible al hombre; y, en ese sentido, el poema significa «una conquista de nuevas moradas espirituales» (Westphalen 1995: 86). La profundidad de esta experiencia radical e inédita está en función de la conexión que se establezca entre el poema y el hombre. Aunque el poema no es referencia de una realidad externa, Westphalen considera que todo poema supone un espacio donde el hombre se mira; esto le permite no tanto re-conocerse como conocerse, pues cualquier obra de arte, juzga el poeta peruano, «es el símbolo más evidente de nuestra condición humana» (Westphalen 1996: 355). Como en un espejo, el hombre no está en el poema, pero éste proyecta una imagen en la que aquél se observa; el diálogo visual que se entabla entre espectador y obra de arte habilita la posibilidad de un ejercicio de introspección que no es permanente sino súbito, limitado al tiempo en que se establece esa conexión íntima. Así, señala Westphalen que la «obra de arte — el poema — hacen lo mismo que el mito: echar unos rayos de luz nada más que para hacer más intensa la oscuridad» (Westphalen 1996: 316).

Entiende, por tanto, Westphalen la expresión poética y artística como una suerte de humanismo, un ejercicio que tiene como propósito más alto «la confrontación del hombre consigo mismo» (Westphalen 1996: 81); y, en especial, supone la experimentación de sus límites en el modo que tiene de relacionarse con la realidad. En esta confrontación del hombre con el poema y, a través de él, del hombre consigo mismo, dota a toda expresión artística de un sentido que lo convierte en un mecanismo a través del cual el hombre establece «vinculaciones inéditas con el mundo exterior» (Westphalen 1996: 86). En la apertura de mundo que supone el poema habilita una vía de acceso a la realidad que sin la existencia del poema no sería posible. A través de esa puerta que se le abre, a través del poema, el hombre accede al mundo:

(...) tenemos la convicción de que el arte es uno de los modos, el más efectivo puede ser, hallado por el hombre para hacer habitable su lugar en la tierra, para reconocer sus designios, para tomar conciencia de sus necesidades y de sus conflictos, para vislumbrar los cambios y los nuevos derroteros de su travesía. Porque por el arte sabemos lo que somos, y aún más, por el arte nos damos cuenta de lo que podemos ser. En la historia del hombre, las obras

de arte son como hitos que va dejando para reconocerse, y para poder guiarse por el tumulto de lo desconocido. (Westphalen 1996: 375)

En la observación profunda de la imagen proyectada de sí mismo que es cualquier obra de arte, el hombre se comprende a sí mismo. Comprender quién es le permite al hombre comprender dónde está, alcanzar una comprensión espacial de su lugar. De este modo, el poema le otorga al hombre el sentido de su ubicación, le hace comprender el lugar que ocupa en la realidad, le señala un espacio que le hace tomar conciencia de que habita en el mundo y, gracias a ese conocimiento íntimo, el hombre se asienta, enraíza en el mundo y, a través del poema, logra ser consciente de su ser en el mundo y, desde esa consciencia, se encuentra con la realidad. Sabiendo ya dónde está y por dónde se mueve lo desconocido se vuelve más comprensible y, por tanto, más habitable.

Cada poema, afirma Westphalen, constituye un «ajustado collar de palabras ciegas y fielmente rejuntadas» (1995: 127). La materialidad que cifra esta definición convierte al poema en un fenómeno esencialmente verbal. Sin embargo, a pesar de la cotidianeidad y cercanía de esta materia, Westphalen entiende que el poema, paradójicamente, es una experiencia insólita, infrecuente e imprevisible. Aunque habituado al contacto con el lenguaje, aunque dotado de la capacidad de emplear el lenguaje, el poeta en contadas ocasiones es capaz de producir una manifestación poética. La pregunta que esto plantea es la siguiente: ¿qué convierte al poema, entendido como creación verbal, en algo insólito si su materialidad es algo cotidiano?, ¿qué es lo que singulariza al poema como texto distinto de las otras expresiones verbales producidas por el hombre? La respuesta se encuentra en la naturaleza y el comportamiento distintos que adquiere el lenguaje cuando se inserta en el contexto de una creación poética. El lenguaje en el poema deja de ser lenguaje y pasa a ser lenguaje poético, un lenguaje que no es un modo de expresión particular del lenguaje ordinario sino un lenguaje distinto en sí.

Westphalen afirma en la conferencia “¿Para qué poetas en tiempo de miseria?”, leída en 1994:

En verdad — cada poema logrado es una victoria gloriosa sobre las limitaciones y ambigüedades del lenguaje (1995: 86).

La escritura poética es, ante todo, experimentar los límites del lenguaje, ser consciente de que el hombre sólo puede acceder a un espacio de expresión limitado, un espacio que el lenguaje le consigna y que, inicialmente, no puede extralimitar. El modo en que el poeta conoce los límites del lenguaje se produce cuando quiere expresar algo y es consciente de que ese algo que desea expresar está más allá de la frontera que le marca el lenguaje, cuando

sabe que aquello que desea decir no es posible decirlo con el conocimiento que posee él del lenguaje. En la lucha que se entabla entre el poeta y el lenguaje, el poeta descubre que contra quien está pugnando no es contra el lenguaje como totalidad, sino contra aquella esfera de lenguaje que él conoce, que podríamos identificar con el lenguaje ordinario. Desde el momento en que se plantea el poeta la necesidad de acceder a otra esfera de expresión verbal, el poeta ya está concibiendo como un vislumbre la posibilidad de acceder a esa otra esfera de expresión, por el momento desconocida para él.

Impulsado por el deseo de expresar aquello que no puede ser dicho por medio del lenguaje ordinario, el poeta se ve en la necesidad de estirar el lenguaje hasta los límites que él concibe, de llevarlo a su punto de tensión máxima. En esas contadas ocasiones en que se logra el poema, el poeta lo que logra es rebasar las limitaciones que le imponía el lenguaje. Escribir es, así, ganar espacio para el lenguaje, es conseguir acceder a una nueva esfera de expresión antes no concebible por el poeta y esa nueva esfera de expresión es la que se identifica con el lenguaje poético.

El lenguaje poético es, para Westphalen, lo que está más allá del lenguaje ordinario, es el lenguaje que ha vencido los límites de su expresión. Así, el lenguaje poético se diferencia del lenguaje ordinario en que sus capacidades expresivas le permiten decir aquello que no podía ser dicho anteriormente y que, paradójicamente, tampoco puede ser dicho fuera de él. El lenguaje poético es, por tanto, una ampliación de lo lingüístico: es la palabra excedida gracias al empuje expresivo de la fuerza poética, a «ese empeño por obligar a las palabras a que digan lo que no estaban hechas para decir» (Westphalen 1995: 82). En el poema, el lenguaje se transforma en algo que, sin dejar de ser lenguaje, es ya otra cosa y se comporta de una forma distinta, liberada ya de sus limitaciones expresivas. Gracias a esa alteración que posibilita en las palabras un decir más allá de su capacidad esencial, el lenguaje adquiere una densidad expresiva que le permite transmitir aquello que no estaba inicialmente al alcance del lenguaje.

Entender el lenguaje poético como una esfera nueva de expresión, sólo alcanzable a través del empleo de ese lenguaje poético, implica la singularización de la experiencia poética. Aquello que no se podía decir dentro de los límites concebibles del lenguaje sigue siendo indecible si no es a través del lenguaje poético, o lo que es lo mismo, lo poético sólo deja de ser inefable dentro del ámbito del lenguaje poético. De ahí que Westphalen afirme que los poemas «nos transportan a otra esfera de existencia (...) intraducible a otros términos del lenguaje» (1995: 72). En el poema, por tanto, el lenguaje poético se convierte en el único vehículo capaz de transmitir la corriente poética, el único mecanismo que consigue que el lenguaje deje de ser aquel subterfugio al que se refería Westphalen al definir el lenguaje para ser amplitud y suficiencia de lenguaje.

Esa amplitud y esa suficiencia del decir permiten al lenguaje poético transmitir un sentido que sólo puede ser dicho a través de esa expresión conquistada. Así, la experiencia poética se vuelve fenómeno único al que sólo

se puede acceder a través del poema, esto es, a través del texto⁹⁵. Allí, en el espacio del poema, palabra y experiencia son lo mismo. La realidad poética sólo vive en el poema, existe sólo en el tiempo del texto, el lapso en el que existe el poema (ya sea la escritura, ya sea la lectura); se accede a ella por la palabra y empieza y acaba donde empieza y acaba el poema. La realidad poética se hace experiencia cuando se experimenta el contacto con la palabra poética, aquella que no es decible sino a través de ella misma. Y, puesto que lo que está fuera del texto no dice, no puede decir, no hay nada más en el poema que lenguaje poético y, por tanto, es esto lo único que se puede experimentar.

⁹⁵ *Cfr.* «Hacer poesía según Eguren es abrirse a las distancias — al misterio de imágenes inventadas para cada ocasión — *intransferibles a cualquier otra vivencia*» (Westphalen 1995: 102, cursiva nuestra)

4. Identidad y experiencia poética: el poema como experiencia del lenguaje

En un ensayo temprano —“La poesía y los críticos”— efectuaba Westphalen la siguiente aseveración: «no es concebible la existencia de una poesía, de una auténtica poesía, que no tenga sus fundamentos en la más profunda y desgarrada experiencia vital» (1939: 7). Una afirmación así parece comulgar con unos postulados estéticos en los cuales haya un planteamiento teórico de interpretación del texto que vincule lo poético a una raíz biográfica, es decir, podría llegarse a la conclusión de que Westphalen, al menos el joven Westphalen, vincula la poesía a la vida en unos términos similares a los que postula la llamada “poesía de la experiencia”. Esta interpretación se ve desambiguada, sin embargo, en otro texto de Westphalen, en este caso perteneciente a su periodo de madurez. En “Pecios de una actividad incruenta”, al enumerar los factores que él considera propiciatorios para la creación poética, señala la necesidad de «un incidente singular en la experiencia cotidiana», fragmento que guarda relación con lo manifestado en su juventud; pero, rápidamente, se apresura a reducir la función de ese acontecimiento personal a la de actuar «como detonante y que podría ser el reconocimiento — casi nunca consciente — de una carencia — de un vacío por llenar con la obra en gestación» (1995: 24).

Lo que Westphalen afirma no es, por tanto, que haya un hilo comunicante entre lo dicho en el poema y lo vivido que haga coincidir experiencia poética y experiencia vital personal sino que el influjo de lo personal supone el impulso necesario para el proceso creativo. Para Westphalen, el poeta se ve impulsado a «conseguir expresar de la manera más efectiva por medio de una obra de arte su experiencia de la vida» (1996: 256), pero en ese proceso se percata de que «la experiencia vital recóndita será siempre inexpresable e incommunicable» (1995: 107). Tratar de llevar la realidad vital a la experiencia del poema supone, entonces, caer en el error de cálculo que se refiere en el poema homónimo de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*:

Error de cálculo

EL mar se ha deslizado en el poema como en su cueva y refugio natural sin tener en cuenta la diferencia de proporciones. Cuando cedan las costuras bajo el peso, ¿adónde irá a desaguar todo el azulverde acumulado? (Westphalen 1991: 120).

En el estallido con que se resuelve el intento del poeta de llevar la vida al poema se produce, no obstante, una modificación en la naturaleza del poema, que, si bien no permite la identificación de la experiencia poética con la vital, sí convierte al texto poético en lo que Westphalen llama «una transposición nueva (e intacta) de lo vivido» (Venezia 1989: 8), es decir, en el

poema late la vida, pero no vida como imagen de la realidad vital sino otra vida, una vida nueva, distinta. El poeta no puede evitar ni controlar esa metamorfosis, sólo puede esperar a contemplar qué imagen le devuelve el poema, una imagen que no es fiel a la realidad pero que, en cambio, se erige como símbolo de “la” vida. Por eso, cuando Westphalen afirma que «[q]uien dice poesía, dice la vida» (1996: 98), quiere decir que en el poema late un símbolo, no de la biografía del poeta, sino de la vida en su sentido amplio. Así, el poema deja de ser una suma de experiencias vitales para convertirse en una «suma comprimida — y transformada completamente — de múltiples ingredientes no dosables ni identificables» (1995: 125).

Westphalen niega, por tanto, la consecución del afán realista de reproducir en el texto literario la realidad exterior (entendiendo ésta no sólo la biográfica del autor como la histórica de su época) pero sin llegar a afirmar que dicha desvinculación derive en la creación de una realidad ajena y apartada. Tampoco considera que el poema sea representación consciente y voluntaria de la vida; si el poema llega a ser representación de la realidad no es porque el poeta pueda operar de forma voluntaria y consciente esa conexión; la vinculación final entre texto y realidad no es fruto de una motivación sino consecuencia de la creación: el poema no *representa*, es *representación*.

Westphalen confesaba, en la entrevista que le concedió a la escritora mexicana de origen cubano Nedda Anhalt, que «al ocuparme en el poema no atiendo más que a las palabras conforme le van dando forma (el “yo” ha desaparecido — ni siquiera se sabe si existió alguna vez)» (Westphalen 1995: 120). La aclaración final plantea el problema de la identidad del yo en el poema al negar una posible identificación de ese yo con el yo biográfico. Por tanto, cabe preguntarse ¿quién ese yo del poema?, ¿quién habla en el poema si no es la voz del poeta?

En varios lugares de su obra Westphalen incide en que, para escribir, el poeta debe hallarse en un estado de disponibilidad absoluta, un estado de disponibilidad al que se llega, según lo anteriormente referido por Westphalen, prestando atención a esa realidad verbal que va cobrando forma en el poema. En el momento de la escritura, afirma el autor peruano, «al poeta puede importar sólo la creación, el momento de la “lucha con el ángel”» (1995: 108). Es decir, el poeta no debe pretender alcanzar un objetivo preconcebido (transmitir una verdad previa a la escritura) sino esperar a que ese destino del poema le sea revelado en el instante mismo de la creación. Esa concentración máxima en el proceso creativo, esa atención a lo que se escucha, provoca que el poeta salga de sí, abriéndose un proceso que Michel Foucault, refiriéndose a la obra de Maurice Blanchot, describe en estos términos:

En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que tiene por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue (2004: 64).

Empujado por la fuerza centrífuga de la creación, el poeta es expulsado del espacio del poema y éste deja de estar vinculado a su autor. De ahí que Westphalen afirme que «los poemas son — por su origen — ajenos a quien los transcribe» (1995: 98). En el vacío que deja el poeta, la interioridad a la que se refiere Foucault, se posa el lenguaje, pues «el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto» (Foucault 2004: 16). Al desprenderse de su autor, el poema se constituye en una realidad autosuficiente que escapa a los designios de cualquier intento de regir o imponer un sentido a su existencia y, puesto que el poema se comporta así, se niega a ser vehículo de transmisión de una experiencia vital que no sea la suya. En el poema, por tanto, no habla la voz del poeta, sino la voz del lenguaje, el ser del lenguaje. En el poema, por tanto, «surge una forma — menos que una forma, un anonimato informe y obstinado— que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía (...), lo desposee de su derecho inmediato a decir *Yo*» (Foucault 2004: 64).

En el poema, el yo biográfico se gramaticaliza y en ese proceso de gramaticalización la identidad de la voz que impulsa el acto de escritura del poema se queda fuera del texto, conviviendo en el mismo espacio y en el mismo instante, dos identidades que, si bien por su origen son la misma persona, en el proceso de creación del poema se separan y se distinguen claramente. El poeta asiste como espectador a ese proceso y sólo le queda atender a lo que le acontece a ese yo gramaticalizado que ha pasado a apropiarse del espacio del poema. A esa experiencia de des-individuación que se opera en la escritura se refería ya Rimbaud, con su famoso «JE est un autre». También Westphalen se refiere a ese yo como un yo otro que bien se podría identificar con lo que Foucault define como «un pronombre personal sin persona» (2004: 65). Pero, a pesar de la informidad anónima de ese yo — que es, en esencia, un él—, Westphalen se resiste a pensarlo como un sujeto tan alejado que no sea capaz de decirle nada al poeta (o al lector). A partir de esa vinculación que se produce en el momento de la recepción de lo que dice el yo del poema, es decir, a través de la lectura del texto, ese ser del lenguaje que es el yo del poema, pasa a ser considerado como un tú al que se escucha.

Se han dado la vuelta las relaciones. El poeta no habla, no puede hablar *en* el poema o *a través del* poema; más bien, es el ser del lenguaje al que se refiere Foucault, ese yo textual, quien a través del poema, le habla al poeta. Es desde esta perspectiva desde la que habría que leer lo que asevera Westphalen sobre lo que sucede en el proceso de creación: «Más le es dado y más recibe el autor de lo que él pone» (1995: 25). La experiencia del poema se convierte, así, en revelación, en una epifanía, un conocimiento que Westphalen considera, principalmente, de raíz humana y que es, a su juicio, la verdadera utilidad de todo arte:

(...) el arte no es concebible sino porque es la revelación que el hombre hace al hombre de su naturaleza misma (Westphalen 1995: 352).

5. Traducción y escritura poética

Traduttore traditore, dice el afamado lema italiano. «Traducción y creación son operaciones gemelas», afirmaba Octavio Paz en su ensayo *Traducción, literatura y literalidad* (1993: 23). En estas dos sentencias se condensan las dos posturas esenciales que sobre el ejercicio literario de la traducción se han sostenido en la Modernidad.

En la primera de ellas se cifra una denostación radical dirigida, en primer término, al escritor que asume la tarea de traducir un texto a otra lengua, pero la denuncia implica también al texto fruto de esa traducción (sería falso en términos de “verdad poética”⁹⁶) y, en última instancia, afecta a la valoración del propio ejercicio de la traducción. Según el lema italiano, la traducción deturparía el texto primigenio al devaluar su sentido. Profundizando en las derivaciones de carácter teórico-estético de dicha afirmación se concluiría que es imposible la traducción de un texto en tanto que en el proceso de traslación se perdería la unidad existente entre forma y sentido en el texto primigenio. Alterar el primero de ellos acarrearía la alteración del segundo: el complejo sistema de implicaciones históricas, estructurales y sociales que presenta una lengua no puede ser asumido por otra lengua de modo exacto, pues esta segunda lengua posee sus propias implicaciones históricas, estructurales y sociales, y por tanto lo que se expresa en la primera lengua, que va más allá del nivel puramente semántico, no puede encontrar equivalencia en lo que se expresa en la segunda lengua.

La afirmación de Octavio Paz, por su parte, no sólo nos dice que la traducción es posible, sino que el autor mexicano va más allá al equiparar la tarea de creación con la de la traducción poética. A juicio del mexicano la traducción de un texto no da lugar a una versión segunda, dependiente e inferior del texto primigenio sino a un texto distinto que, si bien exige la preexistencia de un texto anterior, no está, por ello, subyugado a éste. Para Octavio Paz, «cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto» (1993: 13), ya que ningún texto puede ser enteramente original en la medida en que el lenguaje mismo es traducción, en primera instancia, del mundo no-verbal y, después, porque todo signo es traducción de otro signo. Y, reconoce Octavio Paz, este mismo razonamiento es reversible puesto que cada texto supone una traducción distinta y, por tanto, original. Defiende, pues, el poeta mexicano que el texto original jamás puede reaparecer en la otra lengua, ahora bien, «está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce» (1993: 14).

⁹⁶ Con esto se quiere decir que el texto B traicionaría el espíritu de sentido del texto A, sería una versión falsa de éste.

5.1 EL CONCEPTO DE TRADUCCIÓN EN WESTPHALEN

Westphalen, como ya se estudió en las páginas precedentes, considera que la realidad poética sólo cobra existencia en el poema, que sólo se puede acceder a la experiencia poética a través del «ajustado collar de palabras» que le da forma. Hay, pues, en el autor peruano una concepción del poema según la cual forma y sustancia están tan íntimamente imbricadas que la alteración, modificación o sustitución de la primera deviene metamorfosis de la segunda. Esta vinculación radical entre lenguaje y realidad poética lleva a Westphalen a asegurar que el poema es un fenómeno único, irrepetible (por tanto, no reproducible) y que el lenguaje poético, a través del cual cobra existencia, es intraducible a cualquier otro tipo de expresión verbal:

(...) lo dicho en el poema (entiéndase poema auténtico aunque hay siempre dudas sobre tal “autenticidad”) no es expresable en otra forma — que el poema es intangible a toda descifración o traducción (Westphalen 1995: 118).

Al sostener esto, Westphalen está afirmando que el ejercicio de la traducción poética es un ejercicio condenado al fracaso, pues es inherente a la traducción la reescritura formal del mismo y esa reescritura supone la desintegración del ámbito textual en el que, exclusivamente, se hacía tangible la realidad poética. De este modo, la concepción westphaleana se aproxima a la del lema italiano. La traición de la traducción consiste en que esta labor está impedida, por la naturaleza de su acción, a transmitir la verdad poética alojada en el espacio textual del poema original. Ahora bien, esto niega validez a la traducción en tanto que reproducción del texto original, pero no invalida a la traducción en tanto que escritura. Es más, considera que la traducción no es simplemente adaptación del poema a un contexto lingüístico distinto sino que, en realidad, en el proceso de sustitución de la lengua original por la lengua a la que se traduce el poema a lo que se da lugar es a la creación de un poema otro, una nueva realidad poética que, a su vez, sólo es experimentable dentro del ámbito lingüístico del poema. Así, Westphalen coincide con Octavio Paz en la equiparación, desde el punto de vista creativo, entre escritura poética y traducción y entre texto traducido y el texto que es su traducción. En ambos casos, el procedimiento y el resultado son similares: acertar con la expresión verbal necesaria para engendrar una realidad poética que será sólo tangible dentro de ese poema.

Traducir no es, por tanto, para Westphalen reproducir un texto ya dado, sino crear a partir de él un poema nuevo a todos los niveles, sólo sujeto a la necesidad de remitir a aquella realidad poética del poema original. No se trata, pues, de copiar sino de producir, como decía Paul Valery, con medios diferentes efectos análogos (Paz 1993: 23).

En el ensayo titulado “Las lenguas y la poesía” evoca su infancia en la casa paterna en los siguientes términos:

A mí me tocó criarme en un hogar donde se hablaba predominantemente español. Sin embargo — desde que adquirí conciencia de lo que se decía a mi redor — no pude dejar de notar que seres cariñosos me transmitían su afecto con los sonidos tiernos y ligeramente afligidos de otro idioma⁹⁷. (1995:14)

Esta recreación que el poeta hace del ambiente en que se crió cifra perfectamente el perfil lingüístico de Westphalen: de lengua materna el español, a lo largo de toda su vida no dejó de estar en contacto con otras lenguas, hacia las que mostró siempre un interés marcado, predominantemente, por razones afectivas o personales.

Su etapa escolar transcurre en la *Deutsche Schule*. Allí es, según las propias palabras de Westphalen, «sometido» a la enseñanza en lengua alemana, lengua que confiesa no haber dominado nunca porque «no era compartido en el hogar», ya que su padre, alemán de origen, no lo empleaba de forma cotidiana. En este centro entra en contacto con el inglés y el francés, lenguas que no dejaron de ser un trámite académico hasta que descubrió que suponían la llave de acceso al universo que su literatura ofrecía:

En un principio no llegué a interesarme por la práctica del inglés hasta que descubrí que daba acceso a los mundos fascinantes de Dickens y R. L. Stevenson. Mi afición por los autores franceses que conocía en traducciones —sospecho poco fidedignas— me impulsó a aprender solo su lengua — con el auxilio del diccionario. (1995:14)

Este conocimiento juvenil del francés y del inglés, más autodidáctico que reglado por el sistema académico, y el interés que no cesó por el uso de otras lenguas, pues en diferentes momentos de su vida su carrera profesional estuvo ligado al manejo de lenguas extranjeras, confirman la tesis antes apuntada de que Westphalen se vincula a otras lenguas por inclinaciones personales. Esta vinculación a las lenguas y a la traducción se afianza en su carrera profesional, pues en varios momentos de su vida ejerció tareas como traductor en la sede de las Naciones Unidas en su sede de Nueva York —1949-1951—, como funcionario de esta misma institución en la sede de París —1951-1952— y también en la de la FAO en Roma —1957-1963—. Con posterioridad desarrolla una carrera diplomática que lo lleva a entrar al servicio de las embajadas peruanas de Roma —1971-1977—, México —1977-1980— y Lisboa —1980-1984— (Ruiz Ayala 1997: 300-304).

Este bagaje personal y laboral permite situar a Westphalen en un contexto donde el manejo de diferentes lenguas y la labor de traducción son

⁹⁷ Esos idiomas eran el quechua del servicio doméstico; la mezcla de español, italiano y genovés que hablaba su abuela, oriunda de Liguria; y el alemán, empleado por su padre con conocidos o clientes.

cualidades que marcan su perfil personal. El fin que persiguen las siguientes páginas es demostrar que este hecho marca también el perfil literario del poeta peruano. Y, para ello, se puede partir de la siguiente afirmación del autor:

Ha sido siempre una de mis mayores satisfacciones la lectura de autores de habla francesa e inglesa. En cierta manera podría decir que mi comprobación de las virtudes y deficiencias del español para la transmisión de unas experiencias especiales que llamaré poéticas — estuvo supeditada al descubrimiento de las posibilidades distintas — acaso a veces adaptables — de riqueza expresiva que poseen esos idiomas. (1995: 15)

Así pues, Westphalen afirma que el conocimiento de la lengua francesa e inglesa le favoreció para tener una conciencia lingüística del manejo de su propia lengua en un doble sentido. Por un lado, la observación de las diferentes propiedades expresivas tanto del francés como del inglés, comparadas éstas con el español, le permiten observar los límites de este último, en algunos casos superiores y en otros inferiores, pero sobre todo le permiten tomar conciencia de las capacidades de su lengua, entendida como sistema, para transmitir una serie de experiencias íntimas y que esas mismas capacidades no son suficientes para la expresión de otras experiencias. Por otro lado, derivado de esto, descubre que algunos mecanismos de expresión del inglés o del francés, adaptables al español le permitirán ampliar el horizonte de expresión que un conocimiento monolingüe de esta lengua le impondría. En este sentido, está indicando Westphalen que, gracias a sus conocimientos de francés e inglés, pudo desarrollar una serie de estrategias expresivas en el uso del español que distancian y definen su estilo personal. Es decir, el conocimiento de estas segundas lenguas le reportó un bagaje que se cifra en una conciencia lingüística activa en el momento en que necesita vehicular pensamiento, emociones o sentimientos en su lengua materna.

En buena medida, esta conciencia lingüística a la que se está haciendo referencia encuentra su momento de mayor experimentación en el proceso de traducción literaria de los originales al español. Sobre esta dura labor, Westphalen afirma lo siguiente:

La imbricación de lo dicho con la manera de decirlo es tan estrecha e indesligable que todo intento de trasvasar el poema exigiría en el mejor de los casos la invención de un objeto nuevo cuya semejanza con el original sería siempre dudosa. (1995: 18)

Podría extraerse, de lo dicho por Westphalen, la misma conclusión negativa que del *Traduttore traditore*: traducir es una tarea imposible. Y, efectivamente, asevera esto; no obstante, su reflexión va más allá de esa conclusión. Westphalen juzga que, aceptada la derrota en el campo de las semejanzas o equivalencias, debe asumirse que cualquier ejercicio de traducción poética es, en realidad, un acto de re-creación que da lugar a un objeto poético distinto del original; esto es, el poema traducido se convierte en otro poema nuevo, postura teórica ésta más cercana a la de Octavio Paz.

Westphalen reconoce haberse sentido atraído por «la décima musa — la hermanastra fea y traidora — a pesar suyo — de la Poesía» (1995: 20) desde su juventud y ya en ese periodo, afirma, «la aspiración no fue tanto la búsqueda de equivalencias cuanto la de aquellos factores actuantes que por extraña contraposición o simbiosis convertían algunas palabras — mañosas o torpemente escogidas — en piezas deslumbrantes — espejismos insólitos de armonía recóndita y nunca vista» (1995: 19). Reconoce que, con el transcurso de los años, la exigencia se rebaja y, por eso, le basta «con repetir lejanamente en mi idioma el diapason y ciertas modalidades que caracterizaban el poema en otra lengua por el que estaba intrigado» (1995: 19).

Westphalen introduce en sus ensayos comentarios referidos a una serie de ejercicios de traducción nacidos sin el objetivo, la necesidad o el deseo de publicar los textos resultantes. En este caso se encuentran, por ejemplo, los trabajos sobre Jean Cassou⁹⁸. Ruiz Ayala conjetura que esta traducción sería realizada en 1927 (1997: 300). La única vez que Westphalen hace referencia a este “ejercicio” se inserta en sus recuerdos juveniles de su periodo en la *Deutsche Schule*. Rodríguez Padrón, por su parte, da noticia de que en 1945 Westphalen lleva a cabo la traducción de textos de Jules Supervielle y Edith Sitwell y en 1949, en colaboración con Enrique Solari Swayne, traduce fragmentos de Goethe (1992: 86)⁹⁹. Sin embargo, todo este conjunto de traducciones no llegaron a ser publicados y es de suponer que ya no se puedan recuperar porque o bien fueron destruido por el propio autor, pues Westphalen los consideraba “ejercicios” de resultado dudoso, o bien se han traspapelado. Salvo que una labor bibliográfica y de catalogación de la documentación conservada por el poeta consiga recuperarlos, lo único que se puede hacer es testimoniar su existencia y realizar alguna afirmación conjetural de su valor a la hora de juzgar la labor traductora de Westphalen.

En el estado actual de cosas, el corpus de traducciones de Westphalen se reduce a:

1) la traducción en 1948 del poemario de César Moro *Lettre d'amour*, publicado en el número 5 de *Las Moradas* y al resto de traducciones puntuales que Westphalen realiza en esos años para la revista que él mismo dirigía;

2) la traducción en 1989 del libro de la poeta italiana Maria Venezia, *Viatico*, publicado en México por la editorial Juan Pablos Editor en colaboración con la Universidad Autónoma Metropolitana;

3) y una serie de traducciones aisladas: la de un poema de Yannis Ritzos a partir de la traducción francesa, que Westphalen titula “Vaivén inmóvil” y la traducción de un poema propio que inicialmente había sido escrito en inglés, “Magic World”, publicado en la revista holandesa *Front* en 1930.

⁹⁸ «Mi afición por los autores franceses que conocía en traducciones — sospecho poco fidedignas — me impulsó a aprender solo su lengua — con el auxilio del diccionario. En tal empeño traduje como ejercicio — en su totalidad — *Les harmonies viennoises*» (1995: 15).

⁹⁹ Tanto este autor como Ruiz Ayala no señalan en qué fuentes o datos se apoyan para proponer esas fechas.

El modo en que Westphalen enfrenta estas traducciones, así como el resultado de las mismas, reflejan los dos rasgos que caracterizan la labor y concepción que de la traducción posee el autor peruano: apropiación y (re)creación.

5.2 LA TRADUCCIÓN COMO APROPIACIÓN

En el caso de la traducción de *Lettre d'amour*, de César Moro¹⁰⁰ el texto de Westphalen sigue muy de cerca el original francés y en buena medida constituye una traducción fiel de las elecciones léxicas y morfosintácticas de Moro, respetando casi siempre el sentido, tono y valores connotativos de las imágenes. No obstante, son las elecciones que disienten del original las que más datos aportan sobre la actitud creativa o re-creativa de Westphalen en la traducción; por ello, conviene prestar atención a estas variaciones y observar cómo sirven, no para traicionar al texto original, sino para que éste se exprese de modo natural en español y se convierta en un poema nuevo, de cuya autoría serían co-responsables tanto César Moro como Emilio Adolfo Westphalen. Pero para poder lograr tal efecto se tienen que dar dos circunstancias necesarias y paralelas: por un lado, Westphalen, como lector en francés, debe conocer los sentidos y juegos semánticos latentes en las elecciones verbales presentes en el texto de César Moro (finura interpretativa de lector); y, por otro, el dominio de las potencialidades lingüísticas del español para vehicular el caudal poético del original, seleccionando aquellos giros propios del español (conciencia creativa de escritor). Así pues, los acertados cambios que introduce en su versión constituyen una muestra patente de las cualidades anteriores y de la naturaleza del Westphalen traductor.

La comparación de la imagen del verso 15 en el original:

*ce chagrin immense que me rend plus fou qu'un lustre de toute beauté
balancé dans la mer* (Moro 1999: 90),

con la versión de Westphalen:

ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una araña
encendida agitada sobre el mar (Moro 1999: 91),

¹⁰⁰ Escrito en la ciudad de México en diciembre de 1942, el largo poema en francés que César Moro tituló *Lettre d'amour* es publicado en la misma ciudad en 1944 por Éditions DYN, sello creado por el pintor vienés Wolfgang Paalen y que guarda íntima relación con la revista de título homónimo. La *plaquette*, acompañada de un aguafuerte de Alice Paalen, tiene una tirada de 50 ejemplares que se distribuyeron previa suscripción. Westphalen, tan conectado por empatía humana y artística a Moro, decide realizar su traducción al español y publicarlo en el número 5 de *Las Moradas* (Julio, 1948). Esta traducción de Westphalen ha sido empleada en diferentes recopilaciones de la obra poética de Moro: la realizada por Silva-Santisteban en 1980 para el Instituto Nacional de Cultura y la más reciente de Julio Ortega, en 1999, para la editorial española Signos.

es representativa del trabajo de escritura re-creadora de Westphalen. El equivalente exacto, a nivel semántico, de la imagen en el poema de Moro sería:

ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una *araña (lámpara)*
maravillosa balanceada en el mar

El sustantivo francés *lustre* es de sentido unívoco —designa única y exclusivamente al tipo de lámpara conocida en español como ‘de araña’—; sin embargo, su equivalente lingüístico español, *araña*, es multívoco, pues se emplea tanto para designar al animal —*araignée*, en francés— como a la lámpara. De este modo, si en la traducción de Westphalen se vertiera la imagen sin variación, el lector de la versión española, o bien tendría dudas de cuál sería el referente, o bien, por mayor frecuencia de uso del segundo sentido, interpretaría que es una referencia al animal; y sendas interpretaciones se alejarían del original en la medida en que serían inexistentes en Moro y, por tanto, supondría una traición al texto de Moro. Por ello, Westphalen opta por obviar la expresión *de toute beauté*, cuyo sentido semántico —‘maravilloso’— ya se desprende de la propia imagen —una lámpara comportándose como un barco movido por el golpear de las olas— e introducir en su lugar un adjetivo, «encendida», cuyo sentido desambigua el equívoco en tanto que sólo la realidad ‘lámpara’ puede ser encendida —encender el animal supondría un salto semántico de tono distinto al del texto original—.

No obstante, en la segunda parte de la imagen —«balancé dans la mer»— Westphalen da un giro a la imagen. Tal y como está expresado en el texto de Moro la imagen se articula en una fusión del objeto lámpara de araña con un barco. El verbo francés ‘balancer’ y la preposición ‘dans’ —sobre, en contacto con la superficie— remiten a un barco y señalan como causante del movimiento acompasado al golpear de las olas. Sin embargo, Westphalen al optar por las soluciones «agitada» y «sobre» aplicadas a la lámpara dan a entender que la posición de ésta ya no es tocando la superficie del mar sino que se encuentra suspendida en el aire y que el agitarse de la araña sería ocasionada por el viento y no por la marejada. Es en esta leve distancia del original donde el Westphalen poeta cobra protagonismo, convirtiendo la traducción no en un texto auxiliar del original sino en una creación, en una re-creación.

Otro ejemplo de alteración del discurso original se encuentra en la secuencia que va de los versos 20 a 26, que se articula en torno a la yuxtaposición de oraciones cuyas proposiciones principales presentan una negación:

Je n’oublierai pas
(...)
Je ne me réveillerai plus
Je ne résisterai plus (...) (Moro 1999: 92)

La primera negación, «*ne... pas*», es una negación simple —equivalente al *no* español—, mientras que la segunda y tercera suponen una negativa restrictiva —equivalentes a la expresión española ‘ya no’—; de tal modo que la traducción literal impondría la siguiente versión:

No olvidaré
(...)
Ya no despertaré
Ya no resistiré (...)

Sin embargo, Westphalen altera esta estructura esperable y opta por introducir modificaciones:

No olvidaré *nunca*
(...)
No despertaré *más*
No resistiré ya (...) (Moro 1999: 93)¹⁰¹

La presencia del adverbio temporal ‘nunca’ no sólo radicaliza la negación sino que proyecta dicha negación hacia el futuro acrecentando el tono desesperado de la imagen, en concordancia con el tono de esta carta de desamor. La variación de la segunda negación, donde el calco semántico está fuera de toda duda y podría dar a entender que se ha producido un *lapsus* en la conciencia lingüística del traductor, debe ser interpretada como una alteración con el fin de evitar la redundancia de la estructura negativa sin que, por ello, la secuencia de negaciones pierda el sentido acumulativo y enfatizador de la desesperanza, pues éste queda asegurado por la presencia en posición inicial de la partícula negativa. Jugando con esta progresión, Westphalen establece una escala graduada a nivel cuantitativo-temporal: el ‘nunca’ inicial proyecta la negatividad sobre un plano temporal; éste da paso, en la segunda negación, a un ‘no más’ que, manteniendo el tono radical, se sitúa ahora dentro un plano cuantitativo; la secuencia se completa con otra negación de valor temporal, ‘ya no’, que devuelve la perspectiva temporal al presente de la voz lírica. Esta concatenación de negaciones, por tanto, en la versión de Westphalen se enriquece con el juego de niveles temporales y su evolución (proyección hacia el futuro y vuelta a la circunstancia presente) plasma una dinámica envolvente al tejer una evolución de negaciones temporales que cae, recae, con todo el peso de su soledad sobre el presente de la voz lírica.

Un tercer caso de disensión entre el original y la versión de Westphalen lo hallamos en la imagen del verso 41. En el original se lee:

une colombe ensanglantée tombe à mes pieds (Moro 1999: 92)

En la versión de Westphalen, en cambio, leemos:

una paloma cae ensangrentada a mis pies (Moro 1999: 93)

¹⁰¹ Cursiva nuestra.

La variación sintáctica que propone Westphalen —diferir la modificación calificativa al convertir el modificador nominal en un predicativo— enriquece en este caso la imagen inicial, pues, sin que pierda vigencia la conexión sangre-paloma, el movimiento de caída se ve manchado por dicha sangre y, en sentido inverso, la violencia que anuncia la presencia de la sangre se ve materializada en un golpe de movimiento descendente acorde con la imagen del verso precedente¹⁰².

Es, sin embargo, la traducción de los versos 50-51 donde la distancia que media entre el original y la versión de Westphalen se hace mayor. En el poema de César Moro se lee:

*On ne se contente plus d'applaudir on hurle
mille familles momifiées rendant ignoble le passage d'un écureuil* (Moro
1999: 94)

Como es bien sabido el valor del pronombre francés 'on' tiene diferentes posibles equivalencias en español: se puede traducir por una tercera persona de plural indefinida —“no se contentan”—, por un nosotros —“no nos contentamos”— o por una oración impersonal —“ya no basta con aplaudir”, por ejemplo—. Esta encrucijada morfosintáctica puede resolverse atendiendo a los versos anteriores del poema. En ellos Moro hace referencia con un tono irónico agresivo a un teatro como espacio simbólico de la burguesía adinerada y a esta clase social como su público. Puesto que, el verbo “aplaudir” conecta claramente con ese público de los versos precedente se convierte en una opción lícita considerar que ese «on» designe al público burgués y, por tanto, las mil familias momificadas del verso 51 estarían concordando tanto en el plano sintáctico como en el semántico con las formas pronominales del verso 50.

Por otro lado, si se presta atención a la estructura sintáctica, se puede observar que la imagen poética es articulada por Moro como una yuxtaposición de dos proposiciones principales en el primer verso —«on se contente y on hurle»— y un sintagma nominal con valor de aposición del sujeto on —«mille familles momifiées»— modificado por una subordinada de participio presente («rendant ignoble le passage d'un écureuil»).

Atendiendo a estas particularidades lingüísticas del texto original, se podría proponer como traducción literal la siguiente con el fin de compararla con la que propone Westphalen:

Ya no se contentan con aplaudir, aúllan
mil familias momificadas que vuelven innoble el paso de una
ardilla

Westphalen, en cambio traduce:

¹⁰² “Tantôt une épée traverse de part a part un fauve” (“Ya una espada atraviesa de lado a lado una bestia”, en la versión de Westphalen).

Ya no se contentan con aplaudir aullando
 mil familias momificadas vuelven innoble el paso de una ardilla.
 (Moro 1999: 95)

El distanciamiento lingüístico de la versión de Westphalen radica en la construcción de una estructura sintáctica nueva. La segunda oración en el texto de Moro —«*on hurle*»— se convierte ahora en una subordinada circunstancial de valor temporal-modal del verbo aplaudir, que altera las relaciones temporales de las tres proposiciones. En el texto de Moro, la correlación temporal latente en la imagen sería: “antes aplaudían, ahora aúllan”. De este modo, la imagen que propone Moro enuncia un proceso de degeneración estético-social del ambiente cultural burgués en el cual existiría un estado primigenio positivo de apreciación estético: antes aplaudían. Sin embargo, la versión de Westphalen, al establecer una temporalidad simultánea de ambos procesos (al mismo tiempo que aplauden aúllan), agudiza la crítica socio-cultural al negar un posible estado anterior de respeto cultural: el aplauso de la audiencia burguesa es un aullido (aplaudir aullando). Así, la correlación temporal en Westphalen parte de un momento inicial donde la decrepitud cultural es un hecho consumado: la única forma de manifestar aprobación es por medio del aullido. Esta nueva temporalidad repercute, a su vez, en la imagen del segundo verso, que se convierte en la confirmación o desenlace del proceso de degeneración estético.

El análisis de estas cuatro variaciones en la versión de Westphalen permite trazar varios rasgos de su escritura traductora. Por un lado, señalan a un Westphalen lector capacitado, de una finura comprensiva y atenta en su posición de lector de poesía en una lengua que no es la suya. Esto arroja luz sobre el modo en que Westphalen lee poesía no hispánica y sobre el grado de aprovechamiento e incorporación de estas lecturas a su universo cultural pasivo¹⁰³ y al lugar que éstas ocupan en dicho universo personal¹⁰⁴. Por otro lado, dicho análisis da cuenta de la sensibilidad y de la concepción que Westphalen tiene de la labor traductora, un trabajo que tiene como referente dos horizontes: el que se sitúa detrás de la escritura-traducción —esto es, respetar y no distanciarse del espíritu del texto original— y el que se sitúa delante —la versión es *otro* texto distinto del original; es su re-creación, su segunda creación, no su imitación—. Así pues, el texto original no es visto por Westphalen como una estructura que se impone y limita la escritura re-creadora, sino como un factor estimulante de ésta. En este sentido, el tipo de traducción que practica Westphalen se distancia del concepto de imitación

¹⁰³ Con esta expresión quiero dar a entender que en el proceso de lectura el caudal estético que los textos ofrecen se incorporan al interior del lector. Éstos en un primer momento son de naturaleza pasiva en tanto en cuanto el individuo no interactúa con ellos, pero, cuando el individuo quiere escribir, en el caso de que decida emplear dicho limo textual, puede activarse y pasar a formar parte de la creación personal del poeta. Detrás de esta tesis subyace el recuerdo de la siguiente afirmación de Westphalen sobre la creación artística: «sabemos que toda obra de arte más que en nada se ha originado como réplica a otras obras de arte, que de ellas ha recibido impulso y dirección» (Westphalen 1996: 72).

¹⁰⁴ Esto supone situar a Westphalen muy próximo a las tradiciones líricas europeas, que se complementan y adquieren igual relevancia que la tradición lírica peruana.

para aproximarse al de emulación: partir de un estado previo para tratar de llegar a un estado distinto.

Westphalen, en la nota introductoria, considera que la traducción que realiza del poemario de la autora italiana Maria Venezia¹⁰⁵ nace de la atracción que provoca en él la lectura de «una voz inédita — de una voz clara — tan segura — me atrevería a decir: tan imperativa» (Venezia 1989: 8). Atraído de esa forma tan radical por el texto italiano, el poeta peruano afronta la trasposición del original al español partiendo de sus conocimientos del italiano¹⁰⁶. Es, por tanto, una traducción que, desde el punto de vista lingüístico, carece de la seguridad de poder alcanzar a percibir el complejo tejido verbal y los posibles juegos y resonancias fácilmente reconocibles por un hablante italiano.

Westphalen asume, desde la consciencia de sus conocimientos precarios de la lengua italiana, que el texto que él cree no podrá recrear el universo verbal del original. Este hecho que, bien podría ser un obstáculo para no llevar a cabo la traducción, pasa a ser un empuje liberador: puesto que, aunque quisiese, no podría ser capaz de reproducir el original en español; la traducción queda eximida de la responsabilidad de fidelidad al original.

Por otro lado, como Westphalen afirma, concibe la traducción no como una traducción en tanto que trasposición sino como una re-escritura, impulsada por la atracción que produce en el autor peruano el poemario, es decir, la re-creación busca entablar un diálogo con el original, un diálogo cuyo fin es, al igual que le sucedía con el texto de César Moro, en última instancia, entregar un texto de vuelta como muestra del respeto hacia el original, «una manera de rendir pleitesía a la excelencia y plenitud poéticas»: es la

¹⁰⁵ En esta traducción, a diferencia de lo que sucedía con la de César Moro, Westphalen no llega al texto original por una relación biográfica previa. Es más, como afirma en la introducción a la traducción, «sé pocas circunstancias de su vida» (Venezia 1989: 7). Conoce a la autora a partir del texto, que, por otro lado, conoce de forma azarosa: «Por uno de esos felices acasos (a los cuales debemos lo mejor en nuestras vidas) — el año pasado — en París — llegó a mis manos un ejemplar de *Viático*. Lo había recibido en obsequio mi hija quien (sorprendida y admirada) me lo dio a leer» (9).

Sobre la autora poco más que lo apuntado por Westphalen en la nota introductoria podemos saber. Nacida en 1961 en Matera, población situada en la región de Basilicata, en el Sur de Italia, sólo ha publicado dos poemarios, además de *Viático* (1988): *Vocalità* (1986) y *Scherzi* (1986). Estos tres poemarios fueron editados en edición bilingüe italiano-francés en Francia. Sabemos, también, que dirigió un documental sobre su tierra natal (“Matera o la memoria rimossa”).

El poemario se compone de 13 breves poemas en prosa de corte existencial, de tono reflexivo, donde dicha reflexión va unida a la observación contemplativa de un entorno, generalmente un paisaje natural, de la surge que una revelación acerca del carácter humano.

¹⁰⁶ Es fácil conjeturar que su conocimiento de la lengua italiana, menos afianzado que el de lenguas que estudió y frecuentó desde su infancia, se debe, en esencia, a la convivencia cotidiana con esa lengua durante su estancia en la Península Itálica. Ese italiano cotidiano que Westphalen pudiera incorporar le reportaría una competencia lingüística rudimentaria. Él mismo reconoce en la parte final de la nota introductoria que su texto tuvo que ser revisado por el poeta y crítico peruano Américo Ferrari y por su hija Silvia.

traducción entendida en este trabajo westphaleano como un homenaje (Venezia 1989: 9).

En ese proceso de re-escritura del poemario italiano que opera, el autor peruano crea un texto que está muy próximo al espíritu y al tono del original. Apenas hay leves modificaciones en el nivel semántico-simbólico¹⁰⁷. Las elecciones que distancian la traducción del texto original se producen, esencialmente, en el nivel rítmico-sintáctico. No obstante, estos distanciamientos del original responden, en buena medida, a un deseo de adecuar el texto al ritmo y a la sintaxis propios del español; es decir, Westphalen busca en su traducción que el texto “suene” natural en español¹⁰⁸. Salvo contadas excepciones¹⁰⁹, en las que el peruano opta deliberadamente por alejarse del original, se puede calificar la traducción, en cuanto trasposición, bastante ajustada al carácter y al sentido que el poemario de Maria Venezia tiene en el contexto lingüístico original. En este sentido se puede considerar que la labor de traducción que Westphalen desarrolla con el poemario italiano es muy similar a la efectuada en el caso de *Lettre d’amour*.

Sin embargo, hay un aspecto formal en el que conviene detenerse. En la confrontación visual que permite la edición bilingüe hay una clara modificación en el texto westphaleano: las marcas tipográficas de pausa. En el original éstas son representadas a través del sistema tradicional: los signos de puntuación. Westphalen, en cambio, aplica a la traducción ese sistema personal y que caracteriza sus textos desde finales de los 70¹¹⁰.

La puntuación que presentan estos textos y la traducción española de *Viático* difiere de la tradicional, básicamente, por la desaparición total de las

¹⁰⁷ En contados casos Westphalen elige una voz distinta a la traducción “natural” del término italiano. Entre estas variantes podría citarse, por ejemplo, el segundo poema de la colección. Donde en el original dice «offri» (cuya traducción literal sería “ofrece”), Westphalen opta por “somete”, con lo que varía el tono de la imagen, radicalizándose:

Quando il giorno se ne va alla foce all’ultima luce del sole offri il tuo viso. (Venezia 1989: 14)

Cuando llega el día a su término — somete tu rostro a los rayos postreros del sol. (15)

¹⁰⁸ En el primer poema, el original dice «non essere lo struzzo che *insabbia* la testa», cuya traducción literal sería: “no seas el avestruz que *enarena* la cabeza”. Esta solución, aunque literal, marcaría demasiado el texto español; por eso, Westphalen busca una solución más natural y escribe: «no seas avestruz *con la cabeza en la arena*».

¹⁰⁹ En el original del segundo poema, se lee:

Il falco accecato vola più in alto (14)

La traducción literal aproximada sería: el halcón ciego vuela más alto. Westphalen, en cambio, escribe:

el halcón vuela más alto cuando ciego (14)

Desplaza y aleja, de este modo, la calificación del espacio del sujeto y lo convierte en un predicativo de sentido temporal, alterando la lectura de la imagen original: el halcón de Maria Venezia es un halcón ciego y el halcón de Westphalen ha sido cegado.

¹¹⁰ El primer texto en el que Westphalen aparece este sistema personal de marcar las pausas es el ensayo “Para el ocultamiento de la Poesía”, leído en la mesa redonda *La Literatura Latinoamericana y su problemática europea*, celebrada el 28 de octubre de 1976. Este ensayo fue publicado dos años más tarde en *Sábado de unomasuno* (21 de Enero de 1978, Lima) y, posteriormente recogido en *La Poesía los poemas los poetas* (1995), *Escritos varios sobre arte y poesía* (1996) y *Poesía completa y ensayos dispersos* (2004).

comas y de los puntos y coma y por la utilización, en su lugar, de guiones¹¹¹. Lo interesante, no obstante, no es tanto, en este análisis de la traducción, dilucidar el sentido o valor de este peculiar sistema de puntuación como lo que representa el hecho en sí en cuanto a concepción del texto por parte de Westphalen. El gesto de aplicar este sistema personal de puntuación, alterando de una forma tan patente la fisonomía original de los poemas, supone que Westphalen no quiere establecer distinción entre sus creaciones personales y esta traducción o, expresado en otros términos, para Westphalen el texto fruto de la labor de traducción al español de *Viático* no es, en esencia, un traducir a otro poeta sino un escribir un texto tan válido y tan original como los que aparecen en sus poemarios, una re-creación de un universo poético que, aunque perteneciente por su origen a otro autor, sufre un proceso de apropiación por Westphalen a través de la traducción, es decir, pasa a formar parte del universo poético del peruano, quien se siente igualmente identificado y próximo a la realidad poética de estas versiones españolas como se puede sentir con respecto a *Ha vuelto la Diosa Ambarina* o a *Porciones de sueños para mitigar avernos*, por ejemplo.

5.3 TRADUCCIÓN, RE-ESCRITURA Y (RE)CREACIÓN

En su ensayo “Las lenguas y la Poesía”, Westphalen aborda la relación entre lenguaje y poesía. Después de hacer referencia a su experiencia personal con las lenguas y de hablar de los, para él, sorprendentes casos de José María Arguedas y César Moro, poetas bilingües «que utilizan más de un idioma y no esporádicamente sino con constancia» (1995: 16), Westphalen entra de lleno en la cuestión de la traducción y dice:

La imbricación de lo dicho con la manera de decirlo es tan estrecha e indelible que todo intento de trasvasar el poema exigiría en el mejor de los casos la invención de un objeto nuevo cuya semejanza con el original sería siempre dudosa. ¿Por qué entonces el tesón con que muchos poetas — entre ellos algunos de los más grandes — han ensayado lo inalcanzable por definición? (1995: 18)

¹¹¹ Sobre la presencia de este elemento tipográfico le pregunta Edgar O’Hara en una entrevista realizada el 28 de agosto de 1996:

E.O.: (...) ¿Cuándo empezaste a poner los guiones?

E.A.W.: Ay... No sé.

E.O.: ¿Pero fue voluntario?

E.A.W.: Hmm... Emily Dickinson creo que usa los guiones. (O’Hara 2005: 129)

Este sistema de puntuación basado en la presencia de guiones tiene larga tradición en la poesía anglosajona y alemana.

Westphalen emplea los guiones tanto en su escritura poética como ensayística con el fin de señalar un silencio (esto es, una pausa más larga) o, en algunos casos, una alteración en el tono enunciativo; es decir, se convierte en una pauta declamatoria, una representación gráfica de las variaciones tonales del texto que el lector debe interpretar.

Posteriormente, se interroga sobre si es realmente imposible la traducción en poesía. Para ofrecer una respuesta a dicha pregunta remite a su propia experiencia traductora:

Mi experiencia fue por lo general más bien decepcionante. En mi juventud la aspiración no fue tanto la búsqueda de equivalencias cuanto la de aquellos factores actuantes que por extraña contraposición o simbiosis convertían algunas palabras — mañosas o torpemente escogidas — en piezas deslumbrantes — espejismo insólitos de armonía recóndita y nunca vista. (...)

Más tarde no me preocupé más de equivalencias — me bastaba con repetir lejanamente en mi idioma el diapasón y ciertas modalidades que caracterizaban el poema en otra lengua por el que estaba intrigado. (1995: 19)

A partir de estas experiencias en el campo de la traducción, lo llevan a la siguiente afirmación de orden teórico:

Me aventuraría a suponer que la traducción — acto de re-creación — seguirá igual suerte que la que arriesga todo autor de poesía — los logros no están nunca asegurados ni para el creador del poema ni para su recreador en la transcripción. (1995: 19)

Finaliza este ensayo y esta reflexión sobre la tarea escriturística de la traducción poniendo a modo de ejemplo de su concepto de traducción lo que le sucedió con la lectura de unos poemas de Yannis Ritzos. Ésta hizo, a pesar de sus renuencias, verse «tentado por la décima musa — la hermanastra fea y traidora — a pesar suyo — de la Poesía» (1995: 20).

Westphalen accede al universo poético del autor griego no de un modo directo, pues la versión original le quedaba vedada por el desconocimiento absoluto de la lengua griega, sino a través de la vía indirecta de la traducción francesa, la cual, a pesar de no ser la original, le permitió experimentar «no sé qué rasgos presentidos» que le hicieron barruntar «que había allí materia — aun en ausencia de las resonancias fonéticas y otras del original — para levantar unas imágenes que se semejaran algo más que un mal remedo o una falsa glosa» (1995: 20).

Lo interesante de esta confesión es la manifestación afirmativa que hace el poeta peruano sobre el texto traducido, pues gracias al puente textual de la versión francesa pudo experimentar el contacto con una realidad poética hasta ese momento inalcanzable para él a través de otra vía. Pero, también, interesa observar cómo, a pesar de hacer Westphalen, en realidad, una traducción española de la traducción francesa, concibe el peruano esta

escritura como una traducción del poema original de Yannis Ritzos y así la titula y presenta, cerrando el ensayo:

UN POEMA DE YANNIS RITZOS

Vaivén inmóvil

Al levantarse de prisa para abrir la puerta
Dejó caer la cesta de los hilos —

Los carretes se esparcieron bajo la mesa y las sillas
Por los rincones más inverosímiles — un hilo rojo casi naranja
Sobre el vidrio de la lámpara — otro violeta
Al fondo del espejo — pero ese hilo dorado
Nunca había tenido un hilo dorado — ¿de dónde salía?
Se arrodilló para tratar de recogerlos uno por uno —
De poner un poco de orden antes de abrir.
No hubo tiempo. Tocaban de nuevo.
Se quedó quieta — impotente — con los brazos caídos.
Cuando acertó a abrir la puerta... no había nadie.

¿Es eso entonces la Poesía? ¿Es precisamente así la Poesía? (1995:
21)

Nuevamente, al igual que sucedía con la traducción de Maria Venezia, Westphalen recurre al empleo de guiones para marcar las pausas¹¹². Lo que interesa observar en esta traducción es que el poema de Yannis Ritzos es, en esencia, un poema poética, es decir, en él se refleja la concepción poética del autor griego. No obstante, Westphalen, cuando decide reproducir este poema al final de su ensayo “Las lenguas y la Poesía”, además de mostrar un ejemplo de su labor traductora refrendando su concepción de la misma, está vinculando lo que se dice acerca de lo que es la poesía con las ideas que él ha vertido sobre el fenómeno poético, ya no sólo en este ensayo, sino en sus textos teóricos. Westphalen, al igual que lo dicho en el poema de Yannis Ritzos, concibe que la poesía se hace visible en el momento más inesperado, incluso en un contexto cotidiano y aparentemente poco propicio para la revelación poética. Y, al igual que le sucede a la voz poética, al poeta se le escapa, cuando apenas logra vislumbrarla y reconocerla, esa manifestación poética.

Así pues, en esta traducción Westphalen va más allá que en el caso de Maria Venezia. La apropiación del texto original que, en el caso del poemario italiano, devenía en re-creación, entendida ésta como nueva creación de un texto original, supone en este caso también apropiación de la verdad poética

¹¹² Puesto que no hemos podido acceder ni al texto original del autor griego ni a la traducción francesa sobre la que Westphalen opera esta labor de trasposición al español, no podemos afirmar, pero sí suponer, que ese recurso tipográfico no está en el texto original.

del autor griego. Westphalen ha hecho suya, por medio de esta traducción de una traducción, la verdad de Yannis Ritzos. Westphalen encuentra, gracias a este acto de traducción, una representación bastante fiel de su concepción de la experiencia poética.

Si se aceptan como verdaderas las afirmaciones de Westphalen sobre su acercamiento al inglés, habría que decir que el conocimiento que tenía del mismo en el periodo en que escribe “Magic World” se limitaban al aprendizaje en su etapa escolar y a la lectura, con ayuda de diccionarios, de poetas anglosajones en original, una circunstancia que dista bastante de ser la de un individuo bilingüe o de la de una persona que se maneja con soltura en una segunda lengua, como testimonia una serie de anacolutos gramaticales que son visibles en este poema. Éstos vienen producidos, bien por descuido en la concordancia bien por calcos semántico-sintácticos del español cuya traducción literal es incomprensible para un angloparlante.

Ejemplos de lo primero los encontramos en el verso 4, donde «little great all darling» está en singular cuando la idea que proyecta la traducción — «todos mis amorcitos»— refiere un plural; en consecuencia, la expresión en inglés debería decir *darlings*. En igual circunstancia se halla la secuencia «the newspaper of the death», que es traducido por Westphalen como «los periódicos de la muerte»; si ésa fuera la voluntad del joven Westphalen el sustantivo tendría que llevar la marca de plural: *newspapers*. A estos dos casos se podría sumar la expresión «shall forget not your red eyes». La colocación de la partícula negativa *not* tras la perífrasis verbal es incorrecta en la sintaxis inglesa, pues la negación debe situarse entre el auxiliar, *shall*, y el verbo auxiliado, *forget*. Estas incorrecciones son fallos comunes en quien está en un proceso de aprendizaje escolar de la lengua, dato que concuerda con las afirmaciones de Westphalen sobre su acercamiento a la lengua anglosajona.

No obstante, son los calcos del español los que indican cómo Westphalen, en el proceso de escritura del poema, está pensando en español y, luego, traduce su pensamiento al inglés. El primer caso se encuentra en el verso 22. En el original se lee:

but once I named him the worst pencil I never had,

que Westphalen traduce en 1980 por: «pero una vez lo llamé el peor lápiz que nunca tuve». El poeta peruano, influenciado por el sistema español traduce el pronombre átono lo (masculino de tercera persona) por su equivalente inglés *him*; sin embargo, Westphalen no se percata que el sustantivo lápiz (masculino en español) es en inglés *pencil* (neutro) y, por tanto, sólo puede ser sustituido por la forma neutra *it*. Pero, es la expresión final la que refleja el calco. La inexistente expresión en inglés *I never had* la crea Westphalen a partir de la traducción por separado de nunca —*never*— y tuve —*I had*— en

lugar de escribir *I have ever had*, que es la expresión gramaticalmente correcta que exige la lengua inglesa.

En el verso 25 del original se lee:

I kissed him after in this white eyes and he became she.

Traducido literalmente, este verso significa: “Lo besé después dentro de sus ojos blancos y se convirtió en ella”. En el original se vuelve a repetir el error de emplear el pronombre *him* como sustituto de *pencil*. Sin embargo, son más graves el empleo inadecuado de *after* con valor adverbial y el empleo de la preposición *in*. *After*, en inglés, sólo puede ser preposición y, como tal, debe ir acompañada de un sintagma nominal y se debe traducir en español por la locución preposicional *después de*. Westphalen, a tenor de la versión española de 1980 (donde se traduce por “luego”), estaba pensando en el valor adverbial, *después*, cuya traducción inglesa más adecuada podría ser *afterwards*, *later* o *in a while*. Por lo que respecta al sintagma preposicional *in his white eyes*, Westphalen estaba pensando una imagen donde el beso se da, expresado en español, en los ojos, esto es, sobre los párpados. Sin embargo, al calcarse el sintagma “en los ojos” por “*in his white eyes*” lo que se dice es: dar un beso dentro de la cuenca de los ojos. Para dar a entender un beso sobre los párpados, Westphalen tendría que haber escrito: *on his white eyes*.

Un tercer calco sintáctico se halla en el verso 29 del poema de 1930:

the newspaper of the death that are dead.

que Westphalen traduce en 1980 por: «los periódicos de la muerte que están muertos». Más allá del hecho, ya comentado, de que en la versión inglesa falta la marca de plural, la expresión *the newspapers of the death* no es admitida por el inglés. Para traducir lo que Westphalen deseaba decir, “los periódicos de la muerte”, habría que recurrir a un genitivo sajón —*the death's newspapers*— o eliminar el artículo determinante *the* —*the newspaper of death*—, pues el inglés no admite que un sustantivo incontable como *death* sea nuevamente determinado.

Si se desentrañan estas incorrecciones en el uso del inglés en el poema de 1930, no es tanto para constatar el relativo conocimiento que de la lengua inglesa tiene a esas alturas Westphalen, sino porque informan acerca del proceso de creación y escritura del poema: los errores en el uso del inglés, propios de un individuo en etapa formativa, testimonian que a Westphalen se le vienen las imágenes y las palabras expresadas en español y que, después de verbalizadas éstas en español, las traduce al inglés según sus nociones de esta lengua. Expresado de otro modo: el magma poético llega a Westphalen en español, éste, en lugar de materializarlo en la lengua que mejor conoce, en la que piensa y se expresa de forma cotidiana, decide tratar de verbalizar ese

magma de imágenes a una lengua que está aprendiendo, la inglesa, proceso de trasvase lingüístico limitado por las dubitativas destrezas del poeta en esta lengua.

Antes de pasar a estudiar la autotraducción que realiza el propio poeta de “Magic World”, conviene realizar una serie de apreciaciones. Cuando en 1980 Westphalen edita el volumen recopilatorio *Otra imagen deleznable...*, decide incorporar este poema a su tercer poemario —*Belleza de una espada clavada en la lengua*— y situarlo como texto inaugural. Sin embargo, Westphalen no decide publicar el texto original en inglés sino la traducción o versión que él mismo realiza: “Mundo mágico”. Que Westphalen opte por no publicar la versión original nos indica, por un lado, que en cierta medida Westphalen no se reconoce en el poema de 1930 en la misma manera que se reconoce en los poemas de *Las islas extrañas* y de *Abolición de la muerte*¹¹³. Por otro lado, esta hipótesis (en caso de que se acepte) explicaría el por qué de la ausencia de “Magic World” en la recopilación de 1980; sin embargo, no responde a una segunda cuestión: ¿por qué decide realizar, cincuenta años después, una versión española de su propio poema? Para ello, se hace necesario tener en cuenta el proceso de traducción al español del poema.

Como señala Alberto Escobar (1989: 60-68), antes de la edición de 1980, “Magic World” había sido traducida al español en dos ocasiones. La primera traducción la realiza Mirko Lauer a principios de los años 70¹¹⁴. Esta versión de Lauer, muy pegada al original que traduce de forma literal (incluso en los anacolutos sintácticos) no traduce, sin embargo, el verso 12 del original —“another is to be written tomorrow”—. La supresión de este verso aparece también en la versión que años más tarde realiza Silva Santisteban¹¹⁵, lo que da a entender que éste toma como base de su traducción los textos de Lauer. Otra marca reseñable en la traducción, que es común a las versiones de estos dos críticos, afianza todavía más esta filiación: el verso 7 del original dice “I say”; mientras que Lauer, tal vez confundiendo con el arranque del verso anterior (donde el verbo está en pasado), traduce “dije”, como también hace Silva Santisteban. Más allá de estas elecciones distantes con respecto al original, lo que es evidente es que dichas traducciones no satisficieran la voluntad de estilo de Westphalen ni el carácter poético de la versión original y que, por ello, las considerara insuficientes y optara, con cincuenta años de distancia, por realizar él mismo la traducción al español del poema. La comparación de las tres versiones españolas y, en especial, los lugares en que disienten nos ayudarán a comprender qué no satisfacía a Westphalen. Para

¹¹³ Este comportamiento guardaría relación, por tanto, con la polémica decisión de no incorporar *Cuál es la risa* a la edición de *Bajo zarpas de la Quimera*.

¹¹⁴ Según Escobar, la traducción de Lauer es recogida en *Vuelta a la otra margen* (Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970) y reproducida en *Surrealistas & otros peruanos insulares* (Barcelona, Llibres de Sirena, 1973) y aparece acompañada del original en inglés.

¹¹⁵ Escobar dice que Silva Santisteban publica la traducción en el suplemento literario del diario *Ojo* (miércoles 9 de marzo de 1977). Meses después publica su traducción en la revista *Caretas* (nº 514, 3 de mayo de 1977) corrigiendo la presencia de signos de puntuación en la primera versión de su traducción.

ello, se establecerán ocho calas, atendiendo a los puntos en los que “Magic World” y el “Mundo mágico” de Westphalen difieren. Estas expresiones son:

- a) la perífrasis *becoming dead*.
- b) el sintagma *little great all darling*.
- c) la perífrasis *was writing*.
- d) la perífrasis *is to be*.
- e) el adjetivo *stagnant*.
- f) la oración *I kissed him in his white eyes*.
- g) La interjección del verso final *oh*.

Becoming dead, aunque gramatical, extraña para el hablante anglosajón, debe ser traducida por “están transformándose/convirtiéndose en muertos” y así la traducen tanto Lauer como Silva Santisteban. Westphalen opta, sin embargo, por reducir la estridencia de la imagen y, en vez de poner el acento en la plasticidad visual del proceso (una suerte de rápida metamorfosis), decide traducir «se están muriendo», perífrasis que pone énfasis en la marca temporal de continuidad del proceso: ya no se trata de un acontecer violento de cambio, sino más bien en una lenta evolución. Por otro lado, «se están muriendo» supone, desde el punto de vista rítmico, una secuencia sonora que encaja con la cantidad fónica de “becoming dead” y que evita el lastre rítmico de “están transformándose en muertos”.

Little great all darling es traducido por Mirko Lauer como “pequeño gran cariño”. Salvo por la desaparición del adjetivo *all*, la traducción es exacta y fiel al original. Silva Santisteban, en cambio, realiza una traducción más alejada del original y opta por comprimir la estructura sintáctica original (compuesta por tres modificadores y un sustantivo) en un sintagma simple de artículo más sustantivo “los amorcitos”. Por su parte, Westphalen traduce: «todos mis amorcitos». Llamen la atención en esta expresión cuatro cosas. La primera es la presencia inesperada de la marca de posesión *mis* que ni en el original ni en las traducciones de Lauer y Silva aparecen. La segunda y la tercera se refieren a la traducción de *great... darling* por amorcitos, en coincidencia con Silva Santisteban. Desde el punto de vista semántico es, a todas luces, un acierto de Silva Santisteban. Y desde el punto de vista morfológico Silva Santisteban acierta también al percatarse de que *darling* forma parte de la escala gradual de *girls* y *mothers*, ambas voces en plural. De ese modo, deduce que debería ir en plural y así lo corrige en su traducción. Westphalen reconoce lo justa que es la traducción de Silva y, por ello, decide emplear una misma solución. El último aspecto que llama la atención de la traducción de Westphalen es que decide suprimir el nexos coordinante.

La perífrasis *was writing* es en inglés un pasado continuo empleado para expresar un proceso que ocurría en el pasado. El sistema verbal del español, más rico en estas cuestiones, ofrece dos soluciones que traducen con igual exactitud este valor gramatical: “estaba escribiendo” o “escribía”. La primera, como traducción literal, expresa el sentido de proceso de la acción realizada

en pasado. Por su parte, el pretérito imperfecto de indicativo también expresa la temporalidad de pasado y el valor de continuidad queda representado por su marca de imperfectividad que la diferencia del pretérito perfecto simple. Lauer opta por calcar la perífrasis. Sin embargo, y al igual que sucedía en el anterior caso, Silva Santisteban, primero, y Westphalen, después, coinciden en elegir la segunda opción, porque a su exactitud semántica se le suma el que su cuerpo fónico evita lastrar excesivamente el verso.

Algo similar ocurre con la voz perifrástica *is to be*. Al igual que en el caso anterior, Mirko Lauer realiza una traducción que, desde el punto de vista de equivalencias lingüísticas, es impecable, pues, efectivamente *is to be* debe ser traducido al español por un “ha de ser”, que expresa los mismos valores de futuridad e inevitabilidad o necesidad y cuyo cuerpo fónico y estructura sintáctica es exacta a la inglesa. Sin embargo, Westphalen vuelve a optar por una solución que se distancia del original, concordando con la solución elegida por Silva Santisteban: será. Esta forma de futuro simple lleva implícito, por su propio sentido temporal, el valor semántico de inevitabilidad: la afirmación aplicada a una acción futura, a no ser que haya algún marcador modal de duda o inseguridad, se apoya en una actitud de certeza por parte del hablante. Aun así, existe un pequeño matiz que distingue una forma de la otra: en la perífrasis “ha de ser” el énfasis recae en la seguridad de enunciación (no se pretende tanto expresar que dicha acción *sucedirá* como que *es seguro que sucederá*); en cambio, la forma simple ‘será’ carece de ese énfasis y en este sentido se puede considerar una elección que atenúa la expresión original de inminencia.

En el caso de *stagnant* opera un proceso similar de atenuación del sentido original: como bien traduce Mirko Lauer, *stagnant* significa “estancado” o “paralizado”. Esta voz, en comparación con la expresión que eligen Silva Santisteban y Westphalen, «inmóviles», se caracteriza, además de por hacer referencia a un contexto acuático, por una mayor fuerza en la expresión de la idea de quietud: no se trata sólo de que esté quieta sino de que tampoco puede moverse. Por otro lado, puesto que el poema gira en torno al tema de la muerte y que en el inconsciente colectivo la imagen del agua estancada remite a la idea de muerte, la presencia de “estancados” en el poema adquiere un valor dramático, contenido connotativo que queda muy atenuado en el uso de “inmóviles”. Así pues, Westphalen decide como en los casos anteriores optar por una imagen más atenuada, alejándose de su versión original y acercándose a la lectura de Silva Santisteban.

La oración *I kissed him in his white eyes*, como ya quedó comentado antes, es un calco semántico generado por la traducción palabra por palabra de la expresión española. Mirko Lauer decide traducir esta imagen como “Luego besé sus ojos blanco”; mientras que Silva Santisteban se muestra aquí más apegado a la estructura original y traduce: “lo besé en sus blancos ojos”. En este caso, Westphalen, a diferencia de lo ocurrido en los anteriores casos, se decanta por la versión de Mirko Lauer y, de este modo, en el poema de 1980 se lee: «Luego besé sus ojos blancos». Nuevamente, Westphalen se aleja de la expresión de 1930 y prefiere simplificar la oración al suprimir el pronombre personal átono de tercera persona, redundante en cuanto que ésta

ya está expresada en el determinante posesivo que acompaña a «ojos». Esta supresión, además, obliga a modificar el régimen de la oración. Para indicar el lugar donde se besa (“besar en”) debe hacerse referencia al quién (besar *a alguien* en algún lugar); si se suprime el complemento directo de persona, el régimen verbal de “besar” debe, necesariamente, variar: de regir un suplemento locativo, pasa a ser un verbo transitivo (besar a alguien o besar algo). En todo caso, al optar por este segundo régimen del verbo “besar”, Westphalen opta por una estructura sintáctica más condensada y limpia.

La interjección *oh* con que se abre el verso final del poema de 1930 tiene, en su uso más frecuente en inglés, el mismo sentido que en español: tristeza, decepción, sorpresa, admiración... Mirko Lauer y Silva Santisteban, conscientes de ello, mantienen la interjección *oh*, que mezcla los valores de tristeza y decepción que aportan al final de sus traducciones un sentido de melancolía. Sin embargo, Westphalen decide recurrir a otro tipo de interjección —*Bah*—, que, según refiere Alarcos Llorach en su *Gramática de la lengua española*, manifiesta contrariedad a lo expresado previamente, ya sea motivado por un sentimiento de desdén, incredulidad o rechazo. Es decir, Westphalen introduce al final de su versión de 1980 un matiz que trastoca la lectura global del poema. Dada su situación final dentro del discurso poético y dado que la interjección *bah* supone, en primera instancia, un rechazo de lo dicho antes, el verso de cierre del poema implica un giro irónico que pone en tela de juicio todo el poema. Después de tanto insistir en la inminencia de la inevitable Muerte, después de ofrecer una imagen de la vida como proceso de acercamiento de la muerte, de representar un discurso elegíaco donde el amor también está impregnado de lo tanático y después de crear un ambiente trágico, Westphalen introduce este verso cuyo efecto destructor sobre lo anterior es palpable: lo trágico, visto desde la distancia que engendra el *bah* final, se vuelve algo lúdico.

En ese desdén final, en la voluntad de desenmascarar el propio discurso poético es donde se halla el síntoma más claro de que Westphalen, en la escritura de 1980, no está tratando simplemente de traducir al español el poema de 1930, sino que, de un modo más o menos consciente, está escribiendo un nuevo poema: Westphalen, al igual que hace en las traducciones de César Moro o Maria Venezia, sabe desde un principio que no puede escribir tratando de ser César Moro o Maria Venezia, sino que trata de expresar, en español, la idea de texto, la lectura que él realiza de ese texto. Del mismo modo, Westphalen se sabe una persona distinta a la de 1930, es consciente de que el estilo atrevido, el tono contundente y grave y el gusto por las imágenes agresivas no concuerda con el estilo aquilatado y contenido, el tono pausadamente irónico del Westphalen de 1980. Por todo ello, no tiene ningún reparo en apartarse, cuando así lo juzga necesario, del original.

Por otro lado, si se repara un poco en las versiones de Mirko Lauer y Ricardo Silva Santisteban, en las elecciones lingüísticas de sus traducciones, y se comparan con las decisiones adoptadas por Westphalen en su “Mundo mágico” de 1980, se puede observar que Westphalen no crea una versión sólo del poema de 1930, sino que, en el fondo, es una versión de los tres textos que le preceden —“Magic World” y las traducciones de Lauer y Silva—: “Mundo

mágico” es, así, un poema que se nutre de las lecturas de estos dos críticos (de modo especial, de la de Ricardo Silva Santisteban), como demuestra el hecho de que en algunas ocasiones el poema de 1980 se acerca más a la forma de las traducciones que al original.

6. El silencio

La relación que entabla Emilio Adolfo Westphalen en su obra con el silencio es tan significativa que, como ya quedó dicho en el repaso a la bibliografía crítica en torno a su producción literaria, es éste uno de los temas a los que más páginas de reflexión teórica se han destinado. Efectivamente, el silencio es una presencia poderosa en su universo poético, no sólo como materia que se incorpora a su discurso literario entendida como motivo lírico sino como una marca que singulariza su producción, exigua y desarrollada en torno a un silencio editorial de más de cuarenta años que divide su trayectoria en dos etapas creativas claramente diferenciables.

No se trata, pues, de definir la importancia del silencio dentro de la creación poética de Emilio Adolfo Westphalen, sino de ver qué sentido cobra ésta, los valores y funciones que desempeña dentro de su universo literario y de su concepción poética, el modo en que el silencio se relaciona e interactúa con la palabra poética. Para el desarrollo de todas estas cuestiones conviene, no obstante, anticipar que en Westphalen la posición capital que desempeña el silencio nos lleva a indicar que, más que de silencio, habría que hablar de silencios, pues este término conceptualiza diferentes realidades que deben ser observadas: el silencio como espacio para la aparición de la palabra, el silencio para la contemplación de la palabra, el silencio como ausencia de la palabra, el silencio como negación del ser de la palabra (asociada a la acción de callar como no decir nada; pero también asociada la única forma de decir nada), el silencio reverso de la palabra (el silencio como factor intensificador del sentido del decir). Así pues, el silencio, al igual que la palabra, puede ser entendido y empleado como espacio, como estado, pero también como acción, ya sea voluntaria (no querer hablar o querer no hablar) o impuesta (no poder hablar).

Una de las ideas centrales en el pensamiento poético de Emilio Adolfo Westphalen es la consideración del poeta no como creador sino como intermediario de la corriente poética. La creación poética no es concebida por Westphalen como una experiencia interior. El poema no está *dentro* del poeta y, por eso, el poeta no puede engendrar el poema. La escritura del poema no comienza, en consecuencia, con un decir del poeta. El poeta debe aguardar a que el poema llegue *desde fuera*. La creación poética es, en primera instancia, una experiencia exterior: no es engendramiento sino manifestación. La función del poeta en este estado previo consiste, en consecuencia, en favorecer dicha manifestación, disponer una situación propicia para que el poema se muestre, para que la aparición sea lo más nítida posible, con el fin de que esa experiencia exterior sea directa y total.

En la medida en que Westphalen, cuando habla de lo poético, se refiere a esto como *voz poética* y en la medida en que describe el proceso de creación como una experiencia de sensibilidad auditiva, ese disponer y propiciar la aparición de lo poético debe consistir en un aguardar silencioso. Por consiguiente, la acción del poeta pasa por una concentración en escuchar:

El proceso de creación es otro — es más pasivo — en el sometimiento a lo que oscuramente surge a la vida — pero es también la atención extrema “a lo que se oye” — el cuidado máximo puesto en el olvido de sí mismo. (1995: 127)

Ese concentrarse en escuchar implica un cesar de hablar, un callarse. El poeta, sabedor de que el poema, de llegar, llegará a él desde fuera, se impone un silencio, lo engendra para, por un lado, centrar su atención en ese afuera en el que la palabra se hará presencia y, por el otro lado, para que el acceso a esa materialización de la Poesía sea diáfana, para que el encuentro con la palabra sea directo y pleno.

En este sentido, el silencio se asocia a un estado poético de concentración, pero también el silencio adquiere el sentido de espacio para la revelación de la palabra poética. En ambos casos, el valor del silencio es un valor positivo para la creación poética: el silencio es circunstancia coadyuvante y, a la vez, condicionante para la manifestación de lo poético. El silencio es coadyuvante en tanto que actúa como una presencia espacial que permite que el poema se materialice; y condicionante en tanto que necesidad: es condición primordial porque si no se opera una acción que devenga generación de ese espacio la palabra carecerá de esa circunstancia favorable y, por tanto, no se manifestará¹¹⁶.

En este primer momento de la creación poética, el silencio se asocia a una acción —la escucha— y a un estado —el mutismo—. Es en este primer momento de la creación el silencio un no decir voluntario en pos de acceder a la palabra poética.

6.1 EL SILENCIO, LA “NO PALABRA” Y LA PALABRA SUMERGIDA

El silencio como concepto se define desde su relación con la palabra: el silencio es lo que no es la palabra. Así pues, el espacio del silencio es el espacio que no ocupa el lenguaje y, puesto que, Westphalen concibe, como ya quedó dicho al inicio de este capítulo, el lenguaje desde la conflictividad de sus límites expresivos, la reflexión del silencio en Westphalen está íntimamente relacionada con los límites del decir del lenguaje. Desde el momento en que el poeta peruano considera que «cada poema es una victoria gloriosa sobre las limitaciones y ambigüedades del lenguaje» (1995: 86), está reconociendo que el poeta lucha, en el momento de la escritura, con el silencio, o por ser más precisos, pugna contra la fuerza centrípeta que ejerce el espacio del silencio sobre el lenguaje y que hace que éste se quede encerrado dentro de los límites del decir posible. Así, a través de cada poema conseguido que supone un rebasar esos límites, el poeta accede a un nuevo ámbito de expresión, antes situado más allá del perímetro del lenguaje (esto es, en el espacio del silencio), ahora más acá del lenguaje. En este sentido, el lenguaje

¹¹⁶ En torno a la relación entre creación y ambientes físicos propicios, Westphalen confiesa, significativamente, a Nedda Anhalt: «Aciertas (no cabe duda alguna) al proponer el silencio como condición imprescindible» (Westphalen 1995: 119).

reflejado en el poema es palabra rescatada del silencio, la palabra que esperaba en la exterioridad del lenguaje a ser dicha y que, por ello, era silencio.

Desde esta perspectiva, el poema entendido en su materialidad verbal procede del silencio, es silencio que se dice en y a través del poema. El lenguaje del poema, por tanto, existía como silencio antes del poema y sólo después del poema se hace forma en la palabra poética. El poema, entonces, es experiencia verbal del silencio, entendido aquí como la palabra no antes dicha, esto es, el silencio equivale aquí a pre-palabra. El poeta actúa como medio para que esa porción de silencio se diga, aparezca en el poema. Así, el poeta ejerce un papel, sin él pretenderlo, de desvelador del silencio:

Es el camino conocido de la revelación: todo presente pero nadie lo veía hasta el poeta no dio en mostrarlo. (Westphalen 1996: 38)

Desde esta perspectiva el lenguaje poético se funda en el silencio y esta marca de origen lo convierte, en esencia, en silencio verbalizado. Pero la materialización de ese silencio, su verbalización, no se alcanza sino a través de un esfuerzo que pasa, en primer término, por provocar una tensión en el lenguaje, llevarlo a sus límites con el fin de que éste alcance a decir lo que, por su naturaleza, no puede decir. Como sucede en el poema “Error de cálculo”¹¹⁷, la presión que ejerce el deseo de expresión totalizador sobre los límites del decir fuerza las costuras del lenguaje y, sólo en el momento de tensión máxima, sólo justo antes de estallar, el lenguaje, ya en contacto con el silencio, se confunde con él, el lenguaje alcanza a decir el silencio:

Fractura

EMPUJAR un poco mañosamente en el punto justo hasta abrir el espacio — palanquear luego con constancia para obtener una apertura mayor para liberarse y abandonar el espacio. (Westphalen 1991: 142)

Si en el poema el lenguaje excede sus límites expresivos para referir la realidad poética, inicialmente más allá del lenguaje, y si la realidad poética es, en el fondo, una experiencia verbal en tanto que sólo existe *en* el poema, ese exceso de lenguaje es lo que cabría llamar lenguaje poético. Y si esas palabras son fruto de una experiencia verbal del silencio, cabe decir, por tanto, que es la experiencia de silencio que vive el lenguaje en esa inmersión en el afuera de sus límites la que define al lenguaje como lenguaje poético. Es decir, el lenguaje poético es el lenguaje sumergido en el silencio y recuperado de él.

Por otro lado, puesto que el lenguaje poético cobra existencia y tangibilidad dentro del poema, éste no sólo procede del silencio sino que también, una vez

¹¹⁷ «EL mar se ha deslizado en el poema como en su cueva y sin refugio natural sin tener en cuenta la diferencia de proporciones. Cuando excedan las costuras bajo el peso, ¿adónde irá a deaguar todo el azulverde acumulado?» (Westphalen 1991: 120).

finalizada la experiencia poética (ya sea en la escritura, ya sea en la lectura), se hunde en el silencio. El lenguaje poético coincide, según esto, con el fulgor del silencio, es aparición fugaz e inaprensible del silencio en la palabra. De este modo, el poema no es experiencia de la palabra, sino experiencia del silencio en la palabra. El momento crítico en el que la palabra poética se llena de silencio para alzarse en materialidad poética, esto es, en poema es lo que anhela alcanzar el poeta:

Anhelo

SI alguien prendiera fuego al silencio — lo hiciera crepitar en múltiples
pequeñísimos inaudibles silencios — lo desbaratará en tierna agonía
inacabable. (Westphalen 1991: 149)

El poeta anhela ese instante de visibilidad de lo que, por definición, es invisible, busca encender la oscuridad del silencio. Lo poético es, así, rayo que revela en medio de la noche. Lo poético reside, de este modo, en la experiencia del decir, es el breve lapso de decibilidad del silencio que media entre el silencio inicial y el silencio final:

Deshacer y rehacer

VA a agarrar un martillo para golpear el silencio — para pulverizar el
silencio — para multiplicar el silencio. (Westphalen 1991: 185)

El poema es el instante exacto en el que el poeta golpea con el martillo el silencio y de él brota la palabra como violencia del silencio. Antes del poema, un silencio compacto; después, el eco ensordecedor del silencio, la multiplicación del silencio tras la eclosión de la palabra. Así pues, la palabra poética es el fragmento desprendido del silencio como unidad compacta que, en su transformación en palabra, provoca la aparición de múltiples silencios. Escribir, así, sería un proceso lingüístico que consistiría en un deshacer y rehacer el silencio.

La poesía entendida como un decir rodeado de silencio, como el lapso de tiempo en el que el silencio es desplazado del centro de la mirada poética, deviene, así, un decir inconexo. Como señala José Ángel Valente, la poesía de Westphalen es un perpetuo ejercicio de aparición y desapariciones de la palabra, frases «que, recién nacidas, se sumergen en el silencio como en agua lustral para volver a nacer de él en nuevas y no reconocibles formas», «[r]ecurrente morir de la palabra en su mero principio, en su silencio natural, del que sin cesar renace» (Valente 1991: 9). La palabra poética, que procede del silencio, se dirige irremediablemente a hundirse nuevamente en el silencio. Ese aparecer y desaparecer de la palabra, esa imposibilidad de durar, de permanecer niega la posibilidad de que las palabras establezcan vínculos *in praesentia*, de que la palabra genere discurso, como se ve claramente en los poemarios de la década de los 30.

Los poemas de *Las ínsulas extrañas* y también, aunque menos, de *Abolición de la muerte* se caracterizan por una enunciación no discursiva. Cada texto se vertebra como un hilar imágenes, como un hilar palabras que, por su condición de islas, no se relacionan sino por su aparecer simultáneo en el espacio del poema:

La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo
Despertar sin vértebras sin estructura
La piel está en su eternidad
Se suaviza hasta perderse en la memoria
Existía no existía
Por el camino de los ojos por el camino del cielo
Qué tierno el estío llora en tu boca
Llueve gozo beatitud
El mar acerca su amor
Teme la rosa el pie la piel
El mar aleja su amor
El mar
Cuántas barcas
Las olas dicen amor
La niebla otra vez otra barca
Los remos el amor no se mueve
Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos
La ola alcanza los ojos
Duermen junto al río la cabellera
Sin peligro de naufragio en los ojos
Calma tardanza el cielo
O los ojos (Westphalen 1991: 26)

El poema se construye, al igual que en los demás textos del poemario, como una fusión; la sintaxis poética no se fundamenta en el establecimiento de nexos lógicos (éstos desaparecen del poema) sino en la instantaneidad compartida del mero aparecer sucesivo:

Fuego fuego fuego fuego
En el cielo cielo fuego cielo
Cómo rueda el silencio
Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
Qué suplicio baña la frente el silencio
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Es ausencia noche
Pero los ojos el fuego
Caricia estío los ojos la boca

El fuego nace en los ojos
El amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio (Westphalen 1991: 27)

La composición del poema, entonces, se parece a la sintaxis cinematográfica, a la musical¹¹⁸ e, incluso, a la técnica del collage en pintura¹¹⁹. El sentido de la obra no brota de una ordenación jerárquica sino del encuentro sucesivo de las palabras. No hay, por ello, en estos poemarios orden espacial porque no existe profundidad que genere la perspectiva necesaria que jerarquice los elementos; todas las palabras, procedentes del silencio, aparecen y se ofrecen a la mirada y se vuelven a confundir con el silencio.

En tanto que el lenguaje poético es entendido en Westphalen como lenguaje excedido de sus límites, sumergido en el espacio del silencio, en tanto que no puede ser expresado con el lenguaje ordinario, porque éste está más acá del silencio y no puede rebasar sus propios límites del decir, la palabra poética no puede intercambiarse por otra forma del decir, queda encerrada en su mismidad, aislada, rodeada por el silencio. En el movimiento de su decir no se puede desplazar a otros ámbitos de expresión y, por tanto, tras su aparición retorna al silencio.

Así pues, si en el momento previo a la creación poética, decíamos, el silencio es un no decir voluntario en pos de acceder a la palabra poética, en la escritura del poema, el silencio es, por un lado, una conquista del decir condenada, no obstante, a un perpetuo aparecer y desaparecer en el espacio intersticial en donde decir y no decir se confunden y se complementan. La reflexividad que caracteriza la relación entre palabra y silencio deviene reciprocidad, aunque en ocasiones esa reciprocidad se entienda como oposición¹²⁰.

6.2 EL SILENCIO EN EL POEMA: EL DECIR DEL “NO DECIR”

Como señala Roberto Paoli, Westphalen, tras el intersticio de cuarenta y cinco años sin publicar un poemario nuevo, retoma la actividad poética, continuación que, sin dejar de ser reanudación, debe forzosamente resultar distinta. La poesía del autor peruano sufre una evolución y esa evolución se refleja en la

¹¹⁸ Significativamente, a raíz del continuo incidir en las posibles filiaciones de su poesía de juventud, Westphalen le confiesa en 1988 a Carlos Germán Belli: «¿Quizás debo más en mi capacitación para la tarea de buen intermediario — tanto a Erik Satie y Bela Bartok y a la música de jazz — como a los procedimientos del primer cinema (el mudo en blanco y negro — el único todavía auténtico) con sus procedimientos de primeros planos — cortes — deformaciones? (Westphalen 1995: 126).

¹¹⁹ En el poema “La mañana alza el río...”, de *Las islas extrañas*, las coordenadas espaciales han desaparecido casi completamente y los objetos, en cuyas dimensiones prima el eje vertical sobre el horizontal, se agolpan todas en un primer plano.

¹²⁰ Como señala Chirinos (1998) el discurso truncado es una forma de intervención del silencio en el poema, un apropiamiento negativo del espacio de la palabra poética para impedir que ésta se diga.

concepción de la palabra poética en su relación con el silencio. La palabra ya «no se contraponen al silencio, sino que es su mejor aliada» (Paoli 1985: 102). Esta nueva forma de relacionarse con el silencio tiene su plasmación en la disposición tipográfica de los poemas de este segundo periodo creativo. Los poemas, que en la década del 30 eran una sucesión de versículos que se extendían a lo largo del blanco de la hoja, se acortan; su expresión, ahora más reflexiva, se reduce y se concentra, cediendo el protagonismo de la hoja a los espacios en blanco¹²¹. La poesía, así, tiende al silencio, busca su disolución en él. Westphalen, después de vivida una experiencia de convivencia radical y prolongada con el silencio de la palabra poética, ve en este silencio un aliado para el decir poético, un silencio que es, en el fondo, otra forma de decir. Lo que la palabra no puede referir el silencio lo puede mostrar, concepción que, si bien, es característica del segundo Westphalen ya aparecía en *Abolición de la muerte*:

Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar la vida
 Y ya no me quedara más que ofrecerte
 Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios (Westphalen
 1991: 62)

Es, aquí, por tanto, el silencio un no decir voluntario que persigue un decir más. Callar y silencio ya no son negación del decir sino formas de manifestar y acceder a lo inefable, son otra forma de expresión. Ahora bien, el sentido que adquiere la cada vez más visible presencia del silencio en el espacio poético puede ser interpretado en sentidos opuestos. Así, para Néstor E. Rodríguez (2006) el silencio es el reflejo más eficaz de lo que él considera la poética negativa, esto es, la presencia del silencio denuncia la cortedad del decir poético; para Rodríguez Padrón, sin embargo, «[e]n contra de lo que —cómodamente— se repite, nada tiene que ver con el agotamiento de (o renuncia a) la palabra, sino con la resistencia ofrecida por esa misma palabra (y su preservación) ante cualquiera de las fórmulas comunicativas explotadas por la poesía» (1992: 18-19). Westphalen, a nuestro juicio, considera el silencio tan dentro del hecho poético, tan íntimamente ligado y tan central en la poesía, que reducir este elemento a uno de los dos sentidos antes apuntados sería limitar la fuerza significante que para el poeta peruano reside en este signo, siempre, no obstante, ligado a la crisis de fe en el lenguaje.

En las páginas destinadas a reflexionar sobre el problema del lenguaje en Westphalen quedó dicho que tal problema se fundaba, en la poesía moderna, sobre

¹²¹ La edición de *Bajo zarpas de la Quimera*, bastante fiel y escrupulosa con la voluntad del poeta, refleja bien esta elección tipográfica. No obstante, las primeras ediciones de los poemarios de los años 80 (costeadas por el propio poeta) presentan, en este aspecto, una solución más radical. En la edición de Alianza, los poemas se disponen en el centro de la hoja haciendo así que los poemas aparezcan destacados sobre el blanco del papel que los rodea. Westphalen, sin embargo, en las ediciones de *Arriba bajo el cielo* (Lisboa, 1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (Lisboa 1984) y *Nueva serie...* (Lisboa 1984), sitúa el título de cada poema en el extremo superior derecho y el cuerpo del poema ajustado en el extremo inferior de la caja, generando en el centro de la página un blanco altamente significativo.

la certeza negativa que ocasionaba el caer en la cuenta de que el contrato que el hombre había establecido con el mundo a través del lenguaje (decir es lo mismo que señalar la realidad) se había roto. La ruptura de este contrato implicaba asumir que el lenguaje carecía de esa capacidad designativa en la que, hasta ese momento, se creía. En este sentido, una vez despojado de su fuerza designativa, el lenguaje tiende a ser interpretado como un silencio del mundo, es decir, el acto de hablar o de escribir no convoca la realidad, no la hace aparecer, porque no puede ejercer influencia designativa sobre el mundo. Decir, así, es lo mismo que no decir: decir es no decir el mundo. Este fracaso referencial del lenguaje denuncia, como señala Eduardo Chirinos, «la fragilidad de un orden donde los signos han abandonado el reino de la metáfora que restablece la unidad perdida para convertirse en entidades arbitrarias, intercambiable y en rotación permanente» (1998: 83). El lenguaje deviene referencialidad arbitraria, los signos se vacían de significación real, se callan y, en ese callarse, la palabra va a la deriva.

Westphalen refleja su conciencia de esta situación lingüística en “Al socaire del diván (de Segismundo)”:

EN la encrucijada de asociaciones si al decir campana replica pelota y en pos de higo aparece cornamusa acaso fuera prudente dar aciertos por equívocos y barajar de nuevo el naipe. Más aún cuando la serpe degenera en banderín de circo y una montgolfiera se declara histérica irreconocible. El sapiente no distingue nada cierto aunque barrunte bloqueo asistemático hechizo de palabras canje de hechos por deshechos. ¿No habría entonces modo de detener rehilete de burla rodando tapiz persano entre estertores de consternación y aplauso? (Westphalen 1991: 136)

Ante este naufragio de las designaciones que es todo fenómeno lingüístico caben dos salidas. La primera, trágica, es asumir el silencio absoluto: callarse. La segunda, irónica, pasa por aceptar esta locura. El joven Westphalen optó por la primera solución y, así, se produjo el silencio de 45 años; en su madurez, sin embargo, optó por la segunda opción. El título cómico¹²² resta dramatismo a la enunciación y transforma lo que es, en un inicio, un problema en un juego. Este cambio se produce en el momento en que se concibe el silencio ya no como un peligro sino como un aliado de la poesía.

La poesía, como potencialidad máxima de la conciencia del decir, recurre, así, al silencio para reflejar esa desnudez ante la que se halla el poeta. Callar es, entonces, expresar la imposibilidad del decir. Esta expresión del silencio se cifra, en el Westphalen de los años ochenta, en una poesía irónica que, en ocasiones, se acerca a una poesía lúdica, casi infantil, como ocurre en *Arriba bajo el cielo* (1982):

¹²² El poeta se halla sentado en un diván, comúnmente relacionado con las sesiones psicoanalíticas. La aclaración que aporta el paréntesis, reforzando el sentido caricaturesco de la escena, nos dice que ese supuesto psicólogo es Sigmund Freud, cuya presencia se desenmascara con la traducción al español de su nombre, volviéndolo a este personaje, inicialmente investido de una autoridad, en un individuo familiar.

EL vencejo toca el piano
Con el pico y con la pata
El vencejo se come el piano
Con el pico y con la pata
El vencejo estornuda
Con el pico y con la pata
El vencejo se atiza el bigote
Con el pico y con la pata
El vencejo se quita las alas
Sin el pico y sin la pata (Westphalen 1991: 103)

El poema, al igual que el vencejo de *Arriba bajo el cielo*, tiende a su autoaniquilación en un proceso que, en tanto que asumido y aceptado, está depurado de cualquier signo trágico. La palabra poética camina en actitud estoica hacia el silencio. Esta opción autofágica no es, sin embargo, fruto de una inconsciencia, sino de un exceso de conciencia:

ARTIFICIO PARA SOBREVIVIR

—IMPEDIR la salida del sol — atrancar bien las innumerables puertas y ventanas de la noche — no dejar resquicio alguno por donde se cuele el sol — anular todo vestigio que otrora surcara el firmamento la cuadriga de Apolo.

— Quien tal expresó — ¿pretende ponernos antifaz negro desprovisto de aberturas? — ¿olvida la insoslayable alternancia de luz y tiniebla — el horario recurrente — los eclipses puntuales a la cita?

— Desde luego — replica. Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invoca) lo imposible?

Vean: el sol cayó en la trampa (ficticia) que le armaron las palabras. No hay sol — no hay luz — tampoco noche se necesita.

— (Cierra los puños — aprieta los párpados). (Westphalen 1999: 43)¹²³

Como el sujeto lírico de este poema de *Falsos rituales y otras patrañas*, el poeta sabe que la solución no es pensar en el silencio como forma, voluntariamente impuesta de aislarse, de renunciar a una comunión poética, sino de pensar que el lenguaje sirve para mostrar, a través de la insinuación, lo imposible de decir y, en ese apuntar hacia lo imposible, la palabra poética tiende hacia el silencio, ahora ya considerado como destino aceptado y deseado.

¹²³ En la edición por la que citamos, el texto aparece comprimido en una estilizada columna situada en el centro de la hoja. Aquí, por priorizar la homogeneidad tipográfica de nuestro texto, hemos aplicado los mismos márgenes que a las demás citas, en detrimento de la fidelidad visual a la edición original. Dada la disposición y la coincidencia de los signos de puntuación, en la edición original, con el final de la línea, no se puede saber con certeza si tras el punto que aparece después de “Apolo” y tras la interrogación que acaba en la palabra “cita” sigue un cambio de párrafo o no. La lectura que hacemos del poema nos hace entender que sí y así lo reflejamos.

En el camino que lleva el lenguaje hacia el silencio, el lenguaje se vuelve, como quedó apuntado antes, ironía del lenguaje que es, en definitiva, una forma más de penetrar el silencio en el ámbito del lenguaje y en ese movimiento de penetración del silencio en el poema éste levanta una acción destructiva sobre el propio acto del decir del poema. Así, los continuos giros irónicos del último Westphalen¹²⁴ suponen simultáneamente manifestación del silencio como imposibilidad del decir y manifestación del silencio como expresión del no decir:

Contra unas sonatas y otras

ALEGORÍAS de otoño — arcadas de estómago. (Westphalen 1991: 118)

Prurito de poeta

¿QUÉ te suena mejor «flecha desnuda» o «flechar vestida»? — ¡Pamplinas! — Admirable es sólo la flecha clavada — en el ojo por supuesto. (Westphalen 1991: 147)

«Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo Místico», dice Wittgenstein, en el punto 6.522 de su *Tractatus Logico-philosophicus* (2002: 183)¹²⁵. En Wittgenstein, lo místico se asocia a lo inefable, al espacio que está más allá del lenguaje, es decir, al silencio. Así pues, la tesis wittgensteiniana implica la siguiente aseveración: el silencio no se dice, se muestra. En poesía, ¿cómo se puede expresar el silencio? En tanto que escritura, el silencio se muestra en el poema por medio del blanco de la hoja en la que se asienta la escritura. Desde Mallarmé, los espacios en blanco dentro del cuerpo del poema es signo del silencio. Sin embargo, a pesar de lo que se pudiera esperar en un poeta como Westphalen, que tanto valor da al silencio en su poesía, no encontramos ningún texto poético donde el blanco penetre en el espacio tipográfico de los versos que configuran el poema. Esto, no obstante, no quiere decir que el silencio no aparezca o no esté en el poema, sino que el silencio en Westphalen se expresa a través de otros medios y en otros espacios igualmente significativos.

«Los títulos de los poemas», como Eduardo Chirinos señala, «están muchas veces cargados de presuposiciones que programan la lectura» (1998: 116), están, por tanto, cargados de contenidos anticipadores de la lectura y, sobre todo, del sentido

¹²⁴ El acto más irreverente, el mayor acto de ironía se observa en los títulos que Westphalen da a algunos poemarios de los años ochenta: *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* y *Amago de poema — de lampo — de nada* (originalmente *Nueva serie de escritos...*). El humorismo que subyace en estas elecciones vacía de seriedad al discurso poético y de sentido a todos los poemas: los des-signa, los pulveriza y los vuelve silencio.

¹²⁵ Reproducimos aquí la traducción que ofrecen Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. El original dice: «Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zieht*, es ist das *Mystiche*» (2002: 182).

del poema, un sentido que fija el poeta en tanto que autor consciente que da nombre al objeto creado, tras la relectura del mismo:

En general los poemas no los necesitan [los títulos]. Los que uno pone en ocasión de releerlos — luego que han adquirido forma propia — son una réplica consciente a lo expresado involuntariamente — una manera personal de ponerlos en duda o — con más frecuencia — un intento pobre o fallido de resumir o describir el contenido. Por ello lo he evitado en lo posible. (Westphalen 1995: 97).

Así pues, cuando Westphalen renuncia a poner título a un poema, está renunciando conscientemente a situar una marca de autoridad y de intención que influya en la lectura del poema: se está silenciando como autor, al evitar exponer, aunque de forma aforística, lo que él entiende o pretende en el poema. En este sentido, debe interpretar la ausencia de título como un deseo de imponerse un silencio a sí mismo, pero también callar el título del poema es evitar que el contenido de éste ensordezca los otros potenciales sentidos del poema. El blanco que antecede el poema, por tanto, es una representación visual del silencio entendido como callar el *decir algo*, es decir, el silencio suspendido antes del poema es *decir nada*.

Este silencio no ha sido respetado, a pesar de su significación poética, en todas las ediciones recopilatorias de la poesía de Westphalen¹²⁶. Originalmente, los poemas de *Las insulas extrañas* y *Abolición de la muerte* carecían de título y el encabezamiento quedaba, así, en blanco. Sin embargo, las ediciones mencionadas deciden ocupar ese espacio con una reproducción de las palabras iniciales del primer verso de cada poema, una decisión que traiciona la cuidada voluntad tipográfica del poeta.

Algo parecido sucede con los poemarios de los ochenta. En las autoediciones portuguesas, Westphalen juega con el espacio de la caja de impresión. Al situar el título de cada poema, cuando lo tiene, en la parte superior derecha y el cuerpo del poema se ajusta al margen inferior se genera un blanco en el centro de la página, cuyo sentido estaría nuevamente asociado con el silencio. La disposición tipográfica de estos poemas, en las recopilaciones que lo recogen, modifican esta simbiosis entre silencio y palabra poética. Las ediciones peruanas¹²⁷ juntan título y poema y lo ajustan al margen superior de la página, con lo que el blanco es desplazado fuera de la caja tipográfica que ocupa la impresión del poema y parece, a ojos del lector, más que una voluntad poética de autor, consecuencia de la cortedad del poema. En la edición española de 1991, el poema se dispone en el centro de la página, envuelto por el blanco de la página.

¹²⁶ *Otra imagen deleznable*, México 1980; *Belleza de una espada clavada en la lengua*, Lima 1986; *Bajo zarpas de la Químera*, Madrid 1991; *Poesía completa y ensayos dispersos*, Lima 2004; *Simulacro de sortilegios*, Madrid, 2006.

¹²⁷ *Belleza de una espada clavada en la lengua*, Lima 1986; *Poesía completa y ensayos dispersos*, Lima 2004; *Simulacro de sortilegios*, Madrid, 2006 (es reproducción de la anterior).

Otro tanto se podría decir de las páginas en blanco que Westphalen decide intercalar entre sus poemas. Tanto en *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (Lisboa 1982), como en *Nueva serie de escritos...* (Lisboa 1984) los poemas aparecen impresos únicamente en el recto de la hoja, liberando, así, el vuelto de la hoja de cualquier contenido verbal¹²⁸.

Como ya se apuntó en las páginas precedentes, todos los textos del escritor peruano, desde mediados de la década del 70, presentan un personal modo de puntuación que se caracteriza por la supresión radical del uso de la coma y del punto y coma, así como por el empleo de guiones¹²⁹. En esta modificación del sistema de puntuación tradicional, dentro del mundo hispánico, que Westphalen realiza en su escritura opera un nuevo procedimiento de mostrar el silencio, de hacerlo visible.

La desaparición de las comas y del punto y coma, en los textos de Westphalen, responde, en primer término, a un acto de elipsis que refleja cómo el poeta peruano considera redundante la presencia de estos elementos, en la medida en que la ausencia de los mismos no dificulta la lectura pues el lector sobreentiende, aunque no esté expresada tipográficamente, que donde se espera una breve pausa se debe hacer esa breve pausa. Así pues, la eliminación de estos signos de puntuación responde a una voluntad de depurar el cuerpo textual de todo elemento redundante, de silenciar aquello que no es necesario en tanto que sobreentendido.

En otros casos, la presencia de la coma se ve sustituida por la presencia de un guión; mas, esa sustitución no es sustitución de elementos equivalentes, pues el guión se usa con fines que no coinciden exactamente con los usos asignados a la coma. Westphalen emplea el guión, tanto en su escritura poética como en la ensayística, para expresar un silencio, un instante de suspensión en el acto del decir, y, en algunos casos, para indicar, como ocurre con el uso de los paréntesis, una alteración en el tono enunciativo asociada a la introducción de una aclaración o explicación. En ambos casos, pero, sobre todo, en el primero se convierte en una pauta declamatoria, una representación gráfica que debe interpretar el lector. En este sentido, la escritura westphaleana, al igual que la escritura musical, donde el silencio tiene una representación gráfica asignada, decide darle presencia y señalar, así, que el silencio forma parte del lenguaje poético, con igual valor que los sonidos. Así, el valor potencial del guión como expresión visible del silencio lo activa el lector, participando, de este modo, en la construcción del poema, con la lectura. El

¹²⁸ Por estas razones, y por la necesaria depuración de erratas presentes en casi todas las ediciones, se hace necesaria la realización de una nueva edición recopilatoria de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, que sea fiel y respetuosa a las decisiones editoriales que el autor tomó, con voluntad poética, para sus plaquettes.

¹²⁹ Sobre la presencia de este elemento tipográfico, de gran tradición en la poesía anglosajona y germana, le pregunta Edgar O'Hara en una entrevista realizada el 28 de Agosto de 1996. Allí da a entender que la idea la toma de Emily Dickinson:

E.O.: (...) ¿Cuándo empezaste a poner los guiones?

E.A.W.: Ay... No sé.

E.O.: ¿Pero fue voluntario?

E.A.W.: Hmmm... Emily Dickinson creo que usa los guiones. (O'Hara 2005: 129)

silencio, aquí, en asociación con el sonido, asume la función de “completador” y dador de sentido a la palabra poética

Anderson Imbert se refería a la poesía westphaleana de los años 30 del modo que sigue:

Parece que EMILIO ADOLFO WESTPHALEN (1911) nos entregara sólo los añicos de poesías que se le han roto en el camino de escribirlas. Y mientras miramos cada añico todavía nos dura en el oído el gran estrépito con que las poesías estallaron. (1957: 435)

El poema es entendido como resto, recuperado o conservado (sobrevivido, en todo caso), que queda de la operación poética. Como las ruinas de un edificio verbal, las palabras que constituyen el delgado cuerpo del poema remiten, con su presencia, a lo que ha desaparecido, a lo que se ha quedado en el camino y ha pasado a formar parte del silencio. Desde la perspectiva material del poema, el espacio de lo no dicho en él, de lo que no ha llegado a cobrar forma verbal, es ocupado por el silencio y la presencia visible de éste denuncia la ausencia de aquello. Pero, como sucede con los restos, la existencia de esas palabras perdidas en el camino sobrevive simbólicamente en el vacío que dejan y éste carga el peso de significado de aquellas palabras sobre las que aparecen en el poema. El silencio cataliza el significado de la palabra perdida y lo vierte sobre la palabra que resta y, así, en ese proceso de semantización que opera el silencio, re-semantiza la palabra, no en tanto que le cambie el sentido sino en tanto que la carga de un sentido más.

Los poemarios de la década de los 80, así como *Falsos rituales y otras patrañas*, tienden a un decir corto, porque las palabras ahora, gracias a la alianza con el silencio, dicen más. Al presentarse con un cuerpo mínimo de pocas palabras, la lectura ve con nitidez el significado pleno de esos restos poéticos, el que se activa en el texto y el que se queda fuera del texto y el de los elementos que, aunque no expresados, se intuyen. Al igual que ocurre con un vano desnudo presente en un muro exige, como pre-existencia, la concepción de una ventana o de una puerta, la presencia de una palabra poética convoca el sentido ausente de las palabras no presentes en el texto. Por eso, varios poemas del segundo Westphalen presentan una sintaxis trunca. Así, nos encontramos sustantivos sin la compañía de actualizadores:

Caníbales

AMABA comer piedras joven poeta iluminado. Mejor cagar piedras opina mansamente viejo pichicuma ebrio. (Westphalen 1991: 141)

poemas con verbo sin flexión (sin marca de número, de persona, ni de tiempo):

COLMARSE con lo no esperado — espejismos de buenaventura y celajes al alcance de la mano. (Westphalen 1991: 195)

HACER como el mar — estrellarse jubiloso contra tu imagen de estatua inmóvil. (Westphalen 1991: 202)

complementos circunstanciales sin núcleo del predicado al que referirse:

EN las playas cálidas
Rumorosas de sol
Frente al mar recién nacido. (Westphalen 1991: 196)

CUÁNTA tranquila llama viva en los rostro de esa mujer y ese hombre jóvenes recostados sobre el sarcófago en la tumba etrusca. Tanta reposada serenidad y apenas esbozada elegancia en el gesto de levantar la copa para el brindis — ¿por la vida vivida — por la ensoñada o — acaso (tímida hipótesis) — por la vida incipiente — la aurora cercana? (Westphalen 1991: 234)

sujetos sin predicado:

INMINENCIA de paraíso extraviado — quizá remembranza de la cadencia tibia en que se bañaba el feto. (Westphalen 1991: 197)

Tántalo

EL río sediento
Huyendo del agua

condicionantes sin condicionado.

Anhelos

SI alguien prendiera fuego al silencio — lo hiciera crepitar en múltiples pequeñísimos inaudibles silencios — lo desbaratara en tierna agonía inacabable. (Westphalen 1991: 149)

6.3 LA POESÍA COMO GLOSA AL SILENCIO

Todo cuanto hasta ahora se ha dicho sobre el silencio en Westphalen, guarda relación con dos ideas claves, ya sea porque se dirige a ellas, ya sea porque parte de ellas, en su concepción filosófica del hecho poético, recurrentemente expresada en su último periodo creativo: la concepción del poema como glosa a la verdadera Poesía; y, derivada de ésta, la Poesía como silencio.

Poema ersatz

METAMORFOSIS de voz subterránea, llegada de debajo del sueño, en temblor o terremoto de ramilletes multicolores, lo más cercano quizás de un simulacro de apoteosis. (Westphalen 1991: 121)

La voz alemana *ersatz* —que significa “sustitución, reemplazo, sucedáneo”—, aplicada en aposición a “poema”, indica que el texto poético es, en realidad, un sucedáneo, un subterfugio que elude su responsabilidad de decir; el poema es, por tanto, presencia sustitutiva de la verdadera Poesía. El proceso de metamorfosis implica transformación, esto es, modificación; por tanto, la Poesía no puede darse en su exactitud esencial, sino que, como aproximación máxima a su realidad, adquiere una forma, que no es la suya (por tanto, *no es ella*), que es la que se hace visible: en el poema no vemos la Poesía, sino una imagen suya. Ahora bien, a pesar de la elusión de su responsabilidad principal, que es manifestar lo poético, la tangibilidad del poema se re-semantiza como alusión, en tanto que remite a la realidad intangible de la Poesía. El poema es signo de la Poesía, no tanto su símbolo como su icono¹³⁰:

AL revés del vestido invisible del rey de la historieta — la Poesía es la tela visible — (o más bien audible) desprovista de consistencia alguna (rayo que marca y subraya el vacío). (Westphalen 1991: 230)

En este texto, la “Poesía” está empleada por Westphalen como sinónimo de poema. El poema es la vestimenta con la que somos capaces de concebir, de ver, a través de la referencialidad del poema, el verdadero rostro de la Poesía. La esencia de la Poesía es sugerida pero no está presente en el poema. En el texto poético, lo que vemos no es la Poesía sino una realidad que la refiere, que la implica, pero que no la contiene. En el poema no vemos la Poesía, entendida como realidad esencial, sino la realidad esencial del poema, que es, no obstante, figuración, representación de la Poesía. El poema, desde un punto de vista ontológico, es inútil:

¹³⁰ Empleamos estos términos, aquí, con el sentido que les da Charles E. Peirce. Según este autor, el signo es toda representación física a la que se le puede asignar un significado; el símbolo es un signo en el cual la relación entre significante y significado es arbitraria; mientras que en el icono existe una relación entre estas dos caras derivada de su semejanza física.

Poema inútil

EMPEÑO manco este esforzarse en juntar palabras
Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,
Que menos transmiten el ajeteo del vivir.

Tal vez consiguen una máscara informe,
Sonriente complacida a todo hálito de dolor,
Inerte al desgarramiento de la pasión.

Con frases en tropel no llegan a simular
Victorias jubilosas de la sangre
O la quietud del agua sobre el suicida.

Nada dicen tampoco de la danza del amor y odio,
Alborotada, aplacada, extinta,
Ni del sueño que se ahoga, arrastrado
Por marejadas de sospecha y olvido.

Que será el poema sino un espejo de feria,
Un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable,
La torre falsa más triste y despreciable.

Se consume en el fuego de su impaciencia
Para dejar vestigios de silencio como única nostalgia,
Y un rubor de inexistente no exento de culpa.

Qué será el poema sino castillo derrumbado antes de erigido,
Inocua obra de escribano o poetastro diligente,
Una sombra que no se atreve a aniquilarse a sí misma.

Si al menos el sol, incorrupto e insaciable,
Pudiera animarlo a la vida,
Como cuando se oculta tras un rostro humano,
Los ojos abiertos y ciegos para siempre. (Westphalen 1991: 90-91)

En el poema *decir* el ser no *es* ser el ser, sino que la esencia del poema es *referir, representar, mostrar la Poesía*. En el poema sólo *es* el poema; en el poema sólo habita el ser del poema. Puesto que el fin del poema, su sentido y su destino, es ser vehículo para la aparición de lo poético, la escritura deviene deseo de escritura, el poema sólo puede manifestar, desde una honda raíz ética y consciente del acto de escritura, su deseo de escribir el poema que no puede ser escrito, aquel en el que poema y Poesía sean lo mismo:

¿CÓMO será escribir un poema para Demelebé? ¿Acaso una guirnalda tupida de palabras para que aparezca — de pronto — sobre la página — sirena completa y coleante? Ella misma y ella sola — más grande que todas las palabras — con voz piel cabellera mirada. Dentro o fuera — ¿dónde estás si te veo por doquier? De la red o guirnalda tendida te escapas para invadirlo todo — fuera y dentro — mar que deglute red barca e iluso que quiso pescar la inhallable perla.

(El derrotado poeta — perenne en tu gloria — te exalta — súbdito orgulloso que le permitieras tu presencia). (Westphalen 1991: 201).

Del hecho de que lo poético, la esencial real de la Poesía, no puede ser alojada dentro del poema, no puede habitar en el espacio que engendran las palabras, se deriva que la palabra poética, y, en consecuencia, el poema, se convierte en «mera didascalia del silencio» (Paoli 1985: 103). El poema es la parte de lenguaje que sirve de anotación al margen del silencio, es glosa de éste.

Como refleja visualmente el poema “(Paréntesis”, el poema es un texto que aparece en la suspensión de la inmovilidad del decir, cuando el silencio como perpetuidad indecible de lo poético se retrotrae y deja que la palabra poética se pueda decir. Sin embargo, esa palabra poética no pronunciará la Poesía sino que hablará de la Poesía. La Poesía no es de naturaleza transitiva: es intransitividad del decir. Sólo es accesible por mediación aproximada del lenguaje: el poema no es discurso poético sino discurso sobre lo poético. De ahí, el juego tipográfico de “(Paréntesis”.

El silencio como realidad omnipresente realiza un movimiento de retracción que genera un vacío (de silencio), una suspensión del no decir, y que se materializa como apertura de un paréntesis en el cual se ofrece como posibilidad la ocasión para que la palabra, en su aparición, inserta en el ámbito del silencio, devenga discurso que, en su referencialidad, hable del silencio, ya sea como aclaración explicativa, como comentario o como traducción interpretativa del significado esencial del silencio, es decir, de la esencia verdadera de la Poesía.

III) E. A. WESTPHALEN: EL POETA
ANTE LA CIUDAD

En el ensayo “Poesía e impostura” de *El arte y la revolución*, César Vallejo tacha a Emilio Adolfo Westphalen de «artista de evasión», esto es, de poeta desvinculado de la realidad y de los problemas sociales. No conocemos ningún trabajo dedicado a la figura del poeta limeño que haya tratado de rebatir esta opinión de Vallejo y ello puede llevar al equívoco de creer que, efectivamente, Westphalen no se ocupa de los problemas de su época. Asimismo, las páginas anteriores, que se encargaron de desgranar la concepción poética de Westphalen en relación al problema del lenguaje, donde reiteradamente se ha insistido en que el poeta entiende que la poesía sólo debe preocuparse por la creación poética, podrían inducir a mantener esta idea de Westphalen como poeta ajeno a los problemas de la ciudad. El objetivo que persiguen las siguientes páginas es, en este sentido, doble: demostrar la centralidad de la problemática de su época en el pensamiento westphaleano y, además, demostrar cómo la posición que adopta el autor limeño sobre esta cuestión es coherente con su pensamiento estético-literario.

Cuando César Vallejo publica *El arte y la revolución* (1934), Westphalen sólo era el autor de *Las ínsulas extrañas* aunque estaba a punto de aparecer *Abolición de la muerte*, textos que estaban lejos de mostrar una filiación a los llamados grandes compromisos sociales e ideológicos, si se entiende esta filiación como la introducción de estos temas en su obra. El posicionamiento westphaleano ante esta cuestión, como se expondrá en este capítulo, no se materializa en una respuesta de este cariz, sino en un compromiso que enraíza en su pensamiento estético y se resuelve en la generación de un discurso analítico-crítico de los problemas estructurales y coyunturales de la polémica relación entre literatura e ideología.

En las primeras décadas del siglo, es decir, en la infancia y juventud de Westphalen, la sociedad limeña era una sociedad en transformación y modernización. Como el mismo Westphalen señala, Lima era en aquellos años una “aldea grande” que empezaba a dejar de serlo¹³¹. Aquella pequeña capital de su infancia ofrecía, según afirma el propio Westphalen, una vida tranquila y segura, que favorecía el conocimiento y descubrimiento de la misma en sosegados paseos. El pausado ritmo de vida que marcaba aquella sociedad, sin embargo, se vio en pocos años acelerado con la modernización de la sociedad. Como señala Chrystian Zegarra (2005), en *Las ínsulas extrañas* se refleja una lectura negativa de ese proceso de modernización en tanto en cuanto que impone una aceleración del ritmo de vida que ocasiona, en la conciencia social, un sometimiento del hombre al trabajo y una deshumanización del individuo.

Otro factor biográfico que marca el pensamiento de Westphalen, relacionado con las convulsiones político-sociales que vive Perú en la década del 30, es la denostación generalizada a la actividad cultural e intelectual:

¹³¹ El censo de población de 1908 fija en 172.927 los habitantes de la ciudad; 22 años más tarde había casi triplicado la cifra: 376.097. (Contreras y Cueto 2004: 224-225)

En mi país en los años veinte treinta (...) era mal visto dedicarse a la Poesía. (Westphalen 1995: 121)

Son los años de la introducción del pensamiento socialista¹³² y comunista, del desarrollo de movimiento sindical, ideologías que eran percibidas por las instituciones políticas como una seria amenaza que debía ser controlada. La introducción de estos discursos sociopolíticos está, en el caso peruano, íntimamente ligado a la cultura, como cifra el ejemplo de José Carlos Mariátegui, impulsor del indigenismo y la vanguardia peruana a la vez que fundador del Partido Socialista Peruano en 1928 y propulsor de su afiliación a la Internacional Comunista, que llevaría al cambio del nombre del partido en 1930 como Partido Comunista Peruano, o la simpatía generalizada entre la comunidad universitaria al pensamiento de izquierdas. Aunque Westphalen no se mostrara muy proclive a la participación activa en el debate político, la simple frecuentación de esos círculos, para él más interesantes en el plano cultural que en el político, hizo que fuera castigado, como recordaría el propio Westphalen en su conferencia “Poetas en la Lima de los años treinta:

(...) se me acusó de dos crímenes mayúsculos: el primero ser poeta, el segundo ser comunista; aunque respecto al primero, si alguna lo fui, ya había abandonado toda veleidad de pretenderlo; y lo segundo sólo podía entenderse en la aceptación de una disconformidad total con el régimen establecido (...) al atreverme a inquirir sobre el porqué de mi detención, me contestó en forma terminante que ellos sabían muy bien cómo pensaba yo. (Westphalen 1996: 133)

La disconformidad que Westphalen manifiesta albergar con respecto a la situación socio-política define el carácter ideológico del poeta limeño. Su insatisfacción nace del marcado carácter independiente de Westphalen y ello se traduce, en todos los planos de su vida, en la negativa a aceptar postulados impuestos. Este suceso juvenil, no obstante, ayuda a comprender cómo Westphalen asocia la figura del poeta a una actitud vital marcada por la disconformidad y por la disidencia respecto a las corrientes de pensamiento mayoritarias.

Esta convulsa década del 30, marcada en lo político por la inestabilidad gubernamental¹³³ y por los gobiernos militaristas de Luis

¹³² En 1924 Víctor Raúl Haya de la Torre funda la Alianza Popular Revolucionaria Americana, más conocido como APRA.

¹³³ En 1931 asumieron la Presidencia de la República, por orden cronológico: Luis Sánchez Cerro (hasta el 1 de Marzo), Mariano Holguín (nombrado y depuesto el mismo 1 de Marzo), Ricardo Leoncio Elías Arias (entre el 1 y el 5 de Marzo), Gustavo Jiménez (5 al 11 de Marzo), David Samanez Ocampo y Sobrino (hasta el 8 de diciembre) y, finalmente, otra vez Luis Sánchez Cerro (desde el 8 de diciembre).

Sánchez Cerro (1930-1933) y de Óscar R. Benavides (1933-1939) y en lo económico por los efectos negativos derivados del crack del 29, se cerraba con el inicio de la II Guerra Mundial. Las trágicas consecuencias del conflicto bélico y la crisis existencial e ideológica derivadas de éste fomentaron la entrada de las tesis del Realismo Socialista en las polémicas literarias y llevaron a centrar el debate teórico-literario en la cuestión de la responsabilidad del artista. Se incidió, como ya había sucedido con el auge del pensamiento comunista en el periodo de entreguerra, en si se debía poner el arte al servicio de esta ideología. Como consecuencia de la progresiva adhesión de los artistas a la estética realista-socialista, se comenzó a ejercer presión sobre aquellos autores no alineados con la causa. Westphalen, que por entonces ya había abandonado la escritura poética, respondió con sus ensayos y con la línea editorial de *Las Moradas* a este debate posicionándose y defendiendo la independencia del arte y la no aceptación de las doctrinas políticas como factor creativo o crítico-literario. Según sostiene en diferentes ensayos de esa época, el arte no sirve para vehicular tesis políticas sino para ayudar a rehumanizar al hombre y a la sociedad. Sostiene en esos años de intenso debate ideológico, pues, que el poeta es quien debe mostrar, con su disconformidad e insatisfacción ante el estado de cosas, la posibilidad de cambio y reforma de la vida. El compromiso del poeta, según Westphalen, no es, por tanto, con la política ni con sus estructuras sino con el hombre y con la sociedad en tanto grupo humano.

Con el paso del tiempo, el debate ideológico-político se fue apagando en Europa, no así en Hispanoamérica. Como consecuencia del éxito de la Revolución Cubana en 1959 e, incentivado por éste, el auge de los movimientos revolucionarios de sentido socialista en todo el continente, la cuestión del compromiso del arte, y en especial de la literatura, mantuvo vivo el debate, que se prolongó en la década del 60. Los resultados decepcionantes de estos movimientos (ejemplar fue el caso de Bolivia) y su institucionalización allí donde la Revolución conquistó el Poder (México y, en especial, Cuba, pero también, aunque menos prolongado en el tiempo, en Perú), pero, sobre todo, el significativo “Caso Padilla” dio lugar al surgimiento de voces contrarias al apoyo literario a la Revolución y al progresivo desvinculamiento de la Literatura con respecto a la Política¹³⁴.

En los años 80, ya apagados los ecos de la polémica, Westphalen aún sigue mostrándose interesado por la cuestión del lugar del poeta en la sociedad. No obstante, el tono beligerante con que se posicionaba, sostenía y defendía la independencia del arte y de la poesía en los años precedentes da paso a una actitud más estoica. Ya no se corre el riesgo de que la Poesía claudique ante la Política, sino que el riesgo es su propia desaparición dada la menor visibilidad de la misma; el problema no es la posible utilidad ideológica

¹³⁴ Consideramos que este último hito supone un punto de inflexión en esta cuestión. Hasta esa fecha era difícil encontrar figuras relevantes en el campo de la cultura que no manifestaran adhesión de algún tipo a estos “movimientos de liberación nacional”. Con el ataque directo que el gobierno castrista lanzaba a los intelectuales disidentes cubanos (incluida, las variadas formas de represión o control de pensamiento divergente), comienzan a escucharse voces que incitaban al distanciamiento de la literatura con respecto a la política.

de la poesía, sino la propia utilidad de la poesía. Westphalen sigue creyendo en los postulados defendidos en las décadas precedentes, pero ante el cambio de pregunta, recuperada ahora la pregunta hölderliniana de “para qué poetas en tiempos de miseria”, varía también Westphalen la respuesta e incide ahora en defender la consustancialidad de la poesía a la esencia humana.

En este breve repaso cronológico, destinado a mostrar a grandes trazos la evolución de las afirmaciones de Westphalen a respecto de la cuestión del poeta ante la Ciudad, se ha anticipado los grandes temas que vertebran el pensamiento westphaleano en torno a la función social de la Poesía. Por otro lado, es significativo, para lo que pretendemos demostrar, observar cómo en Westphalen este tema no es una cuestión menor ni coyuntural sino estructural o central en su pensamiento estético y que la presencia del tema no viene impuesto ni responde a una urgencia temporal o a debates epocales sino que es esencial, inherente a su discurso teórico-literario. Westphalen no es, por tanto, un poeta ajeno a los grandes problemas de su época sino un poeta profundamente comprometido, pero cuyo compromiso, sin embargo, no es contradictorio con la defensa de la independencia de la poesía sino que es coherente y complementario con ésta.

1. La reivindicación de la ciudad como espacio del Hombre

La concepción de la ciudad en Westphalen está íntimamente ligada a su experiencia biográfica y ésta, a su vez, está asentada en la imagen de Lima, que es la ciudad con la que Westphalen mismo se identifica¹³⁵: «nunca me confesé tan peruano — aunque podría decir mejor — tan limeño — sin por ello sentirme pueblerino o chovinista — que en las épocas de mi residencia en el extranjero» (Westphalen 1995: 63). No obstante, con quien se identifica Westphalen no es tanto con la Lima de finales de siglo, sino con aquella Lima de su infancia que recrea en “Nacido en una aldea grande”.

A pesar de que él mismo advierte al inicio del ensayo de que, como individuo inserto en la realidad que pretende descifrar, no puede alcanzar una perspectiva totalizadora u objetivadora de la ciudad, y a pesar de que distan muchos años entre el momento del recuerdo y lo recordado¹³⁶, no ofrece una imagen edulcorada o idealizada de la ciudad de su infancia, pues no deja de hacer referencia los aspectos negativos de su experiencia vital¹³⁷. El retrato

¹³⁵ Salvo los dos periodos en el extranjero (1949-1963 y 1971-1983), residió siempre en Lima.

¹³⁶ El ensayo aparece publicado, por primera vez, en 1984 en la revista *Debate*; es decir, más cincuenta años después de la experiencia que pretende recordar.

¹³⁷ El aislamiento al que se ve sometido («Mis predisposiciones y la falta de interés que por mí mostraban los que rodeaban me condujeron tempranamente a apartarme y encerrarme en mí mismo», 64) y el provinciano rechazo a lo que se aleja de la tendencia social mayoritaria, que choca de plano con el temperamento personal de Westphalen («Mi buena disposición para tolerar y respetar otras creencias — mi aceptación de formaciones culturales diversas a la mía

que de Lima ofrece el recuerdo de Westphalen articula una reflexión sobre el concepto de ciudad fundamentado en la oposición entre la imagen urbanística de la «aldea grande» de principios de siglo y el «leviatán desmesurado» en que se había convertido cincuenta años después, entre la Lima de su infancia y la Lima de su vejez.

A pesar de considerar el propio Westphalen la ciudad del primer tercio de siglo, desde el punto de vista arquitectónico, una ciudad fea¹³⁸ extrae de su experiencia personal una serie de rasgos que considera altamente positivos. Como primer rasgo significativo, señala las dimensiones reducidas de la ciudad, que invitaban a recorrerla a pie:

(...) todos los rincones de la ciudad estaban al alcance de cualquier peatón. No había sino dos kilómetros del palacio de Gobierno al hipódromo de Santa Beatriz y a lo ancho lo que contaba ver o frecuentaba no medía más de diez cuadras. (Westphalen 1995: 65)

Derivada de esta circunstancia, Westphalen califica de sosegado, tranquilo y seguro el ritmo de vida de la población:

Por ese entonces no había impedimento ni peligro alguno para que un niño andara [sic] sin compañía durante horas por cualquier parte de la ciudad. (Westphalen 1995: 65)

En definitiva, lo que valora de aquella pequeña ciudad es que es una ciudad humana cuyas dimensiones se ajustan a las de sus habitantes, cualidad ésta que ha perdido la Lima de finales de siglo:

Nada puede funcionar cuando una aldea de unos 300 mil habitantes se convierte en el lapso de medio siglo en una aglomeración dilatada caótica y disparatada donde se congrega la tercera parte de la población del Perú. (Westphalen 1995: 69)

La pérdida de esa dimensión humana que experimenta Lima con los años se hace manifiesta, según Westphalen, en el modo en que las calles, avenidas y demás espacios para el tránsito de personas han perdido su sentido y valor originales:

— mi disponibilidad para adueñarme de lo que en ellas estimaba válido no bastaban para desvanecer o atenuar las marcas y cicatrices — aún diría exagerando — las mutilaciones — obra de la acción gástrica corrosiva de mi ciudad natal», 63-64).

¹³⁸ «Durante muchos años no reaccioné aparentemente al aspecto físico de la ciudad — estaba habituado a esas calles estrechas y esos edificios sin mayor atractivo. Pero en la adolescencia pasé un largo periodo recluso en casa y en el hospital. Al salir a las calles de nuevo después de la enfermedad mi veredicto fue sin apelación — *Qué fea es Lima*» (Westphalen 1995: 64).

Se trata por definición de “vías públicas” — francas siempre a todos sin excepción — por más que sea raro comprobar que en determinadas épocas se cierren calles o barrios enteros y que incluso se llegue al extremo de amenazar con disparos sobre cualquiera que ignore o no sepa leer el aviso perentorio desplegado en cerca o poste. (Westphalen 1995: 64-65)

La compartimentación de la ciudad no sólo aísla a los individuos sino que neutraliza la libre interacción de los habitantes y, sobre todo, impide el goce del paseo, actividad de la querencia de Westphalen en tanto que favorece ejercitar la fantasía individual, la contemplación, el deambular ocioso sin rumbo prefijado y posibilita los encuentros inesperados que susciten las ensoñaciones, las esperanzas e, incluso, los desgarramientos (Westphalen 1995: 65).

Subyace en este retrato de las dos Limas que ofrece Westphalen en “Nacido en una aldea grande” una crítica al modo en que evolucionó la capital peruana. La visión negativa de la transformación que sufrió la ciudad no se asienta, sin embargo, en un discurso radicalmente tradicionalista; Westphalen no carga las tintas contra el proceso de modernización de la ciudad en cuanto tal, sino en cuanto al modo en que éste se ha llevado a cabo. Vincula el poeta la modernización de la ciudad a la creciente deshumanización de la misma.

Más allá de la lectura crítica que hace de la evolución socio-urbanística de Lima y del discurso elegíaco a la ciudad de su infancia, puede leerse una reivindicación de la ciudad como espacio donde el hombre debe ser preocupación central. En la ciudad moderna, el hombre vive y se mueve en función de las circunstancias de la ciudad; sin embargo, Westphalen entiende que la relación debe ser en sentido inverso: la ciudad debe evolucionar en función de las necesidades de sus habitantes.

En su primer poemario Emilio Adolfo Westphalen realiza una lectura negativa de la modernización en tanto que opera un proceso de deshumanización de la vida. Al igual que sucede en el ensayo de 1984, el rechazo a la modernidad no se articula como un discurso enraizado en una concepción tradicionalista, sino como una reflexión crítica de los efectos negativos que ésta provoca. El principal de los efectos adversos es la priorización del tiempo y la percepción problemática de éste como consecuencia de la velocidad imprimida a la vida diaria:

Andando el tiempo
Los pies crecen y maduran
(...)
Andando el tiempo

Zapatos de cabritilla
Corriendo el tiempo
Zapatos de atleta
Cojeando el tiempo
Con error de cada instante y no regresar
Alzando el dedo
Señalando
Apresurando
Es el tiempo y no tiene tiempo (Westphalen 1991: 21)

La agilización vinculada al desarrollo tecnológico, que acorta los tiempos de espera, desemboca en una concienciación angustiosa del paso del tiempo y, como consecuencia de esto, éste se vuelve preocupación central del individuo. Por otro lado y relacionado íntimamente con esto, la otra gran preocupación es el trabajo, que se convierte en el factor organizativo de la vida moderna:

No tengo tiempo
Mostrar la libreta
Todo en orden (Westphalen 1991: 21)

La urgencia temporal y la prioridad del negocio sobre el ocio, y éste es el gran peligro sobre el que llama la atención Westphalen, ocasionan que el individuo pierda su identidad:

Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven (Westphalen 1991: 21)

Westphalen denuncia cómo la modernización desintegra al individuo, lo desnaturaliza, prioriza en él su faceta laboral sobre su faceta humana, deshumaniza la vida y convierte al hombre en una pieza más del sistema industrial: el trabajo desplaza a la vida y la máquina al ser humano.

El poemario, no obstante, no se limita a ser denuncia contra el ritmo acelerado de la vida moderna. Frente a la angustiosa e imperante presencia del tiempo el sujeto lírico opone el sentimiento amoroso como una forma de resistencia y reivindica el amor como modo de mantener la identidad humana del individuo. Así, se articula una dicotomía temporal donde el presente se asocia a la velocidad pero también a la ausencia y a la escisión existencial del sujeto y el pasado a la lentitud y al recuerdo del tiempo anterior donde el sujeto lírico puede entablar diálogo con su amada¹³⁹:

¹³⁹ Coincidimos, pues, con lo afirmado por Chrystian Zegarra: «el objeto amado reside, por lo general, en el recinto de la memoria, mientras que el yo lírico habita el tiempo histórico

No te has fijado qué despacio habla el rocío
Para darte los buenos días
Qué pasito las nubes se llevan los días
Que de un verano a otro verano
Enarcaban semanas por donde mirabas
La justeza irradiada de goces innombrables
El sentir cuánta lentitud
No sé si era entonces o cuando cayeron
De la vid un sombrero y un acordeón
Los frutos más maduros del otoño (Westphalen 1991: 41)

La actitud predominante es, sin embargo, desoladora. Se hace patente para el sujeto lírico que la deshumanización de la vida desemboca en una pasividad generalizada ante los acontecimientos más trágicos. Ante la muerte, incluso cuando ésta se produce de forma traumática o violenta, se actúa con indiferencia y ese desinterés constata cómo los individuos han perdido la capacidad de emocionarse o sorprenderse:

Nadie dice los buenos días al cortejo fúnebre
Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una conclusión
(Westphalen 1991: 28)

El sujeto lírico, en demanda de una respuesta por parte de los demás, se siente una ínsula extraña, aislado, incomunicado, solo. El nombre de los otros miembros de la comunidad es siempre “nadie” y su respuesta es siempre el silencio:

Nadie oye estos golpes pregunto fuera
Tan hondo como la mina tan hondo como mi cuerpo
Resuena tan fuerte el silencio (Westphalen 1991: 36)

El universo poético de *Las ínsulas extrañas* distingue tres entidades, el yo, el tú, figura femenina en la que se encarna el amor como anhelo de encuentro para poder comunicarse con la realidad circundante, y el nadie informe y anónimo con que se manifiesta una sociedad anestesiada, sin estímulo vital y, por su olvido de sí, desvinculada de su naturaleza humana. El sentimiento que enraíza, así, en el sujeto lírico es el de soledad y aislamiento y su discurso se convierte en un proceso que pretende actuar a un doble nivel: la manifestación de su soledad deviene denuncia del aislamiento

progresivo. Fragmentos de la totalidad se aparecen ante el sujeto como recuerdo de un pasado en que, si no poseyó plenamente al objeto, al menos lo contempló. De esta manera el ámbito de la memoria se convierte en el lugar apropiado para el objetivo dialógico» (2005: 89).

en que vive el hombre moderno y la presencia del amor se resemantiza, así, en el poemario como el espacio aún no dañado por la modernidad, como el vínculo con el verdadero rostro humano de la vida y, en consecuencia, como un medio posible para rehumanizar al hombre, para que éste resista el efecto desintegrador que la aceleración de la vida provoca en su identidad.

Otro tema relacionado con la crítica a la modernización de la vida es el de la confrontación entre los términos histórico-sociológicos de civilización y barbarie. En “Conversaciones con Nedda Anhalt” recupera un acontecimiento significativo de su infancia que, con el paso del tiempo, se volvería revelador: la exposición y venta de unos *tsantas* en la vitrina de una tienda de Lima.

Eran un par de minúsculas cabezas — no mayores que un puño de persona adulta — con piel oscura (como ahumada) larga cabellera negra y labios prominentes — cosidos con una hebra gruesa que apretaba la boca. No podía imaginarme su origen ni el uso a que estaban destinadas — tampoco por qué se ponían a la venta. (Westphalen 1995: 109)

Años más tarde, gracias a su afición a las relaciones de etnógrafos y antropólogos, comprendió el sentido ritual, pudo comprender cómo, en realidad, aquel hecho demostraba la falacia inherente a la identificación entre cultura y civilización, así como la de primitivismo y barbarie. Para Westphalen, el acto de barbarie no partía de los aborígenes de la Amazonía, pues para ellos la reducción de cabezas era un acontecimiento que formaba parte de su cultura ritual y, por tanto, su sentido podía ser «equivalente al de nuestras reliquias y talismanes» (1995: 110). Lo extraño para el poeta peruano radicaba en que «gente “civilizada” comprara las cabezas reducidas como curiosidades que colocaban en sus hogares junto (quizás) a camafeos de la Roma antigua — a porcelanas de la China o Limoges — o a mantos funerarios de Paracas» (110). Esto sí es, para Westphalen, un crudo acto de barbarie, pues entiende el poeta peruano que esos individuos convierten la cabeza real de una persona, vaciada de su sentido simbólico-religioso, en un objeto meramente decorativo.

Ese acontecimiento, sumado a la lectura de textos de ensayos etnológicos y antropológicos, lo llevó a revisar la concepción occidental según la cual la cultura está asociada a la civilización y la barbarie al primitivismo. Apoyándose en la lectura de las *Notas para la definición de la cultura* de T. S. Eliot, Westphalen define la cultura en 1949 como un concepto que se opone a lo natural, de tal modo que la cultura ofrece «lo que no se da naturalmente», es decir, aquello que el hombre produce para cubrir una necesidad (Westphalen 1996: 403). De este modo, considera que tanto los pueblos primitivos como los modernos poseen cultura y, en ese sentido, toda sociedad, todo reconocimiento de un grupo humano como sociedad es fruto

de una concepción cultural, esto es, «toda sociedad es producto de un cultivo, una consecuencia de la intervención del hombre cambiando las relaciones naturales entre él mismo y el ambiente» (1996: 403-404). Así pues, la dicotomía primitivismo-modernidad no puede establecerse en función de la existencia o no de una cultura. Westphalen encuentra en el mayor grado de desarrollo tecnológico la diferenciación entre términos; para él, la sociedad moderna se relaciona con la primitiva en tanto que posee mayor cantidad de avances tecnológicos, si bien no está tan convencido en que tal aumento tecnológico haya marcado grandes distancias esenciales entre la sociedad primitiva y la actual: «me atrevería a sostener que es en los pueblos llamados “primitivos” en donde hay que indagar por los orígenes de todo arte — de toda ciencia y de toda ética — es decir — de los elementos constitutivos de las culturas y civilizaciones históricas» (Westphalen 1995: 109-110).

En esta matización final y en la revisión de la oposición sociedad primitiva-sociedad moderna, vuelve a observarse cómo Westphalen tiene fe en el hombre y en la cultura y no tanto en el progreso tecnológico. Incluso, cuando, después de la II Guerra Mundial, se cae en una visión pesimista de la naturaleza humana, apoyada en la idea de que la guerra que forma parte de la esencia humana, Westphalen se posiciona en defensa del hombre:

La guerra no proviene de una necesidad imperiosa de la naturaleza humana, que no se puede desviar o transformar o anular; más bien es una elaboración cultural, un rasgo que en ciertas culturas florece y medra, a costa, a veces, de muchos otros, a expensas, no pocas, de la sociedad entera, a la cual puede arrastrar a la ruina y la destrucción. Parecerá, pues, que la guerra no es un signo fatal e imborrable que marca para siempre el destino humano. (Westphalen 1996: 400)

Westphalen considera, pues, que si existe la guerra en una sociedad tan avanzada no se debe a un factor natural, sino a que el desarrollo tecnológico no se ha visto acompañado de un desarrollo cultural que aprendiera al ser humano a prescindir o desvincularse de la violencia. Denuncia que en la actualidad se haya puesto más empeño en preocuparse por alcanzar los sueños en el campo instrumental y no en alcanzar los sueños en el campo humano. Por eso, reclama una mayor preocupación social por las cuestiones artísticas y por el cuidado y el desarrollo de la imaginación, en general:

(...) tenemos la sospecha, en certeza creciente, que el mismo espíritu que inspira al artista en la producción de las grandes obras, si hallara su expresión en ciertas formas sociales, éstas serían más abiertas que las que hasta ahora hemos tenido, se superarían algunas de sus deficiencias, y serían más gozosas en el reconocimiento de la realidad y de las posibilidades de esta realidad. (Westphalen 1996: 402-403)

A la luz de lo antes expuesto, se puede comprender que el pensamiento westphaleano se asienta en una fe ciega en la naturaleza del hombre y en su poder para, por medio de su capacidad imaginativa y gracias a su insatisfacción esencial, mejorar su vida. Del mismo modo y como consecuencia de esto, considera que los fenómenos culturales, y en especial los artísticos, contribuyen de forma directa en la consecución de ese objetivo vital. Sostiene todo esto, sin embargo, sin denostar ni culpar por ello a la sociedad moderna ni considera que el avance industrial y tecnológico sea el causante de los males acaecidos a la especie humana en el siglo XX, sino la incorrecta gestión de ésta por parte de la comunidad moderna.

Westphalen se niega a considerar que el progreso sea un concepto graduable en función del avance instrumental, sino que es un valor que, para que se dé efectivamente, debe ser visible en la vida del hombre y es ahí donde Westphalen disiente, pues alberga la idea de que en este punto el hombre no ha progresado de modo efectivo. Westphalen detecta que en la sociedad moderna, como consecuencia de su enfervorizada fe en la tecnología, el hombre ha perdido su vínculo con su verdadera identidad humana y que sólo por medio del arte puede recuperar su humanidad.

En la lectura que hace de la Modernidad como un proceso que ha ocasionado la degradación de la vida, así como en la crítica a la deshumanización que ha experimentado la sociedad y el individuo y en el modo en que reivindica la necesidad de operar un cambio en el ser humano para que recupere su identidad, Westphalen se aproxima a la propuesta estético-vital que él interpreta subyace en el movimiento surrealista. En “Sobre Surrealismo y César Moro entre los surrealistas” el poeta peruano deja bien claro que, para él, el Surrealismo «no se trató (en especial y principalmente) de enfrentamientos entre personalidades dominantes y excluyentes», ni de una «escuela o tendencia literaria limitada a la aplicación eficiente de recursos o métodos aureolados» (Westphalen 1996: 205). Según Westphalen, el sentido del Surrealismo y el valor principal de este movimiento radica en que fue «un proyecto destinado a cambiar por entero la vida humana», que se proponía llevarlo a cabo valiéndose «de los efectos mágicos de la palabra y de la acción poéticas (identificadas indisolublemente) — que lograrían ambas su fuerza e inspiración en las corrientes más tumultuosas y soterradas del ser» (Westphalen 1996: 206). Aquí radica, juzgamos, el punto de encuentro entre Westphalen y el Surrealismo; la lectura que hace de este movimiento, destacando el carácter de nuevo Humanismo soterrado en su propuesta estética, indica que la fascinación y el interés por el Surrealismo se debe a que comparten una visión común del hecho poético y el mismo diagnóstico de la realidad histórica. Así pues, interpretamos que la vinculación de Westphalen con el Surrealismo no se debe a una relación de influencia sino a una confluencia, a un encuentro de posturas y preocupaciones similares y coincidentes en el tiempo.

2. El lugar del poeta: el poeta-ciudadano

El problema del lugar del poeta tiene sus orígenes, como es sabido, en el destierro al que lo condena Platón en su *República*. El despojamiento de su identidad ciudadana implica el establecimiento de un pacto entre el poeta y su comunidad según el cual éste pasa a ser reconocido por la singularidad de su oficio, que también ha sido desplazada del ágora al ser desterrado el individuo en quien se encarna. Desde ese momento tanto el poeta como la poesía pasan a ser realidades no sólo distintas del devenir de la ciudad sino también distinguibles por los demás miembros de la comunidad. Situados, pues, al margen de la realidad y habituada la ciudad a la cotidiana ausencia del poeta y la poesía, pasan a ser concebidos éstos por aquella como fenómenos extraordinarios, incidiéndose así en la distancia entre ambas realidades.

Esta situación, aceptada por las dos partes implicadas (la ciudad y el poeta) no se cuestiona hasta el siglo XIX, cuando se resemantiza, sin discutirse el pacto, el valor social de la poesía. El giro ontológico que impuso el Idealismo hegeliano y que inspiró las bases conceptuales del Romanticismo alemán, hizo que la Poesía volviera a recuperar un lugar preferente en el foro de la ciudad. No obstante, este reingreso en la ciudad, por lo demás coyuntural, no vino acompañado de un replanteamiento del contrato tradicional entre poeta y comunidad. El poeta sigue siendo concebido como un individuo singular: si él poeta es invitado a ocupar un lugar en la ciudad es, precisamente, por su condición extra-terrenal. De este modo, a pesar de haber recuperado un *espacio* en la ciudad, el papel que se le asigna lo sigue manteniendo al margen del devenir cotidiano y, por tanto, sigue siendo concebido que su *lugar* se encuentra extramuros. Por eso, en el momento en que deja de ser necesaria su intervención en la ciudad, el poeta vuelve a recuperar su condición de expulsado, si bien la construcción conceptual generada por el Romanticismo del poeta como visionario se mantiene latente en toda la Modernidad.

El paso definitivo para que el poeta recupere la condición ciudadana de la que había sido despojado por Platón se da con el Surrealismo. La asociación que había establecido el Romanticismo entre misterio, imaginación y poesía hace que cuando el Surrealismo considere que el misterio forma parte de la realidad, es decir, que sea una presencia no al margen de la ciudad sino inserta en ella, esté resituando al poeta y a la creación poética en el más acá de la vida. De este modo, el poeta vuelve a recuperar su lugar en la ciudad.

En el Surrealismo, como se puede observar en la lectura que realiza Westphalen del movimiento, sigue activa la concepción romántica del poeta como una figura potencialmente dotada de la capacidad de transformar la realidad. Ese poder de que se instituye el poeta en el Romanticismo y que sigue siendo válido para el Surrealismo se convierte en un rasgo conflictivo en el pensamiento estético de Westphalen, pues sobre esta cuestión realiza

afirmaciones aparentemente contradictorias, que reflejan el conflicto que late en Westphalen y que se debe a que la tradición en la que se inserta, con la que se siente más próxima, presenta un rasgo con el cual él no se siente identificado o, por ser más precisos, un rasgo que aparentemente entra en contradicción con su concepto de poeta.

Como ya fue explicado en las páginas precedentes, en Westphalen hay un descrédito evidente sobre el carácter de singularidad del poeta como individuo dotado de unas capacidades que lo hacen diferente en grado positivo o superior a los demás. Ante esa imagen del Poeta, Westphalen sitúa enfrente, a modo de espejo deformador, la figura del “pueta”, que le sirve para, a través del recurso a la ironía, tratar de presentar una visión del poeta más normalizada, liberada de cualquier cualidad que lo destaque o lo idealice. Ese ejercicio “des-inflacionador” del concepto ‘poeta’ no se debe tanto a un deseo de atacarlo a él como a su imagen institucionalizada que desde el Romanticismo se fue agrandando y que privilegió al autor sobre la obra. Westphalen postula, en cambio, que lo importante es el hecho poético en sí mismo, la Poesía o su manifestación verbal, el poema, y que el poeta ocupa un lugar secundario. Pero, puesto que la tendencia es a destacar al poeta, considera necesario desnudar de esos prejuicios la figura del creador mostrando sus limitaciones humanas. Con ello, pretende que las miradas se concentren no tanto en el actor como en el proceso o el resultado.

Es desde este punto de vista desde el cual lo que, inicialmente pudiera parecer una incoherencia o una contradicción interna en el pensamiento westphaleano, deja de serlo y se resuelve de modo congruente y, así, no es extraño ni contradictorio que Westphalen afirme que «el que cualquiera en algún momento se sienta propenso a la creación poética o — en general — artística no es algo fuera de lo ordinario» (1995: 23) y que, a su vez, sostenga:

Fueron y son pocos los autores a quienes no quede holgado el nombre de poeta. No es suficiente haber escrito algunos o muchos poemas (incluso excelentes) — hay que considerar — además de la obra — el género de vida que llevaron. El poeta digno de ser así llamado es el que está siempre al atisbo del misterio (porque el misterio es cotidiano) — dedicado a acechar y a rastrear la huraña corriente poética. Por ello asumen una actitud vital diferente — adquieren ademanes costumbres reacciones — se hacen de una idiosincrasia que los aparta de los demás mortales (sin que ellos mismos se den cuenta) y los vuelve inconfundibles en el trato diario doméstico. (Westphalen 1995: 96)

En Westphalen, como refleja esta afirmación, se mantiene algo de la concepción romántica del poeta, pero ésta es considerada y aplicada por el autor peruano de modo restringido a unas pocas individualidades literarias. Para que, según él, esta visión del Poeta se ajuste con exactitud a un autor determinado éste debe encarnar una serie de valores que van más allá de lo

literario, o por ser más exactos, que trasporte lo poético más allá del espacio puramente literario. La actitud vital diferente a la que se refiere Westphalen consiste en asumir su vocación poética como algo central e inherente a su vida, en asumir como cotidiana la presencia de lo poético o, lo que es lo mismo, en vivir en un estado consciente de alerta. Así pues, juzga Westphalen que el Poeta digno de ser llamado así es aquel que percibe como continua la relación existente entre poesía y vida. Adoptada esta perspectiva, el Poeta entiende, al admitirla como algo cotidiano, la Poesía como un destino vital. La Poesía se integra en su vida, se convierte en una faceta más de la misma. Por eso, Westphalen afirma: «Quien dice poesía, dice la vida» (Westphalen 1996: 98). Es esta cotidianeidad, el carácter ordinario el que define y distancia la visión westphaleana del poeta de la romántica, en la que se incide en señalar que la fuerza de lo poético radica en su extraordinariedad.

Westphalen asocia lo poético al misterio que, según el peruano, no es algo inusual sino cotidiano, es una presencia constante en la vida; lo que sucede es que pocas veces se descubre esa presencia. Por eso, Westphalen considera que lo que aparta al poeta de los demás no son tanto unas capacidades especiales sino simplemente su capacidad de concebir el misterio como un acontecimiento cotidiano e integrado de forma natural en la vida, visión que también comparte el Surrealismo.

Aceptado esto por Westphalen, la institución del poeta pierde toda esa pátina creada por el Romanticismo y sostenida por los movimientos estéticos posteriores del ser superior o especial. Abandona, así, para Westphalen el reino de lo extraordinario e ingresa en el de lo ordinario, se democratiza. Lo inusual, para el autor peruano, no es la Poesía ni el misterio sino la manifestación que sea capaz de visualizar y de hacer visibles estas realidades y, puesto que son construcciones generadas por quien concibe el misterio y lo poético como hechos cotidianos, deben ser entregadas y asumidas como algo cotidiano y natural.

Atendiendo a esto, no es extraño que Westphalen afirme, por un lado:

Situemos en consecuencia a los poetas en la región límite de las aspiraciones humanas — donde nacen las auroras y los espejismos y los mitos — bajo cuya luz y cuya tiniebla ansiamos transcurra nuestra existencia (Westphalen 1995: 82);

y, al mismo tiempo, considere que el «problema de la integración del artista dentro de una sociedad cualquiera (...) puede que no tenga el rol tan decisivo que ha querido dársele» (1996: 236), pues no deja de ser un miembro más de la tribu, ni más ni menos especial que cualquier otro.

Para Westphalen, el poeta no es individuo a parte de su comunidad. Hasta tal punto esta postura se convierte en una certeza en el pensamiento de Westphalen que juzga que «el que cualquiera en algún momento se sienta propenso a la creación poética o — en general — artística no es algo fuera de lo ordinario». Así, continúa Westphalen, «[m]e inclinaría más bien a admitir

la intuición de William Blake — quien estimaba que la sensibilidad poética o artística y la capacidad para la creación son — en mayor o menor grado — patrimonio de la humanidad» (1995: 23).

Con la radicalidad de esta manifestación, Westphalen, que en lo esencial no rechaza la posibilidad de un influjo positivo del poeta que favorezca la transformación y evolución de su sociedad, refleja su rechazo a mantener la concepción aristocrática del poeta como un ser por naturaleza ajeno a los parámetros y limitaciones humanas. El poeta es, según Westphalen, por naturaleza un ser semejante al resto de los individuos, cuya única posibilidad de elevarse por encima del resto reside en su contacto, momentáneo en la mayoría de los casos y permanente en esos casos excepcionales a los que hacía referencia, con la Poesía. Es ésta, como una realidad externa que llega hasta él, la que dignifica al poeta y no al revés (el poeta, como individuo imbuido desde sus orígenes de un halo extraordinario, quien manifiesta su superioridad al ejercer su labor).

Al asegurar Westphalen que cualquier individuo puede ser poeta, además de normalizar la percepción social de éste, lo exime del exilio al que lo había desplazado Platón en su *República* y, al hacer efectivo su reingreso en el devenir de la ciudad, lo hace ser sensible a su circunstancia histórica.

Cuando en el pensamiento westphaleano se plantea que el lugar del poeta se encuentra *en* la ciudad, no sólo recupera su condición de ciudadano sino que asume su responsabilidad dentro de ésta y ello ocasiona que vuelva a ser un individuo inserto *en* su época. Ahora bien, cuando Westphalen propone que el poeta debe ser considerado un ciudadano más no está proponiendo solamente que se le devuelva su carta de ciudadanía sino que se acepte su condición de creador poético; es decir, en realidad, no se trata de que el poeta vuelva a estar en la ciudad (pues, en definitiva, nunca ha dejado de estar dentro) sino de que se considere como un oficio más el de la creación poética.

Desde esta perspectiva, entiende Westphalen que el compromiso del poeta con su tiempo no debe implicar una incompatibilidad entre su condición de ciudadano y de creador, o lo que es lo mismo, no se trata de que se le exija al poeta que supedite su compromiso con su tiempo a su compromiso con su obra. Cuando Westphalen recupera la condición ciudadana para el poeta, lo que está proponiendo es que se acepte desde la ciudad que el compromiso o la responsabilidad que adquiere con ésta el poeta la desarrolla desde su condición de poeta, es decir, que se admita como un oficio dentro de la ciudad el de la poesía. Por tanto, el poeta será más útil cuanto más comprometido con su obra.

Desde el momento en que Westphalen resitúa al poeta dentro de la ciudad también está reconociendo que su oficio esté sujeto al influjo del acontecer histórico, que esté sujeto a la influencia de la realidad contemporánea. Ahora bien, entiende el autor peruano que el vínculo que se

establece entre la poesía y la realidad se traduce en un proceso de interiorización de la misma y, por tanto, no se limita a la de ser mero testigo de la misma (ver y reproducir la realidad) sino que se trata de un proceso de interacción en el que la realidad se resuelve en experiencia vital, esto es, apropiación subjetiva de los hechos reales (tanto individuales como colectivos) que se convierten en vivencia íntima. Así, afirma: «no es concebible la existencia de una poesía, de una auténtica poesía, que no tenga sus fundamentos en la más profunda y desgarrada experiencia vital» (Westphalen 1996: 31). No tanto realidad como vida y no tanto vida como experiencia vital; ésta es la raíz de la que parte el proceso creativo; «la poesía», dice Westphalen, «es la transposición nueva (e intacta) de lo vivido profundamente mediante su recreación instantánea e involuntaria» (1989: 8).

Insiste, sin embargo, en destacar que no basta con partir de la vivencia personal, antes debe convertirse en experiencia y, para ello, el poeta debe tratar todo ese caudal vital de forma crítica. En ese ejercicio sustancial de selección el poeta debe haberse pregnado de su circunstancia histórica con el fin de comprender hasta la raíz su época y poder, a partir del conocimiento de su contemporaneidad, discernir entre lo que es esencial y lo que es coyuntural de tal modo que sea capaz de captar el sentido de su época.

Para dar el salto y remontarse a otra esfera, el poeta tendrá antes que haber calado muy hondo en la realidad de su tiempo, y así decidir sobre lo que está vivo y fecundo, lo que de ella puede derivar hacia un nuevo esplendor, y lo que en ella son rezagos sin descendencia, crepúsculo de muerte y tema de agonía. (Westphalen 1995: 89)

Ahora bien, la imagen que el poeta extrae de la realidad está sujeta también a los condicionantes personales que singularizan su mirada, tanto los derivados de su cualidad de individuo inserto en una sociedad —«las condiciones de la vida espiritual y social de su tiempo»—, como los debidos a «las peculiaridades de su individualidad» (Westphalen 1996: 373). Fruto de ello, el poeta extrae de la observación crítica, atenta y consciente de su época que cifra en su obra, por eso afirmaba ya en 1945:

Cada poeta expresa un dilema: el suyo y el de su tiempo (Westphalen 1996: 145)

Ahora bien, la obra del artista no se convierte, por ello, en retrato fiel de la realidad. La obra del poeta no trata de ser imagen, sino que es mirada; es decir, toda creación, en tanto que tal, no es proyección de la Historia, sino expresión de una experiencia de la vida, la del autor. De este modo, entiende Westphalen que la vinculación entre poesía y vida es un acontecimiento individual y no social.

Para Westphalen, el poeta, cuando recupera su lugar en la ciudad, asume el ejercicio de su condición de ciudadano sin olvidar su condición de poeta y, del mismo modo, cuando ejerce su oficio de poeta no se olvida su circunstancia de ciudadano, es decir, entiende que, dado que su lugar está en la ciudad, es un miembro más de la comunidad sin una singularidad especial debida a su arte.

La vinculación que se establece en el poeta entre su faceta de ciudadano y la de poeta es concebida por Westphalen más como una influencia que como una mediatización, limitación o imposición. De este modo, reconoce que la Poesía recibe el influjo de la Historia y sus acontecimientos¹⁴⁰. Ahora bien y aun a pesar de la existencia de dicho influjo sobre el proceso creativo, también señala que, no por ello, debe estar esta tarea sometida a unos fines que no sean los propios de la creación poética. Así, afirma que:

(...) para el cumplimiento de su misión el artista no ha de satisfacer sino a la demanda interior de creación (Westphalen 1996: 408-409).

Así pues, cuando en los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial se recupera el debate artístico sobre la aceptación de las tesis del Realismo Socialista y se considera que la Literatura debe estar al servicio de una determinada ideología que fije su meta en la transformación social¹⁴¹, Westphalen participará del mismo manifestando de forma crítica su negativa a seguir la propuesta protagonizada en esos años por Jean-Paul Sartre, quien llamaba a los escritores a comprometer su obra con la causa política. Así, varios de los ensayos que Westphalen publica después de la II Guerra

¹⁴⁰ «(...) el instrumento de transmisión poética es muy sensible al aire del tiempo (al menos algunos instrumentos) y que nuestra época no es propicia a la Poesía. Los años treinta fue un periodo de totalitarismos e imperialismos triunfantes — vino luego la Segunda Guerra mundial y su secuencia de Auschwitzes — Hiroshimas y demás pesadillas» (Westphalen 1995: 128)

¹⁴¹ En el Congreso de la Unión de Escritores de la URSS, celebrado en 1934, la vinculación ideológica se inserta en el marco político de la doctrina stalinista y fundamenta su postura en la concepción dialéctica de Lenin acerca de la relación entre arte y política y en las tesis defendidas por Leon Trotski en *Arte y revolución* (1924). Rápidamente, las tesis, inicialmente pensadas para el contexto soviético, penetran el ámbito internacional. Así, André Breton, que ya había identificado la causa surrealista con el Partido Comunista, certifica en 1938 la circunscripción del Surrealismo en la Revolución al firmar, conjuntamente con Trotski, en México el *Manifiesto por una arte revolucionario independiente*. Las adhesiones, que con anterioridad a la II Guerra Mundial, habían sido individuales se generalizan después de ésta y esta generalización afecta también a los posicionamientos ideológicos. Si bien se mantiene la esencia revolucionaria, el sentido ideológico de las adhesiones, más que fruto de unas convicciones políticas de cariz comunista, lo es de un sentido anticapitalista y las tesis que pasan a ser defendidas inciden en la transformación socioeconómica más que en la imposición de una doctrina partidaria.

Mundial y hasta la década de los 60 convierten el problema social de la literatura en uno de los temas principales del pensamiento westphaleano.

Si bien en ensayos anteriores había postulados que hacían prever la postura del autor peruano con respecto a esta cuestión, es en el que dedica a la figura y a la obra de William Carlos Williams donde se exponen esos postulados de modo más claro. El primer valor que destaca del autor estadounidense es el de haber sabido evolucionar y madurar conforme a preocupaciones personales, derivadas de la naturaleza interna de su creación. El ensalzamiento que el peruano realiza del estadounidense se hace, pues, desde este horizonte, donde el valor principal radica en la independencia y consecuente soledad de su obra, materializada en dos gestos: el distanciamiento ante «las tendencias en boga y la negativa a ceder «a las preferencias de ciertos movimientos literarios», por un lado; y, por el otro, el compromiso radical con su obra, ciñéndose sólo «a los rigurosos dictados de exigencias interiores» (Westphalen 1996: 37). Teniendo en cuenta el contexto histórico en el que Westphalen escribe este ensayo (mayo de 1945)¹⁴² no es aventurado sospechar que destaque precisamente este rasgo para manifestar su posicionamiento ante el problema social del escritor y que, cuando se refiera a «los vulgares cultivadores de sentimentalismos personales o políticos» (38) y critica el afán por la moraleja o la demostración o simplemente exposición de teorías sociales o filosóficas, lo haga para posicionarse ante la cuestión de la función social del arte.

Aunque, en igual sentido se pueden interpretar las lecturas que, por esa misma fecha, realiza de Marianne Moore y de Lautréamont es, sin embargo, en “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor”¹⁴³ y en “Sobre la concepción de la poesía con el ejemplo de Whitman”¹⁴⁴ donde polemiza en torno a esta cuestión. El primero de ellos surge como reacción a la propuesta lanzada por Sartre desde su revista *Les temps modernes*. Allí, según señala Westphalen, Sartre escribe sobre la responsabilidad de los escritores y del modo en que éstos «deben estar “engagés”, comprometidos, enrolados en favor de las grandes causas que son las de estos tiempos modernos que vivimos» (Westphalen 1996: 356), enjuiciando, además, negativamente la labor de los artistas no comprometidos (representados por Flaubert y Proust). La crítica que dirige y personaliza Westphalen en la figura del filósofo francés se orienta no tanto a las tesis defendidas por Sartre, aunque también, como a lo que suponen de aplicación práctica de la doctrina realista-socialista, tanto en lo relacionado con la creación como en la crítica literaria. Así, además de incidir en el aspecto cívico de la figura de Flaubert¹⁴⁵ para demostrar lo errado del

¹⁴² Así lo refiere la edición de *Escritos varios sobre arte y poesía*: «Lima, mayo de 1945» (Westphalen 1996: 50).

¹⁴³ Publicado, por primera vez, el 4 de agosto de 1946 en *La Prensa*, Lima (Westphalen 1996: 360).

¹⁴⁴ Según indica la edición de *Escritos varios sobre arte y poesía*, fue escrito en 1945 y revisado en 1947.

¹⁴⁵ Sobre la acusación lanzada por Jean-Paul Sartre de que Flaubert era responsable de la represión que siguió a la Comuna, Westphalen dice: «En todo caso, se trataría de una falla en las virtudes cívicas que debió poseer Flaubert, pero de lo cual no habría ninguna condenación que deducir (...) contra su obra literaria. Sería bueno examinar más de cerca las circunstancias

empleo de las tesis del Realismo Socialista en el campo de la crítica literaria, Westphalen, para desmostar el planteamiento teórico en que se sustenta el compromiso del escritor, recupera una cita del pensador que, con sus escritos, dio sustento filosófico e ideológico a la Revolución:

El asunto había sido ya resuelto con toda precisión ideológica por el joven Marx (...): «El escritor — escribía — naturalmente debe ganar dinero para poder vivir y escribir, pero bajo ninguna circunstancia ha de vivir y de escribir para ganar dinero». Y, en otro lugar: «El escritor de ninguna manera considera su obra como un *medio*, sino como *un fin en sí mismo* (...)» (Westphalen 1996: 354)

Westphalen, al cierre de este ensayo, reitera que su voluntad no es ir contra los propósitos de Sartre¹⁴⁶ y expone que el poeta no debe sentir como contradictorios su compromiso cívico y su compromiso artístico:

(...) no creemos que el artista, que el poeta hayan de renunciar a su papel específico y por medio del cual ellos participan e inspiran los cambios en la sociedad, para enrolarse y comprometerse a labores de propaganda o de comentario de sucesos, al reportaje o al periodismo o a hacer obra literaria sobre la base de la actualidad y para la influencia práctica inmediata (Westphalen 1996: 360).

En “Sobre la concepción de la poesía, con el ejemplo de Whitman” se encarga de demostrar, precisamente, cómo, si el poeta se concentra exclusivamente en su labor creativa, puede contribuir a la modificación de las circunstancias sociales. Considera Westphalen el proceso creativo como una tensión conflictiva que vive íntimamente el poeta entre la realidad y su deseo y que se manifiesta en «su disconformidad, su ansia de un mundo erigido según otros postulados». El proceso creativo tiene, de este modo, su causa primera en la insatisfacción latente en el creador que se ve impulsado por esa necesidad interior a crear y en ese proceso de creación se convierte en agente activo, al traducir dicho deseo en discurso contra la realidad y el objeto artístico engendrado llega, así, a la comunidad como un elemento dotado de un potencial transformador de la realidad. Por consiguiente, todo proceso creativo, desde la perspectiva teórica de Westphalen, lleva en su seno la marca de la revolución y, en consecuencia, no es necesario convertirlo en instrumento ideologizado o vehículo ideologizador.

del caso Flaubert, porque otro testimonio parece más bien indicar que tampoco hubo mengua en su responsabilidad cívica y que Flaubert oportunamente y por el medio de expresión que disponía, novela, dio su opinión, hizo saber lo que venía, advirtió, pero... no fue oído» (Westphalen 1996: 357).

¹⁴⁶ «(...) sentimos que en el fondo, sus propósitos también son los nuestros» (Westphalen 1996: 360).

Es más, sostiene Westphalen que, para que ese gesto de insatisfacción, sea efectivo se debe dar una premisa que implica la negación de una voluntad encauzadora del acto mismo. En este sentido, apunta el peruano, «cada obra de arte ha de encontrar en sus propias entrañas las leyes de su expresión» (90) y, puesto que ella es la que impone su visión sobre su naturaleza deviene acto radicalmente independiente y, en consecuencia, libre y singular. Dicha singularidad, entiende Westphalen, es la que permite que la obra de arte se vuelva viva y actuante, que se haga intemporal, que siga diciendo en todas y cada una de las épocas, porque mantiene su poder de perturbación; y ese poder se mantendrá intacto si queda liberada de su condicionamiento temporal, es decir, de la circunstancia histórica en la que se produce. De este modo, se convertirá además en una obra universal, pues, al liberarse de sus condicionantes socioculturales deja de dirigirse a un individuo o a una sociedad local sino a la humanidad:

Pasando por encima de diferencias de razas, lenguas y culturas, uniendo al hombre (...) se nos descubre el arte, se nos descubre la poesía, como precioso elemento de solidaridad humana, de vínculo y de cadenas de simpatías. (...) este sentido de comunicación universal (...) es primordial en toda poesía (...) la obra ha de irradiar con una energía de respuesta universal. (Westphalen 1996: 90)

Para Westphalen, el mejor ejemplo de cómo la poesía se debe al hombre y no a la ideología es Walt Whitman, poeta al que considera la mejor réplica «contra quienes consideran al poeta obligado a mandatos mundanos, a órdenes políticos o a ideologías sociales; contra quienes han dispuesto para él el rol de profeta en el desierto» (97).

La misma situación y la misma polémica que suscitan en Westphalen la necesidad de escribir “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor” lo empujan en 1947 a responder con “Quién habla de quemar a Kafka” a la encuesta realizada por la revista parisina *Action*¹⁴⁷ en la que, partiendo del ejemplo del escritor praguense, se somete a juicio si aquella literatura no comprometida ideológicamente debe ser considerada nociva y, por tanto, rechazada. Westphalen interpreta esta encuesta como un acto de agresión y un paso más radical en la polémica: ya no se trata de incitar al compromiso, sino de enjuiciar, denostar y perseguir a quienes no comparten el posicionamiento mayoritario. Por eso, el autor peruano muestra aquí una actitud más combativa, más agresiva, ya no rebate, ataca. Así, no tiene reparo en acusar a los denostadores de la obra de Kafka de reproducir antiguos y recientes comportamientos violentos, basados en un fanatismo exacerbado:

¹⁴⁷ “Pour un enquête d’action: Faut-il bruler Kafka?”, *Action*, n° 90, Paris, 24 mai 1946.

Este espíritu de intolerancia completa es el que ha encendido el rencor de las persecuciones contra herejes y libre pensadores, el que ha elevado las fogatas de autos de fe, los tribunales de la Santa Inquisición, los Índices expurgatorios, el que ha incitado a los progromes y los linchamientos, el que ha erigido campos de concentración y se ha complacido en las purgas sangrientas. (Westphalen 1996: 367)

Westphalen exalta, como reacción ante estos comportamientos de autodefensa, propios de tiranías y autocracias, la heterodoxia y la libertad de expresión y de pensamiento como valores necesarios y más ajustados a la naturaleza del verdadero intelectual.

La defensa que realiza de Kafka, como sucedía con el caso de Flaubert, se orienta a demostrar cómo la lectura que hacen de Kafka, de cuyas obras, dicen, expresa de manera contagiosa un cierto estado de descomposición social y que motiven a una actitud pesimista y mórbida, es errónea. Por eso, resalta de la escritura kafkiana el sentido de reflejo de insatisfacción y el carácter reivindicativo que subyace en la obra de Kafka. Así, la ironía y el humor presentes en sus relatos son considerados por Westphalen como vía de escape y como modo de mantener aún viva la esperanza y de satisfacer el anhelo de libertad, pero también como mecanismo útil para desnudar la naturaleza huera y la verdadera impotencia de las estructuras remarcando sus debilidades. Y, como respuesta a la homogeneización y al control ideológico de las obras a la que incitan las tesis realsocialistas, privilegia el carácter individual que debe tener toda creación artística al considerar que, si bien «es el destino de todo escritor contar como fundamento de su obra con las condiciones de la vida espiritual y social de su tiempo», no es menos importante la necesidad de contar «con las peculiaridades de su individualidad» (373).

Frente al deseo de colectivización, Westphalen opone el sentido de universalidad; frente al compromiso con la Ideología, vindica el compromiso con el hombre; y frente a la concepción de la poesía como instrumento político, la poesía como conocimiento, conocimiento del individuo, del hombre, de la humanidad. Así, al final de este ensayo, condensa su concepción del hecho poético en su dimensión social en estos términos:

Por nuestra parte tenemos la convicción de que el arte es uno de los modos, el más efectivo puede ser, hallado por el hombre para hacer habitable su lugar en la tierra, para recordar sus designios, para tomar conciencia de sus necesidades y de sus conflictos, para vislumbrar los cambios y los nuevos derroteros de su travesía. Porque por el arte sabemos lo que somos, y aún más, por el arte nos damos cuenta de lo que podemos ser. En la historia del hombre, las obras de arte son como los hitos que va dejando para

III. E. A. WESTPHALEN: EL POETA ANTE LA CIUDAD

reconocerse, y para poder guiarse por el tumulto de lo desconocido. (Westphalen 1996: 375)

3. Utilidad de la poesía: libertad y conocimiento

En las diversas polémicas que se van suscitando en los primeros años de la Posguerra y que giran en torno a la responsabilidad social del arte y de la poesía, Westphalen en ningún momento acepta concebir que la poesía sea inútil. Es más, en todos los ensayos de esa época el autor peruano insiste en demostrar que toda creación literaria y artística vehicula, presenta, muestra o proyecta un discurso útil a la sociedad. Lejos de pensar que la poesía o el arte sean ejercicios sin valor social e indiferente a la circunstancia histórico-social que lo rodea, insiste en que toda creación artística participa, favorece o posibilita la transformación de la realidad. Pero, para que la sociedad perciba el potencial transformador de la creación artística debe comprender que su utilidad no pasa por el compromiso ideológico sino por el compromiso con su obra y con el hombre.

En su argumentación contra las opiniones que defienden la necesidad de politizar el arte, la literatura o la poesía, Westphalen continuamente reitera que es consustancial al acto de creación la libertad: la creación es un acontecimiento descondicionado y, por tanto, es inútil pretender identificar una posible vinculación causal con respecto al autor, a la ideología o a la realidad. En tanto que gesto y manifestación de la libertad más radical, Westphalen considera que la poesía se significa como un modo de resistencia y oposición al control ejercido por el Poder; el poema, en tanto que discurso que excede los imperativos limitadores que genera aquél, deviene una manifestación de rebeldía e imagen viva de la posibilidad de liberación; y el poeta, en tanto que encarnación social de estos valores, pasa a ser *persona non grata* e incómoda para los intereses institucionales. Como dice Westphalen en “La teoría del arte moderno” (1948):

(...) cuando todos los poderes terrestres procuran encerrarnos en las más estrictas cárceles de limitaciones y compulsiones, el arte moderno es un manifiesto perenne de libertad, de expansión de todas las facultades, de generosidad y de entusiasmo. Parece que las cualidades humanas mejores no encuentran hoy día otro refugio sino en el arte. (Westphalen 1996: 238)

Westphalen concibe, pues, la creación artística como un modo de resistencia frente al poder y como espacio de conservación de la esencia verdaderamente humana, que en su manifestación hace visible la posibilidad de otro orden, mejor que el existente.

Si frente a las tendencias que defendían, primero, y exigían, después, a la literatura y al arte la adhesión política, Westphalen, en sus ensayos de la

segunda mitad de la década del cuarenta, insistía en desvincular la poesía de la política, poniendo el énfasis en el carácter independiente de toda creación artística; en 1960, en pleno auge de los regímenes dictatoriales, activa en su discurso estético la visión del fenómeno poético como señal de rebeldía y como forma de oposición a estas tendencias política —sin que, por ello, suponga una concesión a la politización de la obra literaria—, al reivindicar que la actividad artística y literaria, por su origen, naturaleza y comportamiento es una manifestación marcada por el signo de la libertad más absoluta y radical. Es ésta, a juicio del autor peruano, la causa por la que se reaccione negativamente contra la poesía desde el Poder:

En las sociedades totalitarias o de tendencias totalitarias que predominan actualmente (...) se mira con desconfianza y hostilidad una actividad que por su esencia misma se opone a la menor regimentación, a cualquier especie de control desde fuera de ella misma; se sospecha de un acto que brota de las zonas más oscuras del ser y que expone a todos los ojos una imagen inquietante de las posibilidades humanas, de sus potencias ocultas y de su destino incierto. (Westphalen 1996: 407)

Entiende que toda obra artística, en tanto que creación individual surgida de la confrontación en el seno del poeta entre lo real y lo imaginario, es un proceso descondicionado, autónomo e independiente del entorno inmediato en que se produce; de tal modo que escapa al control ideológico (y policial) y, por tanto, es un acto radical de libertad. En esta cualidad cifra Westphalen el gesto de rebeldía más efectivo contra el Poder; por eso, considera el autor peruano, que el poeta contribuye de modo efectivo a la resistencia, ante cualquier forma de autoritarismo (ideológico, social o político), defendiendo el carácter libre de su oficio y, en esa defensa de la libertad el poeta y su obra se convierten en instrumento de oposición al orden establecido. Así pues, considera Westphalen que el artista, siendo fiel a su deber artístico y defendiendo el carácter libre de su obra¹⁴⁸, es útil a la sociedad.

Westphalen, como también señalaba el Surrealismo, entiende que la poesía es, ante todo, una manifestación humana en la que, empujado por sus anhelos y gracias a su capacidad inventiva, puede concebir múltiples y variadas posibilidades de realidad distintas a las ya existentes. Al mostrar con su obra el camino para no aceptar como inmóvil el espacio de acción y pensamiento en que los sistemas totalitarios desean reducir al hombre y a la vida, el poeta es útil a su sociedad. Desde este punto de vista, la fuerza creativa de la poesía se vincula al anhelo de libertad de la sociedad y se convierte en una forma de resistencia que permita evitar que el hombre

¹⁴⁸ «Su deber es defender la autonomía absoluta de su obra (...) Ha de oponerse a quienes quieran señalarle normas y trazarles caminos. A él corresponde encontrar la norma desconocida y abrir el camino inédito» (Westphalen 1996: 410).

devenga autómeta. Por eso, afirma que para impedir que eso suceda «no habrá otro medio sino tratar de revivir en él sus potencias de creación, su sentido estético, o sea, la disponibilidad completa, el aura de libertad que el arte procura» (Westphalen 1996: 410).

Al cifrar el acto más efectivo de rebeldía y de resistencia en esa libertad creativa que Westphalen considera inherente a toda manifestación estética, identificado como tal por la circunstancia sociopolítica dominada por los discursos homogeneizadores y totalitarios, Westphalen infiere que en todo poema late un deseo de cambio de las condiciones generales de la existencia, aspiración considerada por el peruano como la esencia de la naturaleza humana:

Estimo la actividad poética al igual que toda otra actividad estética como una necesidad vital (...) Sería una expresión más de la condición humana, del impulso a no admitir lo real como definitivo e incambiable. (Westphalen 1996: 145)

La poesía, en tanto que acontecimiento descondicionado, manifestación plástica del espíritu libre del hombre y producto nacido de su capacidad imaginativa, en tanto que entendida, pues, como opuesta a la realidad, es considerada por Westphalen como «la actividad más alerta y la más adelantada del hombre». De este modo, el poeta interviene en la realidad abriendo horizontes posibles de experiencia, proyectados de modo hipotético en el futuro. Aquí radica, según Westphalen la utilidad del poeta:

¿Quién sabe (...) si la cualidad de todo arte no sea la de suscitar en el hombre el sentido de sus posibilidades, de erigir ante él una imagen de la vida otra, de la vida libre? (Westphalen 1996: 352)

Por eso, en “La teoría del arte moderno” Westphalen equipara la repercusión del arte contemporáneo con el efecto que los descubrimientos geográficos tuvieron para el hombre europeo del Renacimiento (Westphalen 1996: 352). El poeta, con su actividad creativa, interviene sobre la realidad cotidiana mostrando aquellos espacios existentes en potencia pero que, hasta que él no lo ve, son invisibles para el hombre y, por tanto, inexistentes: «todo presente pero nadie lo veía hasta que el poeta no dio en mostrarlo» (Westphalen 1996: 38)

De esta perspectiva de la actividad poética como revelación se deriva una implicación que lleva a la equiparación de la creación poética con un proceso de inmersión en lo desconocido y, en consecuencia, se significa en el pensamiento teórico de Westphalen la poesía como medio de conocimiento, que, una vez logrado, permitirá al hombre modificar las condiciones de funcionamiento de la realidad.

En “El centenario de Lautréamont” (1946) Westphalen sostiene que en la obra del autor francés:

(...) ha sido llevada a su más alta expresión el propósito que reconocemos común a toda obra de arte: la confrontación del hombre consigo mismo» (Westphalen 1996: 81);

y, ese mismo año, en “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor” afirma:

(...) el arte no es concebible sino porque es la revelación que el hombre hace al hombre de su naturaleza misma, y al hacerlo así señala el camino de su liberación (Westphalen 1996: 351-352).

No obstante, es en “Literatura y sociedad” donde de modo más claro expone su concepción del fenómeno artístico como instrumento de conocimiento. Así, dice de la literatura y del arte:

(...) creo que no son un reflejo de la realidad social y económica de una época, tampoco una imitación de la naturaleza ni — como algunos suponen — una secreción más del organismo humano. Considero la obra de arte más bien como un objeto ambiguo entre la realidad y lo imaginario, tan insatisfactorio y decepcionante como puede ser el hombre mismo, el único objeto, desde luego que expresa esa circunstancia humana de sentirse el hombre un ente prisionero, pequeño, nulo pero que en la exaltación, en el olvido de sí mismo, en el delirio, logra a veces sobrepasar esos límites. (Westphalen 1996: 408)

La revelación que adquiere el hombre en su contacto con la obra de arte no se realiza desde una exterioridad sino que es un procedimiento interno. No es cuestión de que el hombre se asome a la obra de arte para limitarse a recibir pasivamente, como mero espectador del proceso, un conocimiento que desde fuera se le entrega sin necesidad de su intervención; sino de que la contemplación devenga experiencia, esto es, interiorización. Para que de la obra de arte se derive un conocimiento el contacto físico debe producirse un acto de comunión espiritual. El conocimiento a través del arte no es conocimiento aprendido sino conocimiento aprehendido; nutre la experiencia íntima: la creación, así, se vuelve un mecanismo consciente de ampliación de la vida.

En el seno del hombre la obra de arte, el poema, interactúa con la experiencia vital de éste y le hace tomar conciencia tanto de su verdadera naturaleza como de su lugar en el mundo:

Por la obra de arte, (¿acaso exclusivamente por ella?) el hombre se conoce y reconoce, en ella adquiere conciencia de lo que lo ata o destruye y también vislumbra la vía de escape de la liberación. En la negrura de lo cotidiano, la canción, el poema, la danza, la obra plástica se abren con el fulgor de soles íntimos y en la sorpresa y el choque se rehace nuestro ser y adquirimos una conciencia más amplia de nosotros mismos. (Westphalen 1996: 408)

En esta concepción del arte, de la literatura, de la poesía como una suerte de nuevo Humanismo es donde cifra Westphalen la verdadera utilidad de la poesía. Por eso, afirma que el lugar que le corresponde al arte dentro de la sociedad es:

(...) no distracción de la vida, sino vida más plena; no embeleco para ocultar al hombre sino único instrumento para que el hombre llegue a serlo. (Westphalen 1996: 282)

Dada esta mediación que opera el arte sobre el hombre, entiende Westphalen que la poesía es un mecanismo necesario para evitar la inmovilidad a la que tiende la realidad y que implicaría la desvinculación del individuo con su verdadera naturaleza. La poesía como expresión extrema y consciente de las capacidades transformadoras que residen en la esencia del ser humano supone, así, una resistencia a concebir los condicionantes externos como valores inherentes y no circunstanciales. Es desde esta perspectiva desde la que la poesía deviene útil a su sociedad y es en este terreno donde el poeta asume su responsabilidad histórica con la misma.

IV) J. A. VALENTE: EL POETA
ANTE EL LENGUAJE

Cuando Valente comienza a publicar —segunda mitad de la década del 50— las tesis del Realismo Socialista, revitalizado e impulsado tras la II Guerra Mundial, se habían impuesto ya en el campo del arte y de la crítica y habían arraigado en la práctica literaria la urgencia del compromiso social. La formación poética del escritor ourensano queda enmarcada, por tanto, en un contexto donde lo social y lo político se convierten en referentes del debate literario y una literatura asentada en estas bases teóricas, y singularizada a la circunstancia específica española, comenzaba a monopolizar el ámbito poético. Los resultados literarios producidos por esta praxis no coinciden, sin embargo, con la concepción poética de Valente y esto lo lleva a plantearse la cuestión de la creación literaria desde una perspectiva crítica.

La poesía social, que en Europa servía de instrumento de difusión de la ideología socialista, en España propone una praxis en la que el poeta asuma una labor de denuncia que manifieste el sufrimiento de la sociedad y en la que se priorice lo comunicativo sobre el estilo. Valente realiza una lectura crítica de este contexto literario y la insatisfacción que en él producen estos postulados estéticos lo llevan a ahondar en una concepción de la poesía apoyada en el respeto y cuidado de una palabra poética que el autor ourensano considera vaciada de toda su capacidad creadora en la literatura de posguerra. Desde la conciencia de que son errados los postulados del Realismo Socialista establece, pues, un pensamiento poético asentado en la apreciación de la creación poética como medio de conocimiento¹⁴⁹. La profundización en esa perspectiva del fenómeno poético le aporta una serie de certidumbres sobre la palabra que, desarrolladas hasta sus últimas consecuencias, derivan en una teoría poética donde se concibe el lenguaje y su capacidad creadora inserta en su mismidad y que asocia la experiencia poética con la experiencia mística, distanciando el problema del lenguaje del ámbito de la ideología. Así pues, aunque en los primeros textos de Valente la cuestión del lenguaje va asociada a la polémica del compromiso social (y, por tanto, el problema de la poesía es también el problema del poeta ante la ciudad), en su teoría poética esta cuestión se convierte, sobre todo, en un discernir la naturaleza esencial de la palabra en tanto que palabra poética.

1. Las palabras de la tribu. El problema del lenguaje

Una vez aceptado y asentado dentro de la poesía española de posguerra que ésta debía asumir el compromiso social como señal de identidad, la poesía social se impone como modo de expresión poética desde mediados de la década del 40. En 1952 Carlos Bousoño publica *Teoría de la expresión poética*, donde propone la explicación del fenómeno poético desde su consideración como proceso en esencia comunicativo. El éxito de que gozaron las tesis defendidas por Bousoño¹⁵⁰, y que obtuvieron un buen

¹⁴⁹ Como propone en “Conocimiento y comunicación”, ensayo de 1957.

¹⁵⁰ La obra, publicada por la editorial madrileña Gredos, fue sucesivas veces reeditadas en las décadas posteriores a su aparición: 1956, 1962, 1966, 1970.

respaldo cuando en 1955 Vicente Aleixandre afirma que la poesía es comunicación, no impidió que se escuchasen voces críticas con la propuesta realizada por Bousoño. Así, el autor catalán Carlos Barral publica en 1953 en la revista *Laye* “Poesía no es comunicación”. Allí rechaza aceptar que la poesía deba buscar una recepción mayoritaria y se niega a considerar que, para conseguir tal objetivo, se deba pretender la transparencia del texto poético. Jaime Gil de Biedma, por su parte, en 1955 se encarga de revisar la concepción de la poesía como comunicación. Afirma, como luego hará Valente en “Conocimiento y comunicación” dos años más tarde, que lo comunicativo en el fenómeno poético es más una función que un rasgo que permita definirlo y matiza que lo que Bousoño considera “comunicación” es, en realidad, “transmisión” de una emoción experimentada.

Al igual que Barral y Gil de Biedma, Valente rechaza que la esencia de la poesía sea considerada como comunicación: «Entiendo, por mi parte, que cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña al acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador» (2008: 39). Y, del mismo modo que habían hecho anteriormente Barral y Biedma, la principal objeción que Valente plantea es que, para que haya comunicación, debe existir un contenido previo al poema que el poeta conozca, algo que el poeta ourensano rechaza de plano: «El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética» (2008: 42).

Al plantear Valente, como solución alternativa a la, para él, insatisfactoria definición de la poesía como comunicación, la consideración de que a través de la poesía se adquiere un conocimiento nuevo de la realidad, está aceptando una visión del lenguaje en la que éste sí puede de modo efectivo referir la realidad, esto es, hablar de ella, nombrarla:

(...) el poeta conoce la zona de la realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento (Valente 2008: 42).

Hay, pues, en Valente una confianza en la capacidad referencial del lenguaje que en Westphalen no se da. Ahora bien, Valente no afirma que dicha cualidad sea consustancial al lenguaje en cuanto tal, sino que es una capacidad ganada por el lenguaje poético y que lo singulariza como forma de expresión: en el ámbito de lo poético el valor significativo del lenguaje viene implicado en su manifestación material. No hay, pues, posibilidad en el lenguaje poético de una operación verbal trunca en su sentido, ya que no hay distanciamiento entre lo dicho y lo referenciado que invalide el proceso lingüístico. Este carácter singular del lenguaje poético abre una escisión esencial entre éste y el uso público¹⁵¹ del lenguaje y, en especial, el uso

¹⁵¹ Valente aclara que “público” no es equivalente de “social” (Valente 2008: 77).

institucionalizado del lenguaje por parte del Poder (sea político, religioso o estético) que, al actuar impositivamente sobre él, lo inmoviliza distanciándolo de la realidad en perpetuo movimiento. Como explica Valente en 1968 en “Ideología y lenguaje”:

Horro de significaciones, de *dictum*, ese lenguaje reducido a una especie de *dicens* sonámbulo se convierte en un inmovible bien comunitario o patrimonio público, que es necesario preservar de toda grieta, de toda fisura, de todo cambio. El signo lingüístico deja de ser portador del mundo de las relaciones interpersonales y todo el lenguaje queda impositivamente convertido en lenguaje público. (Valente 2008: 76-77)

Por tanto, el problema del lenguaje no es, en Valente, inmanente a su naturaleza, ni a la relación que establece con el individuo, sino que es un problema generado por la des-naturalización del mismo al imponerle un orden ajeno a su esencia. Esta es una de las principales preocupaciones del poeta gallego y, así, la reflexión sobre esta cuestión ocupa un lugar destacado en las páginas de *Las palabras de la tribu*. El carácter central que adquiere este tema en la etapa de formación del pensamiento poético del autor va a ser esencial para la configuración de su teoría de la palabra poética y la búsqueda de una solución distinta a la propuesta estética del realismo socialista, que participaba por asentimiento en esta des-naturalización del verbo poético, va a ser clave en la construcción del edificio poético de José Ángel Valente y, por tanto, va a influir decisivamente en su definición del lenguaje poético.

Es en “Ideología y lenguaje” donde Valente expone con claridad el origen del problema del lenguaje al que debe hacer frente el poeta en el siglo XX. Allí, Valente describe cómo el poder utiliza el lenguaje para mantener la validez de su posición jerárquica de privilegio en la ciudad. El poeta ourensano entiende que la realidad histórica impone, en un momento dado, la necesidad de establecer un orden del que deviene la constitución de una estructura que fije la ley de la ciudad; pero también entiende que dicha realidad histórica es un fenómeno en perpetuo cambio. Así, con el paso del tiempo, la situación que justificaba la presencia de un orden determinado desaparece y la realidad exige una nueva respuesta. No obstante, el poder que hasta ese momento ostentaba la primacía en la ciudad persigue su autoconservación y, para ello, intenta actuar sobre la realidad para evitar que esta evolucione. Puesto que es esta una tarea que escapa a sus posibilidades y puesto que no puede congelar el acontecer histórico, trata de intervenir sobre el medio a través del cual el individuo accede a un conocimiento directo de la realidad: el lenguaje. Para conseguir su fin, que es ocultar esa nueva realidad que pugna por manifestarse, el poder, ya no orden instituido sino

institucionalizado, impone una institucionalización del lenguaje: el lenguaje deja de ser lenguaje y pasa a convertirse en *discurso*¹⁵².

En este proceso que señala Valente se subvierte la interactuación entre realidad y palabra. En un estado natural, donde la dirección es desde la realidad a la palabra, el lenguaje es capaz de hacer frente a la transformación del fenómeno histórico, es decir, si surge una nueva realidad el lenguaje busca, de modo natural, el modo de referirla; sin embargo, el poder interviene el lenguaje, le impone su orden y modifica la relación. Ahora es desde la palabra a la realidad. El poder, al operar una detención significativa en el seno de la palabra, hace que ésta, en un primer momento, deje de tener capacidad para referir la realidad. El orden institucionalizado es consciente de que, si bien no puede congelar la realidad histórica, sí puede detener la imagen que la ciudad se hace de ella; pues sabe que el individuo, habituado gracias a la capacidad referencial que era consustancial al lenguaje a considerar real la imagen que la palabra le ofrecía, va a interpretar que aquello que el lenguaje dice es la realidad histórica. En este estado de cosas, como consecuencia de la intervención del poder, la palabra cambia su modo de relacionarse con la realidad: si antes aquella *reaccionaba* al estímulo de ésta; ahora pretende *actuar*. Así, lo real, que en ese estado natural ya perdido, era una entidad descondicionada, no sujeta a ley externa, pasa a ser ahora aquello que la palabra dice de ello; es decir, se pasa de la concepción ontológica de la realidad como *lo real* a la realidad como *lo que se dice que es real*¹⁵³.

No obstante, como bien señala Valente, aunque esté oculta y sea inaccesible a través del lenguaje convertido en discurso, la realidad histórica no deja de existir y de evolucionar. El problema radica en que, perdido el vínculo relacionante con la misma que le ofrecía el lenguaje al individuo, éste no puede obtener o dar un sentido a la experiencia nacida del contacto con la realidad. De este modo, el problema del lenguaje generado por la actuación interventora del poder pasa a ser un problema lingüístico de la comunidad.

El lenguaje ha perdido en su uso público la capacidad de decir y, por tanto, se instaura la cuestión de la infabilidad. Así pues, Valente percibe que el problema del lenguaje llega al poeta planteado no como un problema original o esencial al lenguaje, sino como un problema coyuntural de implicaciones sociales. El poeta, llegado el momento de la escritura, accede, de este modo, a un lenguaje al que se le ha impuesto un estado problemático que éste debe resolver, pues nunca alcanzará a expresar su experiencia de la realidad si no consigue restaurar el sentido puro, original, de la palabra con la que desea referir la realidad:

¹⁵² Utilizamos este término en el sentido específico que Valente le asigna en sus ensayos.

¹⁵³ En similares términos, Miguel Mas interpreta que «para Valente la ideologización del lenguaje, su cosificación institucional, se impone al individuo falseando su conocimiento auténtico de lo real y amenazando “los últimos reductos de la identidad personal”» (Mas 1986: 24).

Crónica, 1968

Las palabras se pudren.

El que da una palabra da un don.
El que da un don deja vacío el aire.
El que vacía el aire coloniza la tierra.

Pero bajo la tierra las palabras se pudren.
Las palabras se llenan de un hipo triste de animal ahíto,
de un hipo de hipopótamo tardío,
y por mucho que brille su arco iris no traen la paz,
sino el sebáceo son del salivar chasquido
y el hilo deglutido de la muerte.

Las palabras se pudren, son devueltas,
como pétreos excrementos,
sobre la noche de los humillados. (Valente 2006: 308)

Como explica con claridad en “Ideología y lenguaje”, aquí reside la función social del arte poético: «la restauración de un lenguaje comunitario o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”» (Valente 2008: 78).

El poeta toma, pues, ese lenguaje deturpado que, al sumergirlo en el espacio del poema, al introducirlo en el ámbito de lo poético, es elevado a categoría de palabra poética, estado del lenguaje donde éste recupera su sentido original. Es decir, el poeta opera en la escritura un proceso con el lenguaje que consiste en llevarlo al punto cero¹⁵⁴, devolverlo a su raíz de sentido¹⁵⁵. Paradójicamente, la elevación del lenguaje a lenguaje poético es, en realidad, un movimiento de descenso y un proceso no de incorporación de valores, cualidades o capacidades, sino de depuración, de esencialización.

¹⁵⁴ Es, precisamente, en “Ideología y lenguaje”, de 1968, la primera vez donde Valente hace referencia a este concepto del grado cero del lenguaje y lo emplea en el contexto de la búsqueda del *Nullpunkt* llevada a cabo por la joven poesía alemana de posguerra, que había heredado un alemán sometido a la institucionalización del nazismo, —proceso descrito con precisión por George Steiner en el ensayo de 1959 “El milagro hueco” (2000: 123-140)—. No obstante, queda patente por la cita previa que el punto de partida de este planteamiento en Valente tiene su origen en Mallarmé.

¹⁵⁵ A este respecto, José Luis Pardo entiende que la obra de Valente es ejemplar a nivel estético y ético, pues desarrolla su obra en un periodo que «ha conocido ciertas experiencias del horror extremo y de la extrema estupidez, experiencias que han envilecido de tal modo el valor de la palabra informativa y vehicular» y, por tanto, concibe ante todo sus poemas como «una pedagogía de la sensibilidad capaz de preservar en ese instrumento —la lengua— algún valor que se resiste al total allanamiento» (2004: 27-28).

Toda vez que el poeta, como miembro perteneciente a una comunidad lingüística dada, hereda ese lenguaje deturpado por la intervención congeladora del poder, el problema del lenguaje que, inicialmente, quedaba reducido a un ámbito social se convierte ahora en problemática de la escritura: ¿cómo puede el poeta decir su experiencia si al instrumento de que se sirve, el lenguaje, le ha sido amputada esa capacidad consustancial a su naturaleza que es la de poder referir la realidad? Aquí, el problema del lenguaje devendría problema poético. No obstante, Valente no concibe que exista tal problema poético, pues, si bien el lenguaje como código social está herido en su capacidad referencial, una parte del mismo se conserva intacto.

En “Hermenéutica y cortedad del decir”, partiendo de unos versos de T. S. Eliot¹⁵⁶, el poeta gallego expone que el camino para recuperar la capacidad de acceder a la realidad histórica y obtener de ella un sentido que permita transmitir un conocimiento experiencial, esto es, una vivencia interiorizada lo ofrece la palabra poética, pues según Valente a través de ella se consigue recuperar el sentido que el lenguaje tenía y ha perdido. Ese instante donde las palabras recobran su sentido es el tiempo o el espacio del poema. El fenómeno poético se convierte, así, en un proceso de recuperación de la memoria de la palabra a través de la palabra poética. Ésta, según explica el autor gallego, es «por naturaleza depositaria» de muchos estratos de sentido. Como “la palabra en el tiempo” machadiana, Valente ve en la palabra poética el lugar donde la experiencia de cada generación que la ha empleado se conserva intacta y le impregna su sentido a la voz. Utilizar en el ámbito del texto poético una palabra implica convocar la potencialidad de sentido que ésta conservaba y qué sólo en el poema se hace perceptible. Así, Valente afirma:

El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen. (Valente 2008: 82)

La palabra poética es, por tanto, la «pulsión hacia o desde el origen» del lenguaje, potencialidad del *logos* que abre, por medio de su restauración, la vía de acceso a la experiencia, un movimiento de aproximación a la pléthora del sentido del lenguaje. El lenguaje poético se define, así, como la forma del lenguaje que es consciente de su sobreabundancia de significado, la palabra poética hace visible lo que el lenguaje, ya institucionalizado, ha dejado en la sombra. En consecuencia, realmente el problema de la infabilidad no es tal sino problema de la cortedad del decir. La palabra sí puede decir, pero la

¹⁵⁶ “We had the experience but missed the meaning, / and approach to the meaning restores the experience”, traducidos por Valente del siguiente modo: «Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido, y acercarse al sentido restaura la experiencia» (Valente 2008: 81-82).

congelación que sufrió hizo que su ámbito de expresión quedara encerrado dentro un límite levantado y no pre-existente que el lenguaje poético consigue superar. El “corto decir” se convierte en el poema extensión del decir: decir y referir se superponen en el acto de creación poética permitiendo, de este modo, la experiencia.

Expresada en estos términos, la experiencia de la escritura poética encuentra puntos de contacto con la experiencia mística, pues en ambos casos, el poeta y el místico parten de un estado inicial del lenguaje donde éste es insuficiencia del decir pero aspiran a poder decir la totalidad de su experiencia y en el acto de escritura acceden a una esfera de la realidad que sólo a través de la palabra les es revelada. Para el poeta y el místico en la palabra poética el lenguaje deja de ser un «simple instrumento inadecuado» para pasar a ser «un intermediario precioso» (Valente 2008: 89).

Esa eficacia del decir sólo se puede dar, para el escritor ourensano, cuando el lenguaje es llevado a la tensión máxima que lo obliga su propia cortedad:

En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. (Valente 2008: 87)

Escribir es, por tanto, asistir a la experiencia extrema del lenguaje, acceder más allá del uso condicionado que la ortodoxia del poder ha fijado¹⁵⁷. La escritura poética no supone, en el fondo, ganar un ámbito de expresión para el lenguaje sino recuperar el espacio del decir que había sido sometido a exilio, devolverle la amplitud de su vuelo a la palabra. La experiencia de la escritura poética se convierte, de este modo, más que en acto de creación acto de destrucción. Como señala Eva Valcárcel, en Valente se produce una experiencia de aniquilación del lenguaje utilitario, «que es sustituido por una experiencia de lenguaje que se autodisuelve felizmente para significar infinitamente y eternamente» (1994: 285).

¹⁵⁷ «La palabra poética se instala en el límite o borde que la integra y la aniquila gloriosamente, salvándola así de la función obvia del decir y transformándola en vehículo de una manifestación, de un aparecer» (Valcárcel 1994: 286-287)

2. Del descondicionamiento de la palabra a la antepalabra

De la inmersión en la situación conflictiva del lenguaje Valente extrae la certeza de que, en el fondo, la poesía es recuperación de la palabra y esa recuperación de la palabra implica una reivindicación de la misma como palabra liberada del sistema de significaciones que le había impuesto su institucionalización. El proceso de depuración que asiste a la palabra cuando ésta se hace palabra poética conlleva, como quedó dicho anteriormente, como implicación primera la restauración de su sentido original. No obstante, esta no es la única consecuencia. Liberada de la órbita de significación que le imponía el sistema del que formaba parte, se instituye la palabra poética como entidad autónoma e independiente en la cual son ineficaces los condicionamientos externos. Por eso, si los ensayos de la primera etapa se convertía en cuestión central la necesidad de devolver a las palabras de la tribu un sentido más puro, el pensamiento poético que se desarrolla en *La piedra y el centro* (1982) y *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991) reflexiona sobre la naturaleza de la palabra en su relación con la creación poética en su mismidad.

2.1 LA PALABRA EN SU CENTRO

El movimiento que retrotrae la palabra al origen devuelve a esta, por medio de la restauración, su memoria: memoria de la palabra, memoria de la materia. Esta consciencia que asume el verbo poético abre una nueva perspectiva del acto creativo como manifestación del decir. Llevar la palabra al origen supone borrar las pegadas significativas que el individuo y la tribu le han asignado y, en correlación con esto, la manifestación pura de lo que la palabra es. Adquiere, pues, ésta un valor por sí misma; la palabra se basta a sí misma y no necesita más motivación que la de aparecer.

Al igual que sucede en el cante hondo con la copla, el sentido último de la palabra poética es su materialización, en su manifestación halla sentido el acto mismo de la creación:

La copla es su sentido: su propia —fulgurante y oscura— aparición es su propio sentido. (Valente 2008: 273)

Pues la palabra recupera en el ámbito del poema su memoria, en su manifestación, en su aparecer se convoca y confluye esa plétora de sentidos a la que hacía referencia Valente en “La hermenéutica y la cortedad del decir”.

En “La piedra y el centro” Valente asocia la palabra poética al símbolo de la piedra. Ésta, como el propio autor indica en el ensayo, representa al centro. Para que la palabra poética pueda ser capaz de convocar en su mero

aparecer esa multiplicidad de sentidos que yace en su seno debe producirse un descenso al centro de su ser. Éste es el primer paso en la creación poética. La palabra, al igual que le sucede a la piedra con el desgaste a que se ve sometido con el paso del tiempo, realiza un viaje de esencialización. La palabra poética no gana capas de sentido, sino que se va liberando de aquellas que, innecesariamente, se le han ido asignando. Todo acto de creación poética supone, así, un descenso de la palabra desde el exilio de sí misma en busca de la recuperación del centro perdido u olvidado. La creación poética es, de este modo, un adentramiento en la palabra:

Territorio

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

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

En la llegada al centro de la palabra, extremidad terminal de la materia poética, el poeta encuentra el territorio de la creación desde donde se inicia la escritura del poema:

Proceda 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.

Al recuperar la palabra su centro, recupera también su capacidad engendradora y se desvincula del condicionamiento que le impone el uso del lenguaje como sola instrumentalidad:

Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
Ni dios ni hombre. (Valente 2006: 339)

La palabra poética es, así, no sólo restauración del sentido original de la palabra sino reivindicación de la importancia de la palabra en sí y no en su valor instrumental.

2.2 LA PALABRA DESCONDICIONADA

En “Sobre la operación de las palabras sustanciales” afirma Valente que el lenguaje «concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra» (Valente 2008: 301). Es, así, el lenguaje exilio de la palabra y la palabra poética movimiento de recuperación de su centro, regreso a su raíz. O dicho de otro modo, la palabra poética es palabra descondicionada del sistema de relaciones horizontales que le impone el discurso. Así:

La experiencia de la escritura es, en realidad, experiencia de ese descondicionamiento y en ella ha de operarse ya la disolución de toda referencia o de toda predeterminación. (Valente 2008: 275)

En toda creación poética la palabra se libera, pues, de lo que no es sustancial en ella, deja de ser instrumento del individuo o de la comunidad. Si el lenguaje en su función comunicativa adquiere significado en su valor relacionante, es signo que significa; la palabra poética es forma que se significa. La palabra poética, por tanto, no apunta a un decir sino a un aparecer en el que halla su justificación¹⁵⁸.

Es, asimismo, la palabra poética, como palabra que ha retornado a su punto cero, palabra inicial o palabra matriz:

Toda palabra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o materia original, a lo informe (Valente 2008: 302)

Vuelta a su punto inicial, anterior a su incorporación al sistema de signos del que forma parte al constituirse en elemento del lenguaje, la palabra pierde la significación que este sistema le había asignado. Desvinculada, pues, del conjunto, esta palabra deja de ser parte y pasa a ser un absoluto autónomo —palabra total o palabra absoluta— pero también, por eso mismo, es «antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse» (id.). El descondicionamiento de la palabra es, por tanto,

¹⁵⁸ Como señala García Lara: «(...) la palabra a la que el poeta se acerca no conlleva ninguna información. Es una palabra sin intención ni finalidad. No comunica, sino que convoca, llama a su interior, permaneciendo perpetuamente abierta. De ahí que su poesía se haga o sea experiencia de esa interioridad. Es en esta perspectiva en la que el poema se convierte en morada o estancia, en territorio» (1999-2000: 62).

desreferencialización y dessemantización de la palabra. De este modo, la palabra tiene valor aparicional y asume su condición material:

Materia

Convertir la palabra en la materia
donde lo que quisiéramos decir no pueda
penetrar más allá
de lo que la materia nos diría (Valente 2006: 364)

El vacío dejado por el descondicionamiento de la palabra¹⁵⁹, reducida ahora a pura materialidad, habilita paradójicamente la potencialidad del decir y esa capacidad de engendrar sentido reside en su naturaleza informe:

Palabra

A María Zambrano

Palabra
hecha de nada.

Rama
en el aire vacío.

Ala
sin pájaro.

Vuelo
sin ala.

Órbita
de qué centro desnudo
de toda imagen.

Luz,
donde aún no forma
su innumerable rostro lo visible. (Valente 2006: 378-379)

Desvinculada de la estructura de la que formaba parte y que le asignaba un valor desde su relación con el todo del que era constituyente (como el ala con el pájaro), la palabra poética, al igual que la rama en el aire

¹⁵⁹ «(...) el poema se convierte en el ámbito del vacío, de la nada o de la negación, donde las palabras se despojan de sus ataduras lógicas para retornar a la raíz material del canto, donde lo uno y lo múltiple anulan sus diferencias para expresar el todo poético desde una diversidad que, sin embargo, es unidad» (Calvo Rodríguez 2007: 511).

vacío, recupera su simple materialidad y, como el ala ausente el pájaro, recupera también el sentido germinal que su presencia convoca: el vuelo. Queda, así, la palabra poética, desnuda ya, en el espacio anterior de la forma y su presencia es promesa en potencia de su capacidad de decir; la palabra inscrita en su centro proyecta su deseo de ser dicha, es órbita de toda imagen.

En tanto que materia a la espera de forma, la palabra se halla en un estado del pre-aparecer, en un espacio intersticial, que Valente simboliza en el alba, de la cual afirma:

modo y lugar de lo que preaparece, de lo que es pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones. (Valente 2008: 303)

Como la luz del alba, la palabra poética es una potencialidad de la mirada como sentido del decir; su presencia es prefiguración de lo que se puede decir. La palabra poética queda inserta en el instante del comienzo:

XX

Amanecer.

La rama tiende
su delgado perfil
a las ventanas, cuerpo, de tus ojos.

Pájaros. Párpados.

Se posa
apenas la pupila
en la esbozada luz.
Adviene, advienes,
cuerpo, el día.

Podría el día detenerse
en la desnuda rama,
ser sólo el despertar. (Valente 2008: 451)

La concepción de la palabra poética en Valente entronca aquí con la tradición estoica, como él mismo señala en *Notas de un simulador*:

LA PALABRA que de ese modo aparece 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 —*spérmata*— del mundo. (Valente 2008: 458)

Situada, así, en el quicio del decir, anterior a la forma, su propia ausencia de forma genera un movimiento de atracción hacia sí, reclama su encarnación:

GIME el logos por la encarnación. El logos es la antropofilia de lo increado. (Valente 2008: 458)

2.3 LA ANTEPALABRA: *TRES LECCIONES DE TINIEBLAS*

El desarrollo de su teoría de la palabra poética lleva Valente a espacios de reflexión que entran en contacto directo con la mística hebrea¹⁶⁰: la palabra como receptora de la potencialidad del mundo. La vinculación consciente de Valente con la mística judía lo lleva a cantar a esa palabra anterior a su entrada en el sentido o antepalabra apoyándose en el orden secuencial del alfabeto hebreo en *Tres lecciones de tinieblas*, donde cada composición es variación de un mismo objeto. Siguiendo la doctrina judía, meditar sobre las letras, como germen del decir, es reflexionar sobre la creación, o por mejor decir, sobre el instante anterior al engendramiento.

El poemario se inicia con un texto que lleva por título la primera letra del alfabeto:

Alef

En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán, oh Jerusalem. (Valente 2006: 397)

La respiración como presencia informe anuncia la aparición de lo que, sin haber sido creado, existe en su potencialidad de vida. Y lo primero que se produce es la revelación de la palabra como espacio para la aparición. Por eso, en “Bet” esta letra, con la que comienza la narración que describe el origen del mundo¹⁶¹, simboliza el espacio interior —«casa, lugar, habitación, morada»— necesario para que la palabra se aparezca. El espacio se convierte, así, en invitación a hacerse presente:

¹⁶⁰ Sobre el elemento religioso en Valente José Manuel Diego establece una acertada distinción entre una religiosidad externa (heredada) y una religiosidad interna (encontrada o escogida por afinidad). Así, considera que en el periodo creativo que va desde *A modo de esperanza* hasta *El inocente* predomina el elemento religioso adquiere el sentido propio que le asigna la confesión católica. La presencia de esta tradición, sin embargo, según evoluciona la obra del autor ourensano (a partir de *Treinta y siete fragmentos*, pero sobre todo desde *La piedra y el centro*) cede su protagonismo a otros sentidos de lo religioso con los que Valente confluye por afinidad de interpretación: la Cábala y la mística (Diego 1990: 278-283).

¹⁶¹ El texto hebreo del Génesis comienza, como Valente cita: “Berechyt Bara Elohim” (Valente 2008: 301)

Bet

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombre: para que lo 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 tientas mi morada. (Valente 2006: 397)

Mientras la morada del decir no sea habitada y se convierta en estancia, esa antepalabra conserva en estado de latencia su total capacidad de engendramiento, sigue en un perpetuo movimiento de advenimiento:

He

El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: *stabat matrix* (...) (Valente 2006: 397)

Ese espacio seminal es, por tanto, espacio convergente de unicidad de lo múltiple. En la antepalabra todo se resuelve como continuidad de lo mismo. A esa naturaleza aglutinante y unificadora canta "Tet":

La sangre hace su centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe. (Valente 2006: 400)

Tal recuperación de la experiencia de la unidad que vive el poeta en la conciencia de la palabra como germen radical de la creación lleva a Valente a plantear la confluencia de la experiencia poética y la experiencia mística. De ahí que el autor gallego asegure al final de su ensayo "Sobre la operación de las palabras sustanciales" que «experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las *palabras sustanciales*» (Valente 2008: 306). Al igual que el místico, el poeta vive en la palabra la experiencia extrema de la unión, pero advierte en "Eros y fruición divina":

La unión pertenece al mundo de la interioridad, no de la aparición. (Valente 2008: 291)

No obstante, esa experiencia interior de la palabra vivida por el poeta supone el instante de invitación a la aparición de la palabra, es decir, el gemido del *logos* que reclama ser dicho. Como el ángel de la anunciación, la palabra llega al poeta y le impone la misión de encarnarla, de darle corporeidad, forma. Por eso, Valente afirma en *Notas de un simulador*:

SÓLO se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras. (Valente 2008: 459)

La asociación interpretativa de la palabra como cuerpo es rasgo que define, caracteriza y singulariza la poética de José Ángel Valente y, a su vez, como señala José Jiménez es rasgo que lo sitúa dentro de la consciencia literaria moderna¹⁶².

¹⁶² «Valente incide en un aspecto que atraviesa la consciencia literaria moderna. Que es particularmente relevante, por ejemplo, en Kafka. La experiencia del escritor con el lenguaje es una vivencia corporal» (Jiménez 1996: 65).

3. El momento de la escritura: “la lucha con el ángel”

El ejercicio de la escritura poética es un acto carnal de encuentro con la palabra que, unas veces, se vehicula a través de la expresión de una experiencia erótica, como sucede en este poema de *La memoria y los signos* (1966):

Esta imagen de ti

Estabas a mi lado
y más próxima a mí que mis sentidos.

Hablabas desde dentro del amor,
armada de su luz.

Nunca palabras
de amor más puras respirara.

Estaba tu cabeza suavemente
inclinada hacia mí.

Tu largo pelo
y tu alegre cintura.
Hablabas desde el centro del amor,
armada de su luz,
en una tarde gris de cualquier día.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo
mi juventud y mis palabras sean
y esta imagen de ti me sobreviva. (Valente 2006: 183)

Pero también, en otras ocasiones, se desarrolla como una lucha con el ángel, símbolo poético recurrente en la obra del poeta español¹⁶³. Ya en su primer libro, *A modo de esperanza* (1955), aparece representado el motivo de la lucha con el ángel:

¹⁶³ Julian Palley interpreta la presencia del ángel en estos términos: «En buena parte de la poesía de Valente, la metáfora que mejor revela el autor como hablante a la búsqueda del descubrimiento del yo, es la de la lucha de Jacob con el ángel, aunque (...) otras alusiones bíblicas al ángel aparecen o se incluyen en estos poemas» (1991: 26).

Pero también reseña que, en otras ocasiones, esa presencia es de procedencia rilkeana, «como símbolo literario contemporáneo con su carga de ansiedad, alienación y pérdida de lo sagrado» (1991: 27).

El ángel

Me he levantado,
he cubierto mi mesa con su tapete verde
y me he sentado cuidadosamente a deshojar
esta pequeña flor. Todo empezaba así.
(...)
Oscuro jugador,
frente a mí el ángel
con su terrible luz,
su espada,
su abrasadora verdad.
Yo tenía solamente una flor.
(...)
Fue larga la velada.
Al fin me diste un nombre.
Yo tenía una flor,
tú una espada de fuego. Yo
la sola libertad de querer tu victoria. (Valente 2006: 73)

Como el sujeto enunciativo de este poema, se le aparece al poeta el ángel de la poesía y ante su presencia se establece un diálogo no verbal en el que el poeta comprende el fin de la encomienda y el carácter extremo de la experiencia¹⁶⁴. Es una ardua tarea la que le asigna la palabra que lo convoca. El poeta anhela satisfacer su voluntad, pero nace la duda de la flaccidez de los instrumentos que él posee¹⁶⁵. El ángel, ser intermedio entre Dios y el mundo, entre la palabra y el poeta, asume aquí como en los textos sagrados el papel de transmisor del deseo o voluntad del ser superior; pero, a diferencia de lo que ocurre en la Biblia (donde, al ser portador de la Buena Nueva su llegada en recibida con júbilo), aquí su presencia es terrible: no porque la noticia que traiga sea temible, sino por el riesgo probable de no ser capaz de contribuir a su victoria.

El poeta, ante el ángel, despierta a la conciencia de su destino y asume que su labor no consiste tanto en *crear* la palabra como en contribuir a su manifestación visible, en *engendrarla*, hacerla corpórea, parirla. A partir de esta certeza, Valente asocia de manera recurrente¹⁶⁶ desde *Material memoria* (1979) la imagen de la creación poética vinculada a lo femenino, cuya representación más evidente se encuentra en *Mandorla* (1982). No obstante,

¹⁶⁴ Los elementos que remiten en el poema al ámbito del azar —el tapete verde, por ejemplo— hacen sentir que la disputa queda fuera de su control y que la resolución del instante es imprevisible.

¹⁶⁵ La flor de este poema; tal vez, las palabras en putrefacción a las que hace referencia el poema ya citado de *El inocente*: “Crónica, 1968”.

¹⁶⁶ Esta recurrencia es síntoma de la consciencia con que el poeta gallego incorpora a su universo lírico el fruto de su trabajo reflexivo sobre el sentido del ejercicio poético y sobre la naturaleza de la palabra.

esta idea aparecía ya sugerida y apenas intuida por el propio poeta en su segundo poemario, *Poemas a Lázaro* (1960)¹⁶⁷, en el poema “El cántaro”¹⁶⁸:

El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creado de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe sólo así,
sonora y respirada.

El hondo cántaro
de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto. (Valente 2006: 134)

Como señala Calvo Rodríguez, partiendo de la lectura simbólica que hace Cirlot, el cántaro es símbolo que se corresponde «con la idea de recipiente en general, donde se efectúa la fusión de las fuerzas generadoras del universo» y, continúa, «también significa la matriz de la hembra, por ser el ámbito de la generación de las cosas que componen el mundo, y así, entronca con la simbología del agujero, puesto que este símbolo se identifica con el sexo femenino» (2007: 512).

El poeta actúa como el alfarero. Recibe la materia informe (el barro, la palabra como antepalabra) y con sus manos engendra la forma; a esa misión se limita la parte del acto de creación poética que compete al poeta. El decir del poeta se resuelve, así, en acto de nombrar la palabra. La creación poética es, de este modo, acto simultáneo donde materialidad, materialización, aparición, consciencia y conocimiento confluyen:

Palabra seminal que en su aparición o en su manifestación
incorpora la materia o es la materia incorporada. (Valente 2008:
304)

¹⁶⁷ Cfr. Jonathan Mayhew (1994). Este autor señala que en las obras más tempranas Valente asocia la creación poética a la actividad fálica mientras que «la «feminización» de la creación caracteriza la poesía tardía de Valente, recogida en libros publicados en los años setenta y ochenta» (12).

¹⁶⁸ Del mismo modo a lo dicho en la nota anterior sobre el influjo positivo del pensamiento poético sobre la creación, encontrar en potencia en textos anteriores a la exposición consciente ideas que vertebran el pensamiento poético del segundo Valente demuestra cómo la comunicación entre estos dos ámbitos funciona en los dos sentidos, así como también se confirma el hecho de que, en realidad y a pesar de que, metodológicamente, se haga referencia a etapas cronológicas de la obra de José Ángel Valente, ésta es un *continuum*.

El poeta engendra el objeto poético que es, en el fondo, manifestación material del decirse a través del cuerpo propio. El poema es forma de la sustancia. La experiencia de la escritura es experiencia de la carne y la encarnación se entiende como instante de encuentro donde el sistema de oposiciones se suspende y todo confluye en la unidad de la experiencia de la palabra. Nuevamente, la reflexión de lo poético se vincula, por analogía, a la mística; de ahí que, cuando Valente habla en “El misterio del cuerpo cristiano” de la experiencia mística en tanto que experiencia religiosa a través de la carne y dice que la encarnación supone «un doble encuentro de lo divino con la materia y de lo divino con lo divino inscrito en la materia» (2008: 280), se pueda asociar la divinidad con la palabra seminal, palabra-raíz o antepalabra y la materia, el cuerpo, con la palabra.

3.1 LA PALABRA POÉTICA, VERBO ENCARNADO

En todos los ensayos de *La piedra y el centro* y *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en los que Valente desarrolla la idea de la experiencia de la escritura poética como carnalidad de la palabra poética éste se apoya o, por mejor decir, vehicula su reflexión apoyándose en el ejemplo de los místicos. Así, la figura de Teresa de Ávila se erige en el pensamiento de José Ángel Valente como representación simbólica de la experiencia corpórea de la creación poética, pues en ella se reúnen los atributos con los que el poeta ourensano concibe la creación. El primero de ellos es el de la creación poética como experiencia erótica de la presencia de lo informe (lo divino o lo poético) que se manifiesta en el cuerpo y en la palabra. Así mismo, Valente ve en ella el atributo de la creación como experiencia femenina que a través del cuerpo propio dota de carnalidad a la expresión de lo que carece de cuerpo y, finalmente, también ve en Santa Teresa la materialización de la idea de la creación como experiencia extrema de la participación unitiva de lo espiritual en lo corporal. En Teresa de Ávila encuentra Valente, en definitiva, la representación de la morada de la palabra poética: espacio de manifestación de la encarnación del verbo poético en la palabra.

Del mismo modo, en la verdad en que se asienta y se inicia el sistema religioso cristiano halla Valente una imagen perfecta para explicar el acto de la escritura: el Dios que busca ansioso su materialización en el cuerpo de su hijo para hacer visible su divinidad actúa igual que la palabra que llama al poeta para decirse y manifestarse como realidad poética.

Una vez encarnado el Verbo en la palabra poética, ésta se convierte en signo:

El signo

En este objeto breve
a que dio forma el hombre,
un cuenco de barro cocido al sol,
se hace señal o signo,
la sucesión compacta frágil forma,
tiempo y supervivencia,
se extiende la mirada,
lentamente rodea la delgadez de la invención,
lo que puso la mano en esta poca tierra
tosca y viva.

Aquí, en este objeto
en el que la pupila se demora y vuelve
y busca el eje de la proporción, reside
por un instante nuestro ser,
y desde allí otra vida dilata su verdad
y otra pupila y otro sueño encuentran
su más simple respuesta. (Valente 2006: 211)

Al igual que el cuenco de este poema de *La memoria y los signos*, así como el cántaro de *Poemas a Lázaro*, la formalización de la materia que se opera en la palabra poética lo convierte en signo, pero ya no signo lingüístico sino signo poético, «señal». La diferencia radica en que en el primero su significado es el contenido que los hablantes que usan esa palabra le han dado (la palabra como instrumento que vehicula un acto de referenciación de la realidad objetiva) mientras que en el segundo su significado se lo otorga su manifestación como forma (la palabra como realidad objetiva que se dice a sí misma). En el ámbito de lo poético, la palabra no nombra al objeto, sino que es el objeto mismo del decir. El sentido de la palabra no es decir sino aparecer, no es contenido de algo sino continente cuyo contenido es el vacío que contiene:

(...) la obra o la forma aparecen (...) cuando son sólo espacio para la epifanía o libre manifestación de la palabra. La obra o la forma tienen (...) entidad o naturaleza autónomas, son (...) asemióticas, lo que las distinguiría del signo lingüístico en su funcionamiento ordinario, si aceptásemos (...) que el signo *significa* y la forma *se significa*. En tal significarse de la forma las nociones de forma y contenido se unifican, como en la forma se unen los contrarios. (Valente 2008: 275-276)

Al configurarse la palabra poética en su conciencia de cuerpo de la palabra, el concepto de realidad se re-significa: ya no es esa descripción del mundo que construye el individuo a través del lenguaje, sino que es el propio cuerpo del poema, la existencia de la palabra que, en la adquisición de su materialidad formal, asume una densidad que lo convierte en experiencia opaca del lenguaje.

El poeta, como el par femenino, es penetrado por esa palabra que reclama corporeizarse. El universo poético valenteano le asigna al poeta, como espacio de manifestación de la palabra, la representación simbólica de la mandorla¹⁶⁹. Esta figura, cargada de una multiplicidad de significados en todas las tradiciones simbólicas, se convierte en cifra exacta del acto de creación poética. Como la almendra mística medieval en cuyo seno se inscribía la representación física de la divinidad, la mandorla en Valente concita la idea de espacio para la manifestación de lo no visible (el verbo encarnado); a su vez, en tanto que en ella lo no visible se hace visible, representa el instante de confluencia en que el dualismo materia-espíritu es superado, la fusión del cuerpo con el alma; pero, también, por su proximidad física con la vulva convoca la idea del espacio de fecundación y alumbramiento. Bajo el nombre de la mandorla se transparenta, pues, la imagen del movimiento creador como penetración en la carne:

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

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla. (Valente 2006: 409)

El poeta percibe la experiencia de la penetración de la palabra en su ser y esa experiencia es la que se nombra en los textos de *Mandorla* representada en el encuentro erótico de los amantes, en semejanza con la expresión mística del encuentro con Dios. Así, la descripción que se desarrolla en “Material memoria, III” se impregna de una lectura metapoética:

El encuentro fugaz de los amantes
en las furtivas camas del atardecer
y ya el adiós como de antes casi

¹⁶⁹ El sentido simbólico de la mandorla es tratado por González-Marín (1983), Valcárcel (1990) e Ihmig (1998a).

de empezar el amor
y el jadeante amor
bebiendo entre tus ingles
el vientre azul de tu primer desnudo,
tus párpados
y el súbito
pulso roto de un tiempo inmemorial
largando amarras hacia adentro del tiempo.

Tú decías será de noche, amor.

Y ya caía

la luz,
mas era igual, como era igual
igual a igual
y nunca a siempre, jamás a todavía
en la sola estación

solar

de tu mirada. (Valente 2006: 413-414)

Al igual que los amantes, el poeta sabe que el encuentro con la palabra está marcado por la señal de lo fugaz, pues el encuentro está al margen de la ley ordinaria y, por tanto, el tiempo amenaza con la interrupción abrupta del encuentro («el adiós como de antes casi / de empezar el amor»). Pero, aunque fugaz el acto del amor desgajado de sus condicionamientos sociales (el matrimonio en el caso de los amantes; el uso utilitario del lenguaje en el caso del poeta), la radical consciencia con que se vive el instante genera un estado de suspensión de la vida y, así, las determinaciones temporales cesan: «el súbito / pulso roto de un tiempo inmemorial /largando amarras hacia adentro del tiempo». En ese instante donde se funden lo femenino y lo masculino, el cuerpo con el espíritu, el encuentro se vive como experiencia radical de la unidad y el signo puede decirse a sí mismo («era igual / igual a igual») y, a su vez, decir a su alteridad («nunca a siempre»), pues en la suspensión de las oposiciones se borra el sentido de éstas para que el signo pueda albergar en su seno todos los sentidos posibles.

El poeta, asociado por la experiencia corporal de la penetración con lo femenino, se identifica en el poema también con el amante masculino, con el ojo que contempla la visibilidad que adquiere la palabra poética en el cuerpo femenino:

La forma

Extensión de tu cuerpo en los espejos
hacia mis manos cóncavas de ti. (Valente 2006: 409)

El cuerpo femenino, desde la contemplación del lado masculino, se cifra, como señala González-Marín (1983), en la representación de la puerta como ámbito de entrada a la creación y como espacio de exteriorización corpórea del verbo encarnado. Así, la alabanza del carácter corporal de lo femenino es nombrada en el poemario bajo su término latino, "Ianua". Allí, el sujeto lírico afirma:

Verdad no tuve que no fuera tuya ni extrema latitud en donde al
cabo no amaneciera tibio tu desnudo ni territorio donde tú no
fueras el centro y la extensión. (Valente 2006: 414)

Como el deseo empuja al amante al acto de amar, la presencia de la palabra reclama al poeta el acto de su escritura y de ello es consciente el propio poeta. Por eso, reconoce que la escritura poética no es sino enunciación de la verdad de la propia palabra poética. La escritura no es, de este modo, acto del poeta sino de la palabra; el poeta no habla sino que la palabra habla a través de él. El poeta es penetrado por la palabra y en esa recepción adquiere sentido su presencia, arroja luz a su noche:

EL AMANECER es tu cuerpo y todo
lo demás todavía pertenece a la sombra.

Tus lentas oleadas fuerzan
la delgada membrana
del despertar.

Pero, la palabra poética no queda reducida solamente a su corporalidad, su enunciación no implica la cristalización de su forma, pues esto supondría sufrir la radical experiencia del condicionamiento de la forma. Por eso, el acto de enunciación de la palabra poética es siempre acto de anunciación:

Anuncias qué: no el día,
sino la quieta
duración del latido
en la sombra matriz.

Te anuncias,
proseguida y continua como
la duración.

Sólo así, consigue mantener la palabra poética la perpetuación de su sentido, liberada de cualquier posible asignación de significado. La existencia

de la palabra en el poema se hace así *experiencia del ser de la palabra en la duración de su aparecer*.

Durar, como la noche dura,
como la noche es sólo sumergido cuerpo
de tu visible luz. (Valente 2006: 416)

Y esa duración de la palabra en perpetua anunciación convoca la idea de la circularidad del acto creativo; el deseo que se consume demorado en el instante previo a su satisfacción genera el perpetuo movimiento anhelante de satisfacerse:

Espacio

El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes de gérmenes. El tiempo que empieza apenas a durar. El movimiento que está ya consumado en esta mano inmóvil y tendida al arqueado lomo del animal en el que tiene forma, no fraguada aún la forma, la caricia. La longitud enorme del camino que la mano habrá de recorrer hasta alcanzar el punto en donde, posada ya en el tacto, aguarda la mirada. No media el tiempo sino la interminable duración del deseo en la palma y el suave descenso de tu vientre. Antecesión o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abrasa la memoria. (Valente 2006: 411).

Queda, pues, en su no completamiento la palabra convertida en fragmento de sí; la palabra poética es, así, manifestación (acto) de su esencia en estado germinal (potencia). Gravita en torno a su centro del que es fragmento y, como imán, atrae hacia sí la mirada del poeta:

Albada

Cuando feraz tu cuerpo se deshace
en líquidas sustancias,

cuando al amanecer en tu deriva encuentro
fragmentos de mí mismo naufragados
y a tientas vuelvo a entrar en tus entrañas,

en la oscura raíz del sueño siento
con qué puro poder puedes llamarme. (Valente 2006: 416)

El fragmento reclama, pues, la mirada de su espectador para que éste lo dote de sentido, como señala la lectura que Valente hace de la famosa escultura de Bernini en “Teresa *in capella Cornaro*”, que, de este modo, puede interpretarse como una autolectura de su poética:

La totalidad de Teresa es, pues, la totalidad del éxtasis. La obra entera, la capilla entera crea un espacio o teatro para ver y, en ese espacio que posibilita el ver y, en cierto modo, crea al espectador, la absoluta interioridad se constituye en absoluta representación. Asombroso espacio de difíciles luces; espacio para el simple contemplador, para el creyente y para el *voyeur*. (Valente 2008: 298).

Así, la consideración que hace del arte barroco coincide con lo que acontece con la creación poética: «Arte del ver, el barroco crea tanto al espectador como a la obra» (Valente 2008: 299).

3.2 LA PALABRA EN EL LÍMITE DEL DECIR: *LA LENGUA DE LOS PÁJAROS*

Fascinado por la capacidad expresiva del lenguaje poético de los místicos, cuya representación máxima la encuentra Valente en la obra de San Juan de la Cruz, el poeta gallego se interesa por el decir de éste y de otros místicos de las tres tradiciones religiosas monoteístas y asocia en sus ensayos desde *La piedra y el centro*, pero también en sus textos poéticos desde *Material Memoria*, la tarea del poético con la del místico¹⁷⁰: «Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de las palabras» (Valente 2008: 306).

La teoría de la palabra poética se desarrolla, así, desde la reflexión de la experiencia del lenguaje de los místicos. Al igual que le sucede al poeta, el místico se halla ante la paradoja que le plantea la misión asignada de expresar aquello que está más allá del lenguaje desde el lenguaje¹⁷¹. Su lugar es, como en el caso del poeta, entre el silencio y la locuacidad.

Tanto poeta como místico viven en su extrema experiencia la cortedad del decir al verse empujados a la tarea de «hilar lo invisible con lo visible»

¹⁷⁰ Vélez Ortiz realiza una interesante lectura sobre la importancia del elemento místico en el pensamiento poético de Valente: «Muy probablemente es la vía mística la que hace que Valente no tenga que llegar al silencio de Rimbaud; la mística lo libra del decir corto, de la angustia de la insuficiencia del lenguaje, de la negación del lenguaje, simple y llanamente, porque termina entendiendo que la cortedad del decir no es insuficiencia, sino «sobrecarga del sentido del significante»» (2000-2001: 111).

¹⁷¹ «La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarlo desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar» (Valente 2008: 317)

(2008: 307), deben habitar el espacio de la mediación de la palabra, donde, afirma Valente, «encontraría su territorio natural la palabra poética» (id.).

El místico y el poeta convergen en el carácter radical, extremo, de la naturaleza de la experiencia y en la importancia suma que tiene la palabra en la comprensión de dicha experiencia, pues sólo a través de la palabra ambos entienden aquello que no es comprensible. Sólo a través de la verbalización de esa realidad preverbal (y por tanto no verbal) acceden a la raíz del sentido de la experiencia: en el cuerpo de la palabra se hace visible el espíritu, esto es, el principio anterior a la forma.

La visión de la realidad divina, en el caso del místico, y de la palabra como realidad anterior al signo, en el caso del poeta, es una experiencia extrema donde la contemplación de la imagen les impone la necesidad de la palabra como medio para aprehender el sentido de la experiencia extrema en toda su plenitud:

Proyectada sobre el lenguaje, la experiencia mística se sitúa, en efecto en los límites del poder de la palabra y la aprehensión de su sentido exige al entendimiento —según expresión de Nicolás de Cusa— abandonar «los caracteres propios de las palabras que utilizamos» (Valente 2008: 319).

Puesto que la experiencia que viven tanto poeta como místico es una experiencia en el límite de la comprensión a través de la palabra, y puesto que paradójicamente, a su vez, sólo pueden acceder a ese estado de comprensión por medio de ésta, ambos deben operar un movimiento de apertura del lenguaje en el lenguaje, de salida del lenguaje hacia el centro del lenguaje, que se cifra en la imagen del descenso en las aguas de la noche¹⁷². El poeta y el místico viven, pues, la experiencia abisal de la interioridad de la palabra con un fin muy claro:

En su descenso sobre el lenguaje, la experiencia del místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez. (Valente 2008: 317)

El vacío que participa en su esencia de la cualidad negativa del decir y que experimentan poeta y místico les transmite en el extremo de esa experiencia del vacío la necesidad de su decibilidad: lo que pertenece al silencio reclama a poeta y místico su verbalización. Desde esta perspectiva, la indecibilidad de la experiencia en la manifestación de su deseo a través del

¹⁷² Al significado simbólico en el discurso místico de las aguas y de la noche dedica Valente el ensayo “El ojo del agua” (2008: 310-316).

gemido, ya citado en páginas anteriores, se convierte en causa eficiente de la potencialidad del decir:

En ese espacio o bajo esa luz, el tópico de la *cortedad del decir* (...) el tópico de la insuficiencia del lenguaje, podría interpretarse, en rigor, como afirmación de su contrario. Cabría, en efecto, entenderlo como afirmación implícita de la potencialidad de una palabra que, en la experiencia extrema y declarada de su radical cortedad, se constituye como espacio donde lo dicho aloja o encarna lo indecible en cuanto tal. (Valente 2008: 308)

Es decir, la experiencia poética, al hallarse en el límite del decir, lleva a éste a su punto máximo de expresión, donde el peso gravitatorio del valor utilitario de la palabra queda interrumpido y, así, se produce la apertura infinita de su decir:

Palabra esencialmente «experimental», portadora de experiencias radicales, la palabra del místico o la palabra del poeta es también una invitación a la experiencia o una experiencia que se sitúa en los límites de la experiencia posible, pues es a la vez experiencia de los límites y destrucción o apertura infinita de éstos. (Valente 2008: 319)

Por eso, afirma Valente acerca de la tradición de la poesía mística:

Destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra. Tal es el límite extremo de la tradición nuestra en el que la palabra poética se sustancia entre el entender y lo ininteligible, entre el decir y lo indecible, entre la extinción de la imagen y la plenitud de la visión. (Valente 2008: 310)

Confluyen, así, la palabra del poeta y la palabra del místico en que el propósito de su decir es un postular el imposible de la palabra y que ahí radica la naturaleza de la palabra de ambos: capacidad de decir lo imposible. La palabra poética es, por tanto, experiencia de la palabra llevada a su tensión máxima al alumbrar «lo que dentro de sí tiene, y a la vez, no puede contener» (2008: 317).

Llevar la palabra al extremo de su decibilidad es operar un acto de su disolución. A ese lenguaje en disolución que es el lenguaje poético dedica Valente el ensayo “Sobre la lengua de los pájaros”, donde identifica la palabra

poética con lo que el Corán llama la lengua de los pájaros (Valente 2008: 425). Allí, afirma el autor gallego:

La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe. En rigor, su plenitud sólo consistiría en significar lo informe y en desaparecer en es acto de significación. De ahí que la última significación de la forma sea su nostalgia de disolución. (Valente 2008: 422)

La palabra poética entendida así como anhelo de disolución encuentra su mejor representación en la poesía de Valente en la imagen recurrente del vuelo del pájaro¹⁷³.

La imagen del pájaro se carga en el pensamiento poético de Valente, tanto en los ensayos como en los poemas¹⁷⁴, en cuerpo del canto; el pájaro es cuerpo que canta; su presencia está siempre asociada al acto de hacer visible lo invisible. El pájaro, que alberga en su seno la potencialidad del canto, es, al igual que el símbolo del cántaro, la forma preñada de vacío: cuerpo que encarna la voz.

Del mismo modo, la naturaleza del pájaro lo llama al ámbito de lo informe (el aire): el vuelo del pájaro es, en efecto, imagen de la penetración en la nada. El pájaro es la forma del vacío que tiende a lo informe. Así, en el primer fragmento de “Arietta, opus III” leemos:

Forma
(en lo infinitamente abierto hacia lo informe).

A su vez, la señal del ala en el cuerpo del pájaro proyecta en la órbita del sentido que convoca su presencia la posibilidad de ascensión. Y el viaje ascendente desde la tierra al cielo es un acto de progresión en la liberación de sus condicionamientos. Suspendido en el aire dejan de tener influjo sobre su materia las leyes de la tierra. En su encuentro con lo alto, con la luz hacia la

¹⁷³ El símbolo del pájaro en Valente está siempre cargado de la lectura de San Juan y, por eso, siempre el pájaro es el pájaro solitario del místico, al que dedica el ensayo “Las condiciones del pájaro solitario”. Conviene, pues, recuperar en este punto la cita final sanjuanista sobre las cinco condiciones del pájaro solitario, con que cierra el poeta ourensano su ensayo: «La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente» (Valente 2008: 276).

¹⁷⁴ El pájaro también puede ser entendido como espacio de comunicación entre el arte de la poesía y el arte de la música. Por eso, en lo sucesivo proyectamos la lectura del símbolo del pájaro en el poema “Arietta, opus III”, de *Interior con figuras*, basado en la experiencia de la audición de la obra homónima de Beethoven, para comprender mejor este complejo concepto de la palabra poética.

En este poema vehicula Valente una reflexión sobre el acto de la creación en su condición de pura manifestación, donde escritura e interpretación son la misma cosa.

que tiende, se opera el proceso de disolución de su materialidad corporal. La capacidad de suspenderse en el aire es manifestación de su ingravidez, la palabra poética es «rama en el aire vacío»; y su ingravidez es manifestación de su liberación del peso del cuerpo, es «ala sin pájaro»; y la ausencia de cuerpo lo vuelve transparente, y, por eso es ya «vuelo sin ala». Así, en el fragmento segundo, se dice:

El silencio se quiebra
en trino por tres veces
y la materia de la música
ya no es sonido sino transparencia.

En ese acto de disolución de su materia recupera el sentido de su forma. El vuelo es un perpetuo estado de negación de la cristalización de la forma:

El tema se disuelve en la cadena
interminable de las formas.
El movimiento iguala la quietud
y la piedra solar
a lo perpetuamente alzado y destruido.

El pájaro ha quedado reducido a línea indistinta en el aire:

Delgado,
tenue,
agudo,
el timbre hila
la melodía al corazón del aire. (Valente 2006: 363)

La extinción del pájaro en línea se convierte, no obstante, en trazo o límite donde se funde el pájaro con el aire, así se hace visible el cielo como cuerpo transparente, da densidad corporal a la luz:

Las nubes

Como un gran pájaro que se abatiera hacia el ocaso
para beber en él
la última gota de su propia luz,
el aire
hecho forma en las nubes.

Alas como de oscura transparencia,
cuerpo no material de una materia
que sólo hubiese sido
fuego o respiración en el rastro solar,
las nubes,
leve espesor casi animal del aire.

Como un pájaro roto en muchas alas
que se precipitasen en la noche
ebrias sólo de luz,
las nubes. (Valente 2006: 382-383)

En el instante de su consumación, como sucede con el atardecer, se produce el fulgor, la revelación de la densidad de la luz a través de la transparencia cegadora del rayo en extinción:

XXXVI

Y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde
contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche. (Valente 2006: 458)

La extinción del cuerpo del pájaro en el punto máximo de su ascensión habla de la experiencia de la disolución de la palabra en su acto de aparecer en el poema. La palabra se convierte en ese espacio de manifestación que es el poema en llama. Como señala en el ensayo de *Variaciones sobre el pájaro y la red* “La memoria de la llama”, la llama es el símbolo de la plenitud del aparecer del verbo encarnado, representa la forma límite, la formalidad plena de significación que, para seguir participando de la experiencia de lo poético, debe alejarse del riesgo de su cristalización en signo detenido. Por eso, gracias a su disolución se mantiene en contacto con lo poético y se reincorpora a su estado natural por medio de la experiencia purificadora del fuego. Para que la palabra poética siga siendo tal debe arder:

(...) quemar el libro es restituirlo a una superior naturaleza. Naturaleza ígnea de la palabra: llama. La llama es la forma en la que se manifiesta la palabra que visita al justo en la plenitud de la oración. (Valente 2008: 433)

La imagen del pájaro solar en su vuelo hacia la luz cede su lugar al pájaro-llama, la palabra que se autoextingue en el mismo instante de su aparición y de cuya presencia sólo queda el testimonio de la ceniza. Así, en el

libro que sigue a *El fulgor (Al dios del lugar)* el pensamiento poético gira en la órbita del símbolo de la ceniza y la reflexión se centra en la idea del poema como resto o residuo. El poema se entiende en esta nueva estancia del verbo valenteano como espacio, donde ardida la palabra, se depositan los restos de su aparición. La presencia de la ceniza, como señal física de lo extinto, remitiendo a la experiencia de la disolución de la materia significa a la palabra poética ya no como verbo encarnado sino como residuo del canto¹⁷⁵. El pájaro valenteano asume el perfil definido del fénix:

QUEDAR
en lo que queda
después del fuego,
residuo, sola
raíz de lo cantable. (Valente 2006: 465)

Como este ser mitológico, la palabra poética vive en un perpetuo movimiento desde la autodestrucción en su propio fuego a la resurrección que reinicia el proceso. Nace para autoconsumirse en la plenitud de su sentido y su sentido es el irremediable destino de existir para materializar su autodestrucción. Así pues, las cenizas de la palabra, como las del fénix, avivan en el espectador y en el poeta la experiencia del vacío consustanciado a la experiencia de la creación poética.

Tras la vivencia de la consumación de la palabra en el fulgor queda el paisaje poético penetrado de la imagen del espacio vacío, donde la revelación no es la contemplación del dios de la palabra sino la visión del lugar, ya vacío, donde éste se posó. Queda, así, penetrado el sentido de la experiencia poética de la noción de vacío: crear es engendrar el vacío.

El símbolo del ángel, manteniendo latente el inicial sentido de medio de anunciación de la llegada del verbo, se impregna en *Al dios del lugar* de un nuevo valor. Su cuerpo inmaterial, cuya presencia remite a la encarnación perdida, es a la palabra lo que la ceniza es al fuego: resto que queda de la extinción y en cuya consciencia serena en el espacio de escritura del poema se asegura la memoria, la otredad en que se deposita el recuerdo de la experiencia poética. A partir de aquí, el ángel es el tú con quien entabla diálogo el sujeto lírico, como en este poema titulado “Ángel: segunda elegía”:

LA LUZ se derramó
en los manteles limpios de la tarde.

La mesa estaba puesta,
caliente todavía el pan.

¹⁷⁵ La poeticidad del residuo en Valente apunta hacia el influjo decisivo de la lectura del poeta rumano Paul Celan y el sentido que Valente da a la ceniza es el mismo que Celan le da al *Singbarer Rest* (resto cantable).

Permaneciste en pie
igual a ti
con el mismo ademán con que llegaras,
el de quien debe caminar.

Mas no mirabas vacilante.
La misma luz tal vez te retenía.

Bebiste, dije, el vino claro
de nuestra íntima pobreza
y ahora
no podías partir. (Valente 2006: 465-466)¹⁷⁶

¹⁷⁶ Tanto en este poema como en el anterior, el título se sitúa tras el texto. Esta elección, que Valente había empleado ocasionalmente en los poemarios anteriores, se vuelve recurso habitual desde *El fulgor* y, así, decide explotar en los libros siguientes. En este sentido, en *Al dios del lugar* la posposición del título adquiere un claro sentido metapoético evidente: la revelación del significado oculto que todo título implica queda postergada a la finalización de la experiencia y su sentido, ausente ya el texto poético, se derrama sobre el cuerpo del poema. En el lugar donde cesa la palabra, el título es la ceniza que justifica el significado de la lectura del poema.

4. El poeta y la creación del vacío

Las palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos. Eso es el poema. (*Notas de un simulador*)

La asociación de los conceptos *creación* y *vacío*, tan característicos a las obras finales de Valente, aunque ya latentes en sus primeros libros, son el centro de la escritura de “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, de *Material memoria*. El fragmento primero se abre con la siguiente afirmación:

Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. (Valente 2008: 387)

Asume en este texto Valente una postura estética esencializadora: la estética valenteana es una estética de la retracción¹⁷⁷. Concibe el autor gallego que la tarea de la escritura está más próxima a la labor del escultor que a la del pintor. La forma no se alcanza en el proceso de escritura por adición de materia a la materia, no posa el pincel sobre el lienzo para añadir texturas de color o para trazar líneas; sino que se alcanza restando materia a la materia, apoya el cincel sobre la piedra para excavarla hasta llegar al punto en que la materia adquiere la densidad exacta de su forma:

(...) la materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción, por no interferencia, donde 2-1 suele ser mayor que 2+1, según la ley de la adición negativa que Kandinsky, tan próximo, formuló. (Valente 2008: 387)

¹⁷⁷ En “Cuatro referentes para una estética contemporánea” Valente defiende la centralidad de este concepto en la estética contemporánea y el peso específico de la retracción en todas las artes. Allí, por otro lado, también apoya su idea de la palabra poética en la lectura de Pound —«En *The ABC of Reading* Pound recuerda, a propósito de una observación de Basil Bunting, la relación que hay en alemán entre el verbo *Dichten*, *condensar* y el sustantivo *Dichtung*, *poesía*»— y asocia su manifestación más plena a la obra de Paul Celan —«Si tuviera que poner un ejemplo, en la tradición más inmediata de ese lenguaje de la condensación o la retracción, me remitiría, sin duda, a Paul Celan una de las figuras centrales de la poesía europea contemporánea»— (Valente 2008: 553).

El poeta no crea la palabra sino el poema, el espacio donde aparecerá el signo poético. En este sentido, la poesía en Valente se convierte en un arte de expresión del espacio y se aleja de la definición convencional que la concibe como arte signica¹⁷⁸. Por otro lado, la preocupación del poeta en cuanto al fenómeno de creación poética no es tanto el modo de desarrollar el *acto* de escritura como alcanzar un *estado* de escritura. La voluntad del poeta, según Valente, no se mueve en el eje de la acción sino en el de la disposición, es decir, la labor del poeta en el proceso creativo no es un hacer sino un disponerse. La intervención del poeta queda, pues, antes de la creación; la tarea del poeta es la de la preparación. La importancia de su intervención queda, pues, postergada al instante previo a la creación; el influjo de éste se define desde la negatividad: el poeta no es causa positiva sino condición negativa. El poeta sólo puede aspirar a no influir negativamente en el acto creativo.

De este modo, no es tanto que el poeta influya sobre la creación sino que es la obra la que plantea al poeta la exigencia de su no perturbación. Así lo afirma Valente al inicio del ensayo “Sobre la unidad de la palabra escindida”:

La creación exige del creador una participación por retirada hacia el interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado, donde la aparición del otro o de lo otro sea posible. (Valente 2008: 636)

El poeta asume, pues, la condición de *sujeto poético* en la antesala de la creación y su actividad se cifra en un acto de retracción entendida como aceptación de cese en su posición de agente. La creación del poeta se convierte en creación del vacío al ceder su lugar habilita el movimiento por el cual lo que es agente cambia de manos. El sujeto se niega para que lo que no es sujeto llegue a serlo; el sujeto se aparta y la otredad como objeto (en tanto que no sujeto) se instituye en agente y esta transferencia lo convierte en sujeto. Así, el poeta ya no es sujeto sino espectador del hecho poético¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Eugenio Trías en su libro *Lógica del límite* (1991), al fijar una estética de los límites, establece una diferencia radical dentro del campo de las artes entre las artes fronterizas y las artes apofánticas. Según el filósofo catalán, las primeras son artes que se despliegan en el límite y su ejercicio engendra espacio, permiten percibir el mundo como susceptible de ser habitado. Las segundas, en cambio, son las encargadas de revelar la presencia del habitante del mundo, dándole figura y representación. Trías sitúa en el primer tipo a la arquitectura y a la música, mientras que en el segundo a la escultura, a la pintura y a las artes del signo; es decir, la poesía sería un arte apofántica. Sin embargo, Valente la situaría en el grupo de las artes fronterizas, donde la experiencia del objeto artístico residiría en su aparecer (como sucede con una construcción arquitectónica o con una composición musical): el fin de un poema no es decir sino mostrarse y, por tanto, para alcanzar su sentido último no exigiría el establecimiento de un significado.

¹⁷⁹ En la obra poética de Valente este proceso se expresa en la presencia del muñeco: el ser, perdida la identidad que lo convertía en agente, queda reducido a pura materialidad sin vida,

4.1 EL POETA EN DISPONIBILIDAD: LA EXPERIENCIA DEL DESIERTO

El poeta engendra la nada, espacio de negación del ser. El lugar del poeta ya no se encuentra en el ámbito de la acción sino en el del estado:

El estado de creación es igual al *wu-wei* en la práctica del Tao: estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía de ésta. (Valente 2006: 387)

De ahí, se entiende que la escritura poética no es acción sino pasividad:

SE ESCRIBE por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir» (Valente 2008: 460)

Este aforismo —perteneciente a *Notas de un simulador*— es la definición valenteana del proceso de escritura, del modo en que opera la escritura. Para ello, el enunciado fija su centro de reflexión en la posición que adopta el poeta en dicho proceso. Los conceptos ‘pasividad’ y ‘escucha’ suponen el correlato opositivo de lo que en apariencia se sospecha que es la creación poética, la escritura: pasividad y escucha sustituyen a los esperables actividad —o acción— y dicción. Al introducir esos conceptos proyectados sobre la figura del poeta se opera un vaciamiento de los valores de éste como agente de la actividad descrita —la escritura—, un vaciamiento que es, en realidad, sustitución: pierde el poeta la función rectora de agente y gana, por el contrario, la función de paciente.

Ahora bien, ese intercambio de funciones entre poeta y lenguaje conlleva unas implicaciones en el esquema de transferencia cognitiva que modifican la naturaleza y función del texto. Si en una percepción previa a la lectura del texto, se piensa al poeta como agente, éste necesariamente ha de hallarse en posesión de un saber que debe transferir por medio de palabras para hacérselo llegar al receptor del mensaje. Sin embargo, en el texto se trastocan también los papeles a este nivel conceptual: son las palabras las que están en posesión de ese saber y ellas son las únicas capaces de poder

como señala Eva Valcárcel (1989: 113-115). El ser convertido en imagen de sí deja de ser persona para ser máscara.

transferírsele al poeta. El poeta es, por tanto, espectador-oyente de la palabra y recibe el conocimiento en el momento de la escritura, lo cual obliga al poeta a dividir su conciencia en dos actividades: una pasiva —la escucha— y otra activa —la escritura—. No obstante, ambas no están situadas en el mismo nivel de importancia, pues la última, la escritura, es radicalmente dependiente de la primera: el «acaso» del final del aforismo nos advierte de que si no hay revelación de las palabras, no hay escritura. Así pues, se desprende que la escritura es, según Valente, revelación de un conocimiento que puede afectar a la integridad identitaria del propio poeta, aspecto éste que queda expresado en el siguiente texto, también de *Notas de un simulador*:

CUANDO ESCRIBO la palabra *yo* en un texto poético o este va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al *yo* del texto es preferible llamarle *tú*.

Ese *yo* —que es *tú* porque también me habla— no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo de éste. (Valente 2008: 465)

En este texto se produce el desarrollo de una idea que vuelve a tener como centro conceptual la escritura y el poeta. En este caso se incide en la naturaleza reveladora de la escritura, en la sorpresa que depara dicha acción a quien escribe, en tanto en cuanto el resultado del texto no coincide con la expectativa inicial.

Se parte de un hecho usual en la escritura: ubicar la enunciación en la perspectiva interna del sujeto enunciador. Esta posición se vehicula lingüísticamente a través de la marca de primera persona y aboca al texto a una dirección autoenunciadora con posibles funciones comunicativas de una experiencia determinada o autoexplorativas de la identidad, en la medida en que ese sujeto pretende decir algo o pretende comprender algo de sí. Sin embargo, un momento de claridad intelectual hace vislumbrar que, en ese proceso de traducir a un código verbal los pensamientos que genera la mente del escritor, la identidad física de éste no consigue pasar el tamiz verbal: se queda, por tanto, fuera de la escritura y su lugar lo ocupa un nuevo ente de naturaleza verbal, ese *yo-otro* del texto, cuya existencia queda, por lo demás, reducida a la realidad del texto, es contemporáneo al momento de escritura y a la recreación que del mismo supone la lectura. Queda reducido, pero, dado el vacío dejado por el *yo* físico autorial en la transferencia operada en la escritura, ese *yo-otro* textual se adueña de todo el territorio del texto y se convierte en su único poblador.

Asumida esa posición dominante del *yo* textual sólo le queda al *yo* físico, al *yo* autor, adoptar en el juego de funciones textuales la posición pasiva, de escucha: oír lo que ese *yo-otro* «me habla». Y esto nos llevaría de vuelta a la afirmación del aforismo anteriormente analizado.

Se deduce, de lo dicho en el texto, que el poeta no puede asumir una actitud rectora en la experiencia poética, sino una función intermedia: ser lugar para que la palabra se revele. El poeta debe, pues, asumir una actitud pasiva, aceptar su función como lugar propiciatorio para la aparición de la palabra, y ahí radicaría la verdadera función activa del poeta: no se trata tanto de dirigir el discurso poético, como el de desplazar el centro identitario hacia fuera, engendrando un vacío.

El desierto en el doble sentido que le atribuye la tradición simbólica, como espacio de manifestación de la indeferenciación principal y como extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la Realidad (Chevalier y Gheerbrant 1999: 410), esto es, como espacio anterior a la creación, estado previo u original, y como espacio de la revelación a través de la introspección, es un símbolo que en el pensamiento valenteano se asocia al espacio vacío, al no lugar donde el poeta debe esperar que la palabra se le aparezca:

Estado de escritura. Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o a utilizar la palabra (...) sino del que va a comparecer ante ella. ¿Dónde?

No es la palabra o esa voz de la ciudad (...). Ni tiene, en rigor, lugar. Porque su lugar es el desierto, viene del desierto, es decir, es o viene del no lugar. El desierto es el espacio privilegiado de la experiencia de la palabra (Valente 2008: 431)

Por eso, reconoce Valente en una entrevista que para él, sin la experiencia del desierto, real o simbólica, no hay palabra poética (Duque Amusco 1993: 29). Al igual que describe en “Meditación del vacío en *Xemaá-el-Fna*”, el poeta que se sitúa en el desierto o en la plaza vacía experimenta la visión del vacío; al ver el espacio liberado de la opacidad de los cuerpos que suelen habitar ese espacio, éste recuerda y recupera su sentido convocante de lugar de encuentro:

La plaza

A José Luis Aranguren

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

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

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

Aquí

latía un solo corazón unánime.

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

Tal vez sólo por eso
la piedra aún se levanta
donde, piadosamente,
en el aire extinguido,
mi mano toca ahora la soledad. (Valente 2006: 146)

Tanto en la plaza como en el desierto, la palabra vuelve a su raíz de sentido y en ella los significados restauran su unanimidad y comunión: el ser se reencuentra consigo mismo y con la palabra. El espacio vacío alberga la potencialidad de la aparición absoluta: todo en el desierto puede ser revelado. El vacío, así, no es tanto lugar de la negatividad absoluta como el lugar preñado de toda positividad; no es lugar del *no ser* sino lugar del *llegar a ser*.

El desierto como espacio de extinción de las formas, como espacio de la indistinción primordial, es lugar donde la visión alcanza la plenitud de su sentido al ver lo antes no visible, el espacio. Pero, del mismo modo, puesto que se han extinguido los objetos visibles, el ojo pierde sentido al perder su función. Por eso, ante la observación del vacío que experimenta Valente en la plaza de *Xemaá-el-Fna* describe el proceso así: «la mirada no tropieza con la resistencia o la opacidad de los cuerpos. No tropieza. Y deja, a su vez, de ver» (Valente 2008: 283).

Ante la nada en la que se sitúa al poeta sólo le cabe la posibilidad de la no-acción, es decir, la espera:

ESCRIBIR por espera, y no desde la locución, sino desde la escucha
de lo que las palabras van a decir. (Valente 2008: 461)

La pasividad en que queda sumido el poeta en el espacio del desierto lo convierte en sujeto paciente de la acción poética en estado de espera. Nuevamente, Valente, al postular la creación poética desde esta perspectiva, vuelve a encontrar un punto de encuentro con la mística hispánica. Si en la

idea de la palabra poética como encarnación del verbo, de la poesía como experiencia corporal el referente era Teresa de Ávila; y si en la idea de la palabra poética como experiencia límite del lenguaje, como potencialidad del decir en su insuficiencia lo indecible el referente era San Juan de la Cruz; en este caso, la idea de la creación por espera el referente místico es, evidentemente, Miguel de Molinos y el quietismo. Así, en la *Guía espiritual* de este místico, que el propio Valente se encarga de editar en 1974, se puede leer:

Has de saber que tu alma es el centro, la morada y reino de Dios.
Pero para que el gran rey descansa en ese trono de tu alma, has de
procurar tenerla limpia, quieta, vacía y pacífica. (Molinos 1989:
45)

Valente entiende que ése es el proceso que en la mística recibe el nombre de éxtasis y en lo poético el de disponibilidad absoluta. En ambos casos, tanto poeta como místico viven la experiencia del desierto como vivencia interior: saben que el lugar de aparición es el interior de su propio cuerpo y, como tal, se convierte en espacio de la creación. Pero, para que esa interioridad sea espacio abonado para la manifestación de la entidad no formal (Dios en la experiencia religiosa; el verbo en la experiencia poética), se debe producir un vaciamiento como desapropiación del cuerpo mismo que posibilite la aparición descondicionada del Ser de la Palabra, esa «plenitud de lo que no tiene forma ni imagen y encierra a la vez la potencialidad infinita de todas las formas de la creación» (Valente 2008: 321). Para que el Ser sea existencia, el sujeto debe operar una purificación de su ser, de la que deviene la suspensión de su existencia. El poeta, vaciado en su quietud, *está* en su no ser a la espera de que la palabra lo haga ser.

En ese estado de espera el poeta queda a la expectativa de poder contemplar la palabra, causa última y decisiva de la manifestación de lo poético. El riesgo, en este sentido, es absoluto; pues puede suceder que lo que es aguardado no venga, situación de la que el poeta debe ser consciente, como aparece expresado en la tercera parte de *Mandorla*:

Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma.
Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la
palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra. Mas ni ella ni
nosotros fuimos proferidos. Nada ni nadie en esta hora adviene,
pues la soledad es la sola estancia del ser. Y nosotros
aguardábamos la palabra. (Valente 2006: 423)

Queda el poeta sumido en la tiniebla de la que sólo podrá ser rescatado si la palabra se dice a sí misma. El poeta experimenta, así, la radical vivencia del desierto: la soledad. El poeta es, así, en Valente habitante del desierto y de la noche, espacios que sólo abandona en el éxtasis del encuentro con la

palabra poética. El poeta adquiere entidad existencial en la existencia de la palabra; por eso, como dice el anterior poema, el ser del poeta se solapa al ser de la palabra.

La poesía, en consecuencia, sólo es la respuesta positiva de lo poético en la experiencia del desierto: la poesía es la revelación visible del verbo.

4.2 LA REVELACIÓN POR LA IMAGEN; LA AUTOALTERIDAD

En esa condición intersticial de lo poético que, como el dios romano Jano, se encuentra en el punto de intersección de dos miradas, la manifestación de lo poético elige en Valente los momentos del día en donde se une la luz y la noche, el amanecer y el atardecer, éste asociado, generalmente, al momento de consumación de la visión, al fin que, a su vez, es antecomenzo del proceso¹⁸⁰ y el primero al instante donde se empieza a manifestar la palabra.

El amanecer, por esta razón, es el momento del día predilecto por el ángel para aparecerse al poeta, como en este poema de *Material memoria*:

El ángel

Al amanecer,
cuando la dureza del día es aún extraña,
vuelvo a encontrarte en la precisa línea
desde la que la noche retrocede.

Reconozco tu oscura transparencia,
tu rostro no visible,
el ala o filo con el que he luchado.

Estás o vuelves o reapareces
en el extremo límite, señor
de lo indistinto.

No separen
la sombra de la luz que ella ha engendrado. (Valente 2006: 379)

¹⁸⁰ Así, en el poema último de *Interior con figuras*, “Antecomenzo”:
No detenerse.

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. (Valente 2006: 371-372)

Como el ángel, realidad inmaterial que se manifiesta en su no opacidad formal, la revelación es aparición de la luz que niega el sentido de la vista como capacidad de ver, pues la palabra tiene un “rostro no visible” y pertenece al reino de lo “indistinto”. La palabra es imagen que en su aparición funda el acto del mirar:

LA REPENTINA aparición de tu solo mirar en el umbral de la puerta que ahora abres hacia dentro de ti. Entré: no supe hasta cuál de los muchos horizontes en que hacia la oscura luz del fondo me absorbe tu mirada. Nunca había mirado tu mirar, como si sólo ahora entera residieses en la órbita oscura, posesiva y total en la que giro (Valente 2006: 384).

La primera revelación que tiene el poeta en la aparición del ángel es la conciencia del mirar de la creación: «Nunca había mirado tu mirar». Sólo hasta que se produce la aparición como imagen que mira, el yo poético descubre la conciencia interior de su mirar. El poeta, ante la aparición del poema, pierde existencia corporal: no es cuerpo que ve sino mirada. Su sentido no reside en *ser en la existencia* sino *ser en la visión*. La aparición del signo poético extingue al yo¹⁸¹, como aparece escrito en el poema XXXV de *El fulgor*:

La aparición del pájaro que vuela
y vuelve y que se posa
sobre tu pecho y te reduce a grano,
a grumo, a gota cereal, el pájaro
que vuela dentro
de ti, mientras te vas haciendo
de sola transparencia,
de sola luz,
de tu sola materia, cuerpo
bebido por el pájaro. (Valente 2006: 457)

No obstante, ese ojo en que se ha convertido el poeta en la visión del signo aparecido lo conduce a la contemplación de la imagen del signo en el poema, como queda representado en este poema de *Treinta y siete fragmentos*:

¹⁸¹ *Cfr.* lo que dice Machín Lucas sobre los poemas XXXI a XXXV de *El fulgor*: «Se adentran todas las máscaras del yo en las entrañas de la noche, en la garganta poética en un otoño relativo, hacia el fondo oscuro de la luz, otra encarnación oximorónica del origen y del final de la existencia y de la experiencia místicas (...) absorbidas por el pájaro divino» (2002: 431).

XXXV

(De la luminosa opacidad de los signos)

En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. Durante centenares de años leí inútilmente la escritura. Hacia el fin de mis días, cuando ya nadie podía creer que nada hubiese sido descifrado, comprendí que el ave a su vez me leía sin saber si en el roto jeroglífico la figura volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. (Valente 2006: 335)

Como le sucede al yo lírico de este poema, el poeta convive con el signo ante el que siente el deseo irrefrenable de dotar de sentido. El infructífero resultado de no alcanzar el poeta una verdad de sentido lo niega como lector de lo escrito y, por tanto, lo des-identifica. Sólo en la cesación del deseo, como consecuencia del paso acumulativo del tiempo, y ante la inminencia del fin de la actividad, se le revela la comprensión del acontecimiento de la escritura: el poeta no concibe el sentido del signo, sino que es la visión como absoluto del signo la que dota al signo del sentido del mirar y al poeta como ser mirado por el signo. Esa conciencia que le entrega con su mirada el signo al poeta lo transporta a la consciencia de ser. El poema le devuelve su identidad al poeta, convertido ya en imagen del signo: el ser recupera su ser como *imagen de la mirada*.

Del mismo modo, el poema se convierte en un espejo que dota de conciencia a quien se sitúa delante de él:

LA IMAGEN se desdobra en el espejo como si se engendrara de sí el espacio de otro aparecer. Qué nombre darle al que aquí acude, al que es igual y no es igual a quién. Margen, lugar incierto de este pacto. Entre la imagen y su doble rostro algo ha podido morir. Alguien o algo como vacío o huella de un grito no emitido o caída sin término de un cuerpo en la no duración. Perfil, mirada, sesgo, espacio entre la imagen y la imagen que de la imagen se desprende. Lugar donde algo al cabo se hubiera consumado. Me mira: quién. (...) (Valente 2006: 421)

Sobre la recuperación de la identidad por medio de la imagen, entendido como proceso de resurrección del ser convertido en otro, trata el ensayo “Pasma de Narciso”, de *La piedra y el centro*. Allí, afirma que Narciso, como el yo poético, «antes de ver en la fuente» (en el espejo, en el poema), «no veía». Esa ceguera consiste en no concebir la existencia del otro (Eco, eco que se extingue). La imagen que recupera en el contacto con el espejo es «aquello que de sí mismo sus propios ojos no pueden ver», la «máscara de nadie» que señala Valente en su poema “El espejo” de *A modo de esperanza* (2006: 71). En el extrañamiento de sí que opera el sujeto en la autocontemplación mediadora

del espejo o de las aguas, «el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan amorosamente unificados —pasma de Narciso— en la visión» (Valente 2008: 277). El sujeto regresa, así, al espacio de la vida y el poema se ofrece como espacio para la resurrección del ser.

El contacto visual con el poema es, pues, experiencia de resurrección. El poeta recupera su identidad en el poema, pero recuperación no equivale aquí a restauración, pues el poeta no vuelve al lugar del yo, sino que se reintegra en el espacio del tú:

Déjame ahora
que, igual que tú con la palabra *tú*
que así prolongas
para que sea el nombre que has querido darme (Valente 2006: 353)

El poeta vive, en la revelación de saberse tú en el poema en vez de yo, la experiencia del cuerpo vacío. Ésta es una experiencia central en la escritura de *El fulgor* que el sujeto lírico de este poemario ansía, porque sabe que sin vaciamiento de su ser no se puede dar la disponibilidad absoluta que posibilite la encarnación de la palabra:

Entrar,
hacerse hueco
en la concavidad,
ahuecarse en lo cóncavo. (Valente 2006: 453)

La promesa que ofrece el cuerpo asumido en su pasividad como hueco (Valcárcel 1989: 93) hace que la virtualidad del mismo se llene con el tú. No obstante, el acto de repliegue del ser es un proceso irreversible donde el vaciamiento del cuerpo supone la des-significación del yo que impide que éste se reincorpore:

Extensión del vacío
en las estancias del amanecer.

No puedo incorporarme, cuerpo,
en ti. (Valente 2006: 447)

Al perder peso significativo por el proceso de descorporeización que padece el yo, éste se desvincula de forma definitiva del cuerpo, quien rápidamente olvida su anterior estado de identificación con el yo. Por eso, la

voz lírica de *El fulgor* entabla desdoblado diálogo con su cuerpo en el que se la desvinculación es ya total:

Ahora que tu cuerpo te abandona o toca
tardío la extinción:
¿tuviste cuerpo tú alguna vez,
gloriosamente ardido cuerpo, tú,
cuerpo del desear? (Valente 2006: 445)

Como consecuencia de su retracción el yo pierde la capacidad de recordar y, de este modo, se olvida de su vínculo con el cuerpo, entidad que entiende como otredad, es decir, se crea un espacio conceptual que distancia al yo de su cuerpo, es decir, de la forma que lo permitía distinguirse de lo demás. En *El fulgor* plantea, pues, la experiencia de centralización del sujeto lírico de cuyo desarrollo poético dan cuenta los títulos de los poemarios subsiguientes *Al dios del lugar*, *No amanece el cantor* y *Fragmentos de un libro futuro*, libros donde la desaparición del sujeto poético es cada vez más evidente.

La experiencia de distanciamiento de la centralidad del yo hace que el poeta deje de ser cantor, esto es, causa material del canto y se convierta éste en ser que sobrevive en el cuerpo del otro¹⁸². Por la experiencia de la resurrección el poeta se asocia en la obra valenteana a la figura bíblica de Lázaro¹⁸³, pero, por la experiencia de la ausencia de cuerpo propio al ángel¹⁸⁴. Esta escritura sobre el tú como desdoblamiento del yo en la otredad que posibilita el autodiálogo se hace experiencia radical en *Al dios de lugar*, *No amanece el cantor* y *Fragmentos de un libro futuro*, libros donde la escritura no es canto del yo, como en *A modo de esperanza*, *Poemas a Lázaro* o incluso *La memoria y los signos*, ni tampoco canto del propio canto, como en *Material memoria*, *Mandorla* y *Tres lecciones de tiniebla*, sino cada vez más y desde *El fulgor*, canto del tú o canto del nadie.

¹⁸² La teoría del poeta como ser sin identidad que se desarrolla en Valente conecta su pensamiento con la poética de John Keats y su concepto del poeta camaleón (comentada por el propio Valente —*vid.* Nuño 1998: 11-12 y *cf.* Fernández Rodríguez 2007: 41-43), así como la del *fingidor* de Fernando Pessoa y la creación de heterónimos y la idea del simulador que Valente se apropia de su amigo el escritor Calvert Casey.

¹⁸³ Sobre la importancia y sentido de esta figura en la poesía de José Ángel Valente, *vid.* Carreño 1995, Risco 1973, Palley 1991.

¹⁸⁴ Palley (1991) entiende las imágenes del ángel y de Lázaro interrelacionadas. Sin embargo, las interpreta como imágenes que vehiculan un proceso de autoconocimiento; mientras que, aquí, nosotros le damos un sentido que, sin negar o contradecir la lectura de Palley, interpreta estas figuras en la dirección contraria: la desidentificación del yo.

4.5 CONTRA EL NO POETA: EL POETA-ACTOR; EL POETA-EGÓLATRA Y EL POETA ACUSADOR

La apuesta definitiva que realiza Valente en su obra y pensamiento poéticos por la experiencia del desierto y, en consecuencia, por la descentralización del yo del espacio poético lo empuja a concebir la figura del poeta en su positividad desde esta perspectiva: es digno de ser llamado poeta *sólo* aquél que concibe la escritura como «ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción» (Valente 2008: 464). Es una definición exigente con la tarea de escritura poética y, así, el juicio estético de Valente genera un movimiento de repulsa hacia quien se hace pasar por poeta pero que, según tal consideración estética, no se ajusta a esa actitud poética ante el ejercicio de la escritura.

Por eso, en la producción literaria de Valente nos encontramos con una serie de textos que representan desde una óptica voluntariamente deformadora la figura del poeta. No hay, como en Westphalen una voluntad de “des-inflar” el valor de la voz ‘poeta’, pues Valente, a diferencia de lo que considera el autor peruano, alberga una estimada apreciación del poeta y de su capacidad creativa. Tampoco debe vincularse la lectura de los retratos burlescos de Valente a la apuesta por la desintegración del sujeto lírico, pues los textos no surgen de una motivación metapoética, esto es, no buscan engendrar un pensamiento positivo que sea exposición de su propia concepción teórica sobre el fenómeno poético o la experiencia de la escritura. No hablan de lo poético, sino que apuntan con dedo acusador a lo que, desde su postura, es no poético. Su objeto no es la poesía, sino la figura falseadora que del poeta proyectan los que, para Valente, son no poetas. Cada no poeta lo es, para el autor gallego, por una razón distinta: o bien por que no cree en su palabra poética (*poeta-actor*); o bien porque, al no dejar de hablar de sí, no deja hablar a la palabra (*poeta-ególatra*); o bien porque habla para criticar a la verdadera palabra poética (*poeta-acusador*). Todos ellos niegan la verdadera poesía. No encarnan el sentido de la noción ‘poeta’, porque en ellos el ejercicio poético degenera en impostura, autoadmiraación y denuncia inquisidora, respectivamente.

En el poema “Poeta en tiempo de miseria”, de *La memoria y los signos* (1966), Valente acusa a quienes se suman sin asumir hasta extremo el destino que les depara la decisión de ejercer el duro oficio de poeta en tiempo de miseria. Este tipo de poetas, según describe el texto en su inicio, al aceptar la urgencia del tiempo externo como premisa de su escritura («Hablaba de prisa»), viven la poesía de una manera inconsciente; y esa ausencia de consciencia los hace perder el referente de su escritura («Hablaba sin oír ni ver ni hablar»). Su acción poética, sin previo ejercicio crítico-reflexivo de su intervención, se vuelve reaccionaria y camina en el sentido contrario de lo anhelado:

Hablaba como el que huye,
emboscado de pronto en falsos follajes
de simpatía e irrealidad». (Valente 2006: 199)

Tal descuidado comportamiento hace que este poeta descuide su decir (la palabra poética) y, así, hace que su poesía se vuelva palabra desorientada, palabra huera, palabra teatral mas no dramática:

Hablaba sin puntuación y sin silencios,
intercalando en cada pausa gestos de ensayada alegría
para evitar acaso la furtiva pregunta,
la solidaridad con su pasado,
su desnuda verdad. (Valente 2006: 200)

Este tipo de poetas interpreta un papel memorizado y eso les impide encarnar la idea de la que pretende ser transmisor. El vértigo del salto que les exige la poesía les hace albergar temor y éste abre un abismo que los aleja de la palabra y, en la renuncia a su labor, la traicionan. Por ello, ese «metal noble batido para causa más pura» se niega a encarnarse en quien le ha sido infiel¹⁸⁵.

En *El inocente* (1970) nos encontramos con un texto de ambiguo título, “Arte de la poesía” (Valente 2006: 313-314), donde la interpretación del sentido recto del mismo brota en la dinámica contradictoria que se genera en el diálogo de éste con el poema. De este modo, el poema no habla de la poesía, sino de lo que no es poesía, pero que, quienes ejercen esa “arte poética”, la consideran como tal. Aquí, la sátira no se apoya en un retrato crudamente realista, que ilumine las incongruencias ocultadas, sino en un retrato deformante por exageración de los rasgos. Así, la exteriorización sincera del sentimiento interno (que podría ser considerado como confesión desde una óptica más amable) es «vómito inane / del imberbe del alma»; y la retórica del yo hace que lo que inicialmente es intento de insuflar pasión al poema devenga atoramiento del “embudo vacío” con «rotundas palabras, congeladas y grasas».

¹⁸⁵ La cita hölderliniana, empleada aquí en el sentido que el pensamiento crítico le ha dado, transporta la lectura de este texto a la cuestión de la palabra útil. Por esta razón y porque en los versos iniciales del poema se trasluce una clara crítica a la poesía social (que proclamaba la simplicidad estilística), no es difícil asociar la figura de lo que hemos denominado *poeta-actor* con los escritores que se adhirieron, por tendencia, al Realismo socialista.

Otro texto, no recogido por Valente en poemario, “Fábula de payaso en su ancianidad y su pareja”, que trata la misma idea pero en el plano temporal de la fábula, generó una encendida discusión pública entre Félix Grande y José Ángel Valente, en la que aquél considera que el citado poema es un ataque gratuito a una de las figuras más representativas de la poesía social, Gabriel Celaya, y Valente contraataca tildando su lectura de superflua al no ver en el poema el sentido global del mismo. *Cfr. Índice de Artes y Letras*, 24, (1969).

El poeta que así actúa cuando escribe se erige centro de enunciación y el auto-ensalzamiento provoca que la metamorfosis de su imagen en ídolo escultórico:

el que escribe ¡ay! y se pone peana (Valente 2006: 314)

El ataque furibundo de Valente a este tipo de poeta se reitera en libros posteriores como *Treinta y siete fragmentos* (1971) y *Notas de un simulador* (1997). En el primero de ellos, se pueden leer dos poemas correlativos y clarificadores, el XXVII y el XXVIII. En el primero de ellos, el sujeto lírico, juega con la estima de este tipo de poetas. Así, la voz lírica, al dirigirse a él, emplea irónicamente la fórmula de cortesía “usted” cuando le ofrece una serie de objetos en apariencia ridículos pero que como ofrenda ridícula desnudan su falsa glorificación:

A usted le doy una flor,
si me permite,
un gato y un micrófono,
un desatornillador totalmente en desuso (Valente 2006: 332).

El gato como símbolo del ser autocomplaciente lo define como egoísta; el micrófono signa su decir como voluntad en pos de la alabanza unánime al poder proyectar su imagen en la masa y que ésta lo pueda oír para aplaudir su discurso; y el desatornillador en desuso, objeto que desde la inutilidad para el ejercicio poético, vuelve impropia su escritura al emplear instrumentos anquilosados que construyen creaciones verbales anticuadas.

Por eso, en el siguiente poema, significativamente subtítuloado *Autor contemporáneo*, se incide en el resultado estéril de su vana producción:

Las obras completas del ilustre vate
transpiran desde el lomo en sucedáneo
de piel más honorable hedor de gloria (Valente 2006: 332)

Una variante del poeta ególatra es lo que denominamos en la obra valenteana el poeta-onanista o falocéntrico. Este tipo de poetas, encerrado en su propia lamentación, aislado en su propia centralidad, destruye el germen de lo poético al ser incapaz de engendrar al otro necesario. En el fragmento XXX (*Rondó*) de *Treinta y siete fragmentos*, la imagen de la felación representa cómo la penetración del falo, símbolo de la autoidentidad, destruye el vacío y, con él, el germen potencial del espacio en que la creación late en su virtualidad (por eso, el vacío no se identifica con la matriz, sino con la boca):

Estamos otra vez entre-deux-guerres,
urgándonos las caries
con un falo indeciso
o destruyendo
la destrucción,
vacando el vacío,
abriendo las ventanas contra el cielo tapiado. (Valente 2006: 333)

El carácter onanista, no obstante, también se vincula con aquellos que entienden que son poseedores de la Verdad poética y que se constituyen en grupos autocomplacientes que acusan despectivamente a los demás del pecado de la heterodoxia, por no hablar el mismo lenguaje que ellos. Así, configura en el penúltimo texto de *Presentación y memorial para un monumento* (1969) una escena dramática, cuyos elementos remiten claramente a la estructura teatral de los *Lehrstücke* de Bertolt Brecht¹⁸⁶, de evidente tono paródico:

PRIMER ESCRITOR. Tenemos que hacer la crítica de nuestro compañero. Pero antes quiero hacerme la autocrítica.

EL SECRETARIO. Háztela. (*El primer escritor se hace la autocrítica con escaso derrame seminal*).

EL SECRETARIO. Vale.

PRIMER ESCRITOR. (*Repuesto.*) No hemos leído las obras de nuestro compañero, pero nos parecen negativas, destructivas, seductivas y generativas. Y esto es lo peor.

SEGUNDO ESCRITOR. Estoy en todo de acuerdo. (*Se hace la autocrítica con éxito más visible.*)

TERCER ESCRITOR. Los personajes de que habla nuestro compañero no existen más que en su obra. ¿Alguien los ha visto? Nadie los ha visto. (*Se hace la autocrítica con gimoteos patrióticos intermitentes.*)

CUARTO ESCRITOR. Dudo. Hoy las cosas se ven así; mañana pueden verse de otro modo. Permitidme que no me haga la autocrítica en razón de mi edad.

EL SECRETARIO. Tiene la palabra el criticado.

(*El criticado habla con palabras que nadie comprende. La Asamblea se hace la autocrítica con frenesí. La sesión se levanta*)

(Valente 2006: 276)

¹⁸⁶ No creemos que la imitación de la escritura brechtiana suponga en este caso una crítica a la obra del autor alemán (es por todos conocida la estima valenteana por la obra de Brecht). Valente se sirve de este modelo, consciente de que el lector la identificará con facilidad y en esa identificación se despertará el sentido crítico del texto. Valente recurre al referente brechtiano tomándolo como modelo de la praxis poética que pretende criticar, el Realismo socialista. Así, el eco intertextual convierte a Brecht en pretexto o excusa y no en tema del texto.

Todo en este fragmento remite al Realismo Socialista, como representación estética al servicio de la estructura de partido. De este servilismo devienen los pecados que Valente achaca al comportamiento de los que se cuentan en dicha escuela. La unidad de pensamiento se gestiona en un doble plano. Por un lado, se sienten partícipes de la verdad estética exclusiva y como ostentadores de esa verdad excluyente se encierran en el círculo del *nosotros*. Entendiendo ese *nosotros* como *yo expandido* que en su unanimidad no reconoce al *otro*; no hay entidad que no forme parte de su círculo: *nosotros* equivale a *todos*. La ostentación del centro dogmático los reduce al espacio de sí, de ahí que hayan perdido la capacidad de la autocrítica. Así, toda autocrítica es, en realidad, autocomplaciente gesto de afirmación del yo en su mismidad (masturbación). Por otro lado y derivado de este ejercicio de autoafirmación, el comité de criticadores somete a juicio al criticado desde su propia óptica. Este individuo, cuya marca de número lo singulariza del plural sumado de los escritores, es juzgado desde la ley inapelable de sus jueces que, en ningún caso, le conceden la otredad de su identidad (se dirigen a él como “compañero”). Por eso, se consideran en el derecho de valorar negativamente sus obras, aun sin haberlas leído.

El juicio negativo reside en su incapacidad de leer sus textos como nacidos de una otredad ajena al círculo cerrado de la ortodoxia. Ahí, radica su acusación: son obras heterodoxas que convocan valores negativos pues desvelan la posibilidad de una verdad fuera de la ortodoxia. Son, pues, “destructivas”; pero, a la vez y en realidad, su raíz es generativa. Sin embargo, la unanimidad impuesta del orden de escuela o partido en que viven hace que sus juicios sean prejuicios, pues son anteriores a la lectura del texto («No hemos leído las obras del compañero»). Y no pueden acceder a la lectura del mismo por el simple hecho de que, al hallarse reducidos al espacio de su propio lenguaje, carecen de la capacidad de comprensión al criticado, que «habla con palabras que nadie comprende».

Ahí, nace la envidia que los empujará a acusarlo. Al saberse más acá de su propio lenguaje, al entrar en contacto con las palabras incomprensibles del poeta, los escritores sienten envidia por la capacidad poética de éste y denuncian con dedo acusador sus obras, tachándolas de enigmáticas. A ese tipo de escritores que atacan al poeta por asumir el riesgo extremo de la palabra va dirigido el quinto aforismo de *Notas de un simulador* (1997):

UNA escritura glanduloide y amanerada florece —si a eso, como diría Mairena, puede llamársele florecer— en el improfundo sur. Pienso en el racionero sutil y retraído, que hasta él mismo tenía cara de enigma. ¡Enigmas!, gritan ahora éstos con tono acusatorio. ¿De quién descienden, digo, tales patanes flácidos? (Valente 2008: 455).¹⁸⁷

¹⁸⁷. Varios elementos presentes en el texto, así como el momento en que Valente escribió este texto, podrían dar a entender que esta crítica va dirigida a los representantes de la “poesía de la experiencia”. Interpretamos, no obstante, que hay en el aforismo una voluntad crítica que va más allá de la mera puya literaria a una determinada escuela poética.

5. La traducción: la escritura que lee a la escritura

5.1 EL CONCEPTO DE TRADUCCIÓN EN VALENTE

De la concepción poética de Valente, estudiada en las páginas anteriores, se implica una concepción del ejercicio escriturístico asociado a la idea de traducción. La visión del fenómeno poético como acto de encarnación de la palabra en el poeta deviene estética de la anonimidad. Puesto que lo poético sólo se manifiesta en la ausencia del yo y puesto que, derivado de esto, la palabra se materializa desde la desvinculación con la identidad del sujeto, carece de importancia, desde el punto de vista de la creación poética, la marca de autoría, dado que yo y otro viven en la indistinción anónima que genera la palabra poética en el cuerpo del ser. Dicho de otro modo, la importancia de la palabra manifestada borra el valor del autor por medio del cual se ha materializado. En este sentido, creación y traducción no se distinguen en cuanto escrituras, pues en ambos casos lo poético no reside en el autor o el traductor sino en la palabra que se encarna en ellos. Y, del mismo modo, autor y traductor anhelan lo mismo: ser medio a través del cual la palabra se haga manifestación verbal. En el contacto radical con la palabra no hay más agente gestador que la palabra misma y, por eso, el anclaje del sujeto (sea el yo, sea el otro) desaparece: la palabra descondiciona la autoría de quien habla y ésa es una experiencia que viven tanto autor como traductor en la escritura. Así pues, José Ángel Valente no concibe el ejercicio de traducción como una escritura subsidiaria o secundaria con respecto a la escritura poética, sino como un ejercicio de similar naturaleza y proceso que el de la creación. Aunque por un camino distinto, Valente coincide, de este modo, con la tesis de Octavio Paz: «Traducción y creación son operaciones gemelas» (1990: 23):

Lo que yo he escrito lo siento tan escrito por mí como lo que he traducido de un poeta inglés o alemán. (Pérez-Ugena 1999: 56)

Al igual que el autor mexicano y Emilio Adolfo Westphalen, Valente no alberga prejuicio estético negativo alguno sobre la traducción como escritura y afirma, con éstos, que la traducción nunca puede ser literal¹⁸⁸, sino reescritura del texto original. Por esta razón, Valente opta por no referirse a sus traducciones literarias como tales, pues el término es ambiguo y puede

¹⁸⁸ Paz afirma: «No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción» (1990: 13); Westphalen, por su parte, considera: «lo dicho en el poema (...) no es expresable en otra forma (...) el poema es intangible a toda descifración o traducción» (1995: 118).

interpretarse como trasposición literal a otra lengua, y, así, prefiera utilizar el más marcado término de *versión*¹⁸⁹.

Como bien señala Rodríguez Fer en la introducción a la edición recopilatoria de las traducciones de José Ángel Valente (*Cuaderno de versiones*, Barcelona, 2002)¹⁹⁰, la escritura de creación y la traducción convergen a lo largo de su obra y se nutren mutuamente. Como es sabido, muchos textos de Valente cobran sentido completo en su condición de intertexto que remite a la lectura de una obra de otro autor¹⁹¹. No obstante, el recurso puntual de la intertextualidad se convierte en otros momentos en proceso de creación por sí mismo y el texto original es *apropiado*, es decir, hecho propio, por Valente. De este modo, en *El inocente* (1970) se recoge el poema titulado “Crónica II, 1968”, que es la traducción literal de un fragmento de *Le Pèse-Nerfs*, de Antonin Artaud (Valente 2002: 8), así como en *Mandorla* (1982) el poema “Versión de Trakl-Webern” es versión española de “Die Sonne” del poeta alemán. Pero es, sobre todo, en *Fragmentos de un libro futuro* donde la apropiación se vuelve proceso creativo recurrente y, así, las versiones que escribe Valente de poemas de otros autores son considerados por éste como creaciones propias. De este modo, las versiones que aparecen en este libro de textos orientales, principalmente, son lecturas que Valente hace del sentido de los mismos y que, por medio de la trasposición libre al castellano, re-escribe para convertirse, en dicho proceso de traducción, en re-creación, esto es, en nueva creación poética.

Como también le sucedía a Westphalen, Valente se cría en un ambiente cultural donde el contacto con otras lenguas es directo. No obstante, si en Westphalen dicho contacto se produce en el espacio de la familia y en la escuela, en el caso de Valente es al contrario. Nacido en aquella pequeña ciudad de provincias que era el Ourense de pre-guerra, Valente se cría en el seno de una familia predominantemente monolingüe en castellano y recibe una formación escolar exclusivamente en esta lengua. Sin embargo, su

¹⁸⁹ Así lo hace en los preliminares que preceden a la traducción de textos de Cavafis y de Paul Celan (Valente 2002: 153 y 233).

¹⁹⁰ Aunque las traducciones de Valente aparecen recogidas en el primer volumen de sus *Obras completas* (2006: 583-683), que usamos como referencia en todo nuestro trabajo, preferimos remitir a esta edición por reproducir las traducciones valenteanas con el texto original al lado, así como los textos preliminares, que las acompañaban.

¹⁹¹ Rodríguez Fer señala varios casos a lo largo de la trayectoria del poeta ourensano: “John Cornford, 1936”, de *La memoria y los signos* (1966), remite a dos citas del británico Auden; “Maquiavelo en San Casciano”, a una carta de Maquiavelo dirigida a Vettori; “La poesía”, de *Breve son* (1968), a versos de Rosalía de Castro que son, a su vez, paráfrasis de un poema popular gallego; “Segundo homenaje a Isidore Ducasse”, del mismo libro, a un fragmento de *Poésies II* de Lautréamont; “Anales de Volusio”, de *El inocente* (1970), al famoso poema de Catulo; y la *Odisea* de Homero es referente claro en “Reaparición de lo heroico”, de *El inocente*, y de “Rapsodia vigésimosegunda”, de *El fin de la edad de plata* (1973).

A estos textos hay que sumar, aquellos en los que el texto cita la fuente de modo directo, ya sea en su forma original (como sucede, por diferente motivo, con el cantautor Claude McKay y con Hitler, en *Presentación y memorial para un monumento*), ya sea en traducción castellana (en *Notas de un simulador* se convierten en texto valenteano fragmentos citados de Lec, Eliot, Tsetáiev, Celan, Hölderlin, Drumond de Andrade, etc.). *Vid.* Rodríguez Fer 2002b: 7-9.

contacto con la otra lengua de uso en Galicia, el gallego, es también directo, pues lo oye hablar a gente de su entorno¹⁹². Paradójicamente, el carácter diglósico del contexto lingüístico en el que se forma Valente lo convierte en castellano-hablante pero que, por la empatía que siente hacia el gallego como lengua maltratada, desea evolucionar hacia el bilingüismo¹⁹³. Y, así, se confiesa bilingüe en castellano y gallego (Romaní 2001: 245). De hecho, aunque de modo tardío, Valente es un creador bilingüe, pues también produce poesía en gallego (recogida en el volumen *Cántigas de alén*)¹⁹⁴.

Por otro lado y en paralelo con el caso de Westphalen, Valente debe fijar su residencia permanente, por motivos laborales, en diferentes ciudades europeas: primero en Oxford (1954-1958), luego en Ginebra (1958-1981)¹⁹⁵ y finalmente en París (1981-1985). Así, aunque sus regresos puntuales a España son continuados, permanece fuera del ámbito lingüístico hispano por un extenso periodo (más de 30 años), lo que le permite realiza una prolongada y profunda inmersión en las culturas y, sobre todo para lo que atañe al tema que estamos tratando, las lenguas inglesa y francesa. Por otro lado, el cargo que asume en los destinos suizo y francés, como traductor de la OMS y de la UNESCO, lo ponen en contacto con las dos otras grandes lenguas europeas, el italiano y el alemán, puerta de acceso a la lectura directa de sus literaturas¹⁹⁶.

Así pues, puede afirmarse que por origen Valente es hablante y creador bilingüe y que las circunstancias vitales y laborales lo han hecho capacitado lector plurilingüe.

Como quedó dicho anteriormente, Valente asumió la escritura de traducción como tarea de creación propia y, así, recibió un tratamiento editorial en pie de igualdad con respecto a su producción poética, narrativa y ensayista. De este modo, dejó encargada la tarea editorial de recopilar y publicar todas sus traducciones en un volumen que salió dos años después de

¹⁹² Eran figuras cotidianas en la infancia de José Ángel Valente personalidades clave del galleguismo cultural y político del primer tercio de siglo: Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Xaquín Lorenzo *Xocas*, *Ben-cho-sei* y, sobre todo, Basilio Álvarez. Del mismo modo, Ourense en aquella época era una ciudad prácticamente monolingüe en gallego, pues en el uso social y cotidiano sus habitantes se expresaban en gallego.

¹⁹³ Así lo refiere en una entrevista concedida a Ana Romaní: «(...) eu sentín a necesidade de escribir en galego, quizais porque cando era moi novo o galego estaba prohibido (...). Entón eu, que era dunha familia de dereitas, pois sentín iso como unha afronta e comecei a escribir en galego moi pronto» (2001: 243).

¹⁹⁴ Si bien se ha demostrado que Valente comienza escribiendo en gallego en su juventud, la escasez de la producción poética en esa etapa germinal exige la aparición de *Sete cántigas de alén* para que se pueda justificar el carácter bilingüe de su producción poética.

¹⁹⁵ Si bien, como señala Sánchez Robayna desde mediados de los setenta se traslada a Collonges-sous-Salève, próxima a la capital suiza (2006: 41).

¹⁹⁶ No obstante, como se comprueba en la observación de la datación que ofrece Rodríguez Fer (2002b) de las versiones de Valente es el contacto directo con las lenguas, que le aportan seguridad en el uso de las mismas, lo que lo motiva a realizar las traducciones literarias y no tanto la profesión ejercida (pues, efectivamente, los periodos de traducción literaria son más productivos antes y después de su carrera profesional como traductor).

su muerte bajo el significativo título de *Cuaderno de versiones*. El estatus editorial de esta producción fue, posteriormente, mantenido en la recopilación que de las obras completas realizó la editorial Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores y, así, aparece recogida en el primer volumen de sus obras completas, dedicado a la poesía y a la prosa de creación, tras los poemarios de producción propia. Refuerza esta estimación de la traducción el hecho nada desdeñable de que fue una actividad que desarrolló de forma paralela a la de su poesía, ya que enfrenta en 1953 la traducción de Dylan Thomas¹⁹⁷, Eugenio Montale en 1954 y Gerald Manley Hopkins en 1959, en la misma época, pues, en la que estaba escribiendo sus dos primeros poemarios. Así mismo, se dedica a la traducción de Cavafis entre 1962 y 1973, Keats, Louis Aragon, Péret y Cioran en la década de 1970. Por esas mismas fechas comienza a frecuentar la traducción de Paul Celan, cuya obra versiona en paralelo con el desarrollo de su producción poética última. En ese periodo es, justamente y coincidiendo con su jubilación en el cargo de traductor oficial de la UNESCO, en el que se concentran y diversifican los intereses traductores de José Ángel Valente, pues desde 1985 versiona a Robert Duncan¹⁹⁸, Edmond Jabès, Marcel Cohen, Friedrich Hölderlin, Paul Celan y hasta el Prólogo del Evangelio de San Juan.

En la edición de 2002, anteriormente citada, se recogen, por tanto, todas aquellas versiones que Valente realizó y consideró aptas para su publicación. Si seguimos lo afirmado por Rodríguez Fer en la introducción a al libro¹⁹⁹, este corpus literario valenteano abarca la tarea de traducción de hasta cuatro lenguas de forma directa e individual —inglés, italiano, alemán y francés— y de una quinta de forma indirecta y con la intermediación de una tercera persona —griego (antiguo y moderno)²⁰⁰—. De este modo, el extenso

¹⁹⁷ En colaboración con el profesor W. Gordon Chapman, con el que coincidiría después en Oxford.

¹⁹⁸ En colaboración con Julian Palley.

¹⁹⁹ Como Rodríguez Fer señala en su introducción al volumen esta edición incluye «todas las traducciones literarias firmadas o asumidas por Valente de las que se tiene constancia»; queda, no obstante, fuera de esta recopilación, por no ajustarse al espíritu editorial del volumen, la traducción que el poeta ourensano realizó de *L'Étranger*, de Albert Camus.

²⁰⁰ En el caso de la traducción de Cavafis, recurrió a la ayuda de Elena Vidal, cuya implicación en la traducción queda plásticamente descrita por Valente en el prólogo a las versiones. Según éste, «mi colaboradora y amiga Elena Vidal produjo una primera traducción e interpretación de los originales seleccionados. En la última fase de nuestro trabajo, el texto preparado por el autor de estas líneas fue sometido en común a nueva crítica y definitiva confrontación con el original» (Valente 2002: 153-154). De estas notas se extraen dos conclusiones relevantes acerca de la concepción valenteana de la traducción: la primera, que Valente no se ve mediatizado u obsesionado por la exactitud o precisión de la traducción, es decir, por la fidelidad lingüística al texto original (si fuera así no admitiría crear su traducción a partir de un texto que no fuera el original); la segunda que, no obstante esto, Valente trata de evitar en la medida de lo posible que cualquier error lingüístico en el proceso de trasposición afecte negativamente, no tanto a la lengua del texto como al espíritu del mismo (de ahí, la importancia que pone en una revisión crítica de su texto).

Así mismo, según señala en nota al pie Rodríguez Fer, la versión del “Prólogo” del Evangelio de San Juan, es fruto de la lectura solapada del texto en original y de su traducción al italiano que realizó Salvatore Quasimodo.

corpus de traducciones valentanas, si lo comparamos con el de Westphalen, desde 1953 hasta el año de su muerte, sería el siguiente:

1) versiones del inglés: poemas del metafísico inglés del siglo XVII John Donne, del romántico Keats, del jesuita Gerald Manley Hopkins y de los poetas contemporáneos Dylan Thomas y Robert Duncan;

2) versiones del italiano: poemas de Eugenio Montale;

3) versiones del griego: poemas de Constatino Cavafis y “Prólogo” del Evangelio de San Juan;

4) versiones del francés: poemas de los autores contemporáneos Louis Aragon, Benjamin Péret, Edmond Jabès y Marcel Cohen, un ensayo de Emil Cioran sobre María Zambrano y *L'Etranger* de Albert Camus; y

5) versiones del alemán: poemas de Paul Celan y Friedrich Hölderlin²⁰¹.

El hecho de que casi todos los autores aquí referidos sean figuras de preferencia del poeta ourensano da nuevo testimonio de la imbricación de esta faceta valentana con la creación poética. Así, referentes reconocidos por el propio poeta y señalados por la crítica como influencias destacadas en su obra (tales como John Donne, Eugenio Montale, Edmond Jabès y, sobre todo, Paul Celan) se destacan en este corpus de traducciones. Del mismo modo, gran número de textos versionados desarrollan ideas o motivos recurrentes en la poesía de Valente, hasta el punto de que, en ocasiones, es muy sutil el límite que separa la consideración de unos textos como creación y otros como versión. Es ése el caso de “Versión de Trakl-Webern”, recogido en *Mandorla*, y, curiosamente, la traducción del poema homónimo de Paul Celan, de la que precisamente toma nombre el poemario, considerado el primero como poema propio y el segundo como versión.

²⁰¹ Único autor al que traduce al gallego.

5.2 LA TRADUCCIÓN COMO APROPIACIÓN: “VERSIÓN DE TRAKL-WEBERN”

Valente incorpora a la parte IV de *Mandorla* un texto que, como ya fue indicado, es en esencia trasposición al castellano del “Die Sonne”²⁰² del poeta austriaco Georg Trakl:

Versión de Trakl-Webern

Para voz y cuatro instrumentos

Diario asoma el amarillo en la colina.

Bello es el bosque, el oscuro animal, el hombre,
cazador o pastor.

Rojo se eleva en el estanque verde el pez.

Bajo el redondo cielo el pescador desliza
su barca azul.

Maduran lentos la uva, el grano.

Al extinguirse quietamente el día
el bien y el mal ya son.

Cuando cae la noche, el caminante
alza despacio sus pesados párpados.

Rompe desde un sombrío abismo el sol. (Valente 2006: 435)

A excepción del cambio de título, la cita inicial y la división estrófica, que, más adelante, serán comentadas, la traducción, desde un punto de vista lingüístico, es impecable, precisa y fiel al texto de Trakl tanto a nivel léxico como gramatical. No obstante, hay cinco lugares en donde Valente no ofrece una versión “fácil” del texto, pero, en ningún caso, se puede decir que la opción tomada por Valente no se ajuste al sentido del original.

En el verso 1 lo que Valente traduce como *asomar... en* se corresponde en el original con *kommen... über*. El verbo *kommen* en alemán es la forma usual para referir un desplazamiento físico de retorno y, por tanto, apuntaría

²⁰² Reproducimos aquí el texto original:

Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel. / Schön ist der Wald, das dunkle Tier, / Der Mensch; Jäger oder Hirt. // Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch. / Unter dem runden Himmel / Fährt der Fischer leise im blauen Kahn. // Langsam reift die Traube, das Korn. / Wenn sich stille der Tag neigt, / Ist ein Gutes und Böses bereitet. // Wenn es Nacht wird, / Hebt der Wanderer leise die schweren Lider; / Sonne aus finsterner Schlucht bricht.

hacia la elección natural *venir* o *acercarse, aproximarse*. Por otro lado, la preposición de lugar *über* refiere una posición superior respecto de otra y, en consecuencia, su correlato en español sería *sobre, encima de*, o, incluso, *por encima de*. Así pues, la traducción que, antes hemos calificado de “fácil”, del verso implicaría la siguiente versión: “Diario se aproxima el dorado sol por encima de la colina”. Esta elección, como es palpable, supondría recargar innecesariamente el verso de Trakl, prosificarlo; problema fácilmente subsanable si se condensan los contenidos de movimiento y posición en la solución valenteana “asomar en”, que, además, expresa con gran plasticidad visual la trayectoria del sol al amanecer. Esta plasticidad casi pictórica se ve, por otro lado, reforzada al sustituir el adjetivo calificativo *gelbe* —dorado, “de oro”— por el sustantivo *amarillo* que carga el valor de la voz en su sentido cromático, muy acorde con el carácter del texto, donde tiene gran importancia el color.

En el verso 6 nos encontramos con un caso similar al de *asomar*. En el texto de Trakl se lee *Fährt... leise*. La forma verbal *fahren* se emplea en alemán para indicar un desplazamiento no realizado a pie (que exigiría el uso de la forma *gehen*) y *leise* es adjetivo que significa *silencioso, ligero, suave, delicado* y como adverbio tiene los sentidos *silenciosamente, suavemente*. Así pues, la calificación semántica que *leise* proyecta sobre el movimiento que expresa el verbo *fahren* —“conducir sin hacer ruido, de modo suave”— tiene en el verbo español *deslizar* su equivalente más exacto y adecuado.

El verso 9, en el original de Trakl, dice «Ist ein Gutes und Böses bereitet», —literalmente “un bien y mal está hecho”, que Valente traduce como «el bien y el mal ya son». Es, sin duda, el verso en que más difieren ambos textos y, sin embargo, el sentido de la imagen permanece intacto. La diferencia radica en la lectura que prioriza Valente. *Bereiten* en alemán significa *hacer, preparar*. Trakl emplea aquí una variante de la construcción pasiva. En alemán la pasiva se forma con el verbo *werden* (llegar a ser) y que en castellano se traduce por la perífrasis pasiva *ser+participio*. No obstante, aquella lengua tiene otro modo de construir la pasiva, para incidir más que en el proceso en el resultado o el estado derivado de ese proceso, que consiste en emplear el verbo *sein* (ser o estar), y que en castellano se traduce por *estar+participio*. Valente demuestra aquí conocer muy bien la gramática alemana y, por eso, elige el verbo *ser* —que remite al sentido de esencia como existencia, nacimiento del ser— acompañado de un inexistente en el original adverbio temporal — por tanto, incide en la condición progresiva de la imagen— que expresa inmediatez, *ya*, y como consecuencia de ello, perviven los matices del verbo alemán *bereiten* (hacer) y de la construcción gramatical (resultado del proceso). Por otro lado y en concordancia con la lectura que realiza del texto de Trakl, Valente opta por el artículo *el*, en lugar del indeterminado *un* que emplea el austríaco, para reforzar el sentido filosófico de la visión del anochecer.

En el siguiente verso del original («Wenn es Nacht wird») vuelve a aparecer el verbo *werden*, ya como verbo principal. *Werden*, como ya quedó dicho antes, sirve en alemán para expresar un cambio de estado efectivo.

Valente decide aquí, puesto que hace referencia al paso del día a la noche como consecuencia de la desaparición en movimiento descendente del sol, traducir *werden* por la forma rotunda *caer*, traducción fiel no del verbo pero sí de la imagen, que incide en lo abrupto del cambio.

Desde el punto de vista sintáctico, esto es, del orden de las palabras, lo esperable, dado que alemán y castellano poseen organizaciones sintácticas que se rigen por leyes distintas, sería que Valente no siguiese el modelo original. Sin embargo, la simplicidad sintáctica del texto de Trakl permite a Valente calcar la disposición de las palabras en casi todo momento. Sólo en el verso 8 hay una leve variación: el texto de Trakl construye una oración subordinada por medio del nexo temporal *wenn* seguido de una forma verbal conjugada, *neigt*, —«Wenn sich stille der Tag neigt», literalmente “Cuando declina quieto el día”—; en cambio, Valente opta por una construcción de infinitivo —«Al extinguirse quietamente el día»— y, por tanto, el verbo queda neutralizado respecto de las marcas de persona y, sobre todo, de tiempo. De este modo, lo que es paradoja temporal en el verso de Trakl, pues el matiz temporal de la construcción sintáctica y del verbo quedan contrarrestados por el estatismo que imprime *stille* (quieto), en el centro del verso, a toda la oración, en Valente se concentra en el verbo, ya que el significado de éste, *extinguir*, remite al proceso de desaparición y el empleo del infinitivo remite a neutralización del tiempo, esto es, al no tiempo. Desde este punto de vista, la presencia del adverbio sería superflua en el verso valenteano; sin embargo, al dejarlo allí, también en el centro del verso, parece ser un guiño al acierto estilístico logrado por el poeta austríaco.

Al principio del análisis, se hacía mención a que el poema de Valente era, en cuanto al cuerpo del texto, una traducción bastante fiel del poema “Die Sonne” de Georg Trakl, como se ha demostrado anteriormente; y se decía también que el distanciamiento entre el texto del español y del austríaco se producía en el contorno del texto. En efecto, “Versión de Trakl-Webern” sólo se aleja del poema referido por el hecho nada superfluo y sí muy significativo de poseer otro título y una cita inicial. La elección de título por parte de Valente tiene un sentido claro, por lo explicado en las páginas anteriores: el poema es, efectivamente, una versión de Trakl. Ahora bien, no hay en el cuerpo del texto, en apariencia, ningún elemento que remita a la otra figura referida en el título. Sólo la nota previa dispuesta tras el título, que convoca en la lectura el ámbito de lo musical —«Para voz y cuatro instrumentos»—, justificaría la referencia al compositor, también austríaco, Anton Webern. Esta referencia, sin embargo, nos da la pista de que, en realidad, el poema no es traducción del texto de Trakl, sino de versión de la pieza musical del compositor que, a su vez, había elegido seis poemas de su compatriota, entre las cuales estaba “Die Sonne”, para crear otras tantas canciones.

De este modo, el título que pone Valente a su traducción al castellano de “Die Sonne” convierte dicha traducción, al sobresignificarla con la referencia musical a Webern, en creación poética que, simultáneamente, es traducción de un texto ajeno y versión poética de una composición musical que partía de ese mismo texto.

5.3 LA TRADUCCIÓN COMO (RE)CONOCIMIENTO: LAS VERSIONES DE PAUL CELAN

La importancia que cobra la lectura de la obra poética en alemán del poeta rumano Paul Celan ha sido ya señalada por diversos críticos (Ortega 1994, Mayhew 2004, Gómez Pato 2007) y el propio José Ángel Valente da testimonio de la generadora fuerza poética que supuso para él el encuentro con la poesía del autor rumano al tomar de él el título de su poemario de 1982 y al incorporar citas y referencias a éste en textos de su último periodo creativo. Es más, muchos de los conceptos clave que desarrolla Valente en este periodo tienen en Celan la misma importancia y paralelo valor poético.

No es arriesgado pensar, en este sentido, que la lectura que realiza Valente de Paul Celan reporta al autor gallego una serie de imágenes que le permiten desarrollar y reafirmar el pensamiento poético-estético que desde sus inicios llevaba elaborando (tal es el caso de la rentabilidad del símbolo de la mandorla, que Valente toma del poema de título homónimo recogido en *Die Niemandrose —La rosa de nadie—* de Paul Celan). Así mismo, la lectura en profundidad que supone la traducción de los poemas alemanes del rumano suponen un ejemplo vivencial de la tensión máxima a la que se puede llevar al lenguaje para potenciar su capacidad expresiva, pues Celan opera sobre el alemán un retorcimiento lingüístico similar al que realiza César Vallejo en *Trilce* sobre el español. También en el plano lingüístico, conviene señalar la convergencia de las actitudes poéticas de ambos autores, pues tanto Celan como Valente, aunque por diferente motivo, se encontraron con la paradoja de tener que desarrollar su poesía en una lengua que había sufrido un vaciamiento de su sentido y, por tanto, una desnaturalización de su uso original²⁰³. Y, así, lo destaca Valente de Celan en su ensayo “Bajo un cielo sombrío”:

La voz de Paul Celan ha bajado a la noche, ha descendido las infinitas escalas de la sombra (...) y ha engendrado en ellas una palabra nueva (...) Palabra, Verbo. Para habitar de nuevo entre nosotros. (Valente 2008: 714)

Por todo ello, cuando Valente, recorrida ya la mitad de su trayectoria poética, se encuentra con la obra de Paul Celan no puede hacer otra cosa más que reconocerse en su poesía y, así, la lectura y la traducción de su obra se

²⁰³ En el caso de Celan el influjo negativo que la retórica nazi ejerció sobre la lengua alemana (brillantemente analizado por Steiner en el ya citado artículo “El milagro hueco”, 2000: 123-140) se suma a la experiencia personal del autor rumano y a su condición de judío; de este modo, la lengua que, como poeta, emplea para crear era en su infancia y juventud la lengua del odio, del miedo y, en fin, de la destrucción de su identidad cultural.

Con menos dramatismo, pero con igual compromiso, Valente considera que hereda un castellano que necesita ser depurado de los condicionantes negativos que las generaciones precedentes habían introducido en su uso.

ofrece a los ojos de Valente como diálogo de la que éste extrae una experiencia de ahondamiento en su propia obra. Así, lo expresa en uno de los textos liminares que preceden a la edición de las versiones:

DAR por cierto el conocimiento del otro es ignorar que este presunto conocimiento es una mera proyección de nuestro yo. Suprimida esa proyección ocultante, el otro sólo puede ser percibido como esencialmente desconocido: la faz misteriosa del otro. Y, también, sólo en la medida en que es percibido como misterio, puede el otro ofrecérsenos como fuente posible del conocer y del amar. (Valente 2002: 237)

Esta visión de la traducción como un entablar un diálogo con el otro, que, en su extremo, revierte sobre sí mismo coincide con lo afirmado a cerca de su concepto de traducción en una entrevista concedida a la revista *Archipiélago*:

La traducción tiene una importancia sustancial, y en ella está (...) el [aspecto] de que necesito incorporarme a un poeta, incorporar la sustancia del poeta, meterme dentro de su voz, y hablar con ella. Es lo que me ha pasado con Paul Celan (Pérez-Ugena 1999: 56)

En “Antecomenzo” Valente incide en la experiencia lingüística que conlleva el ejercicio de la traducción. El proceso de identificación al que hace referencia Valente en el fragmento anterior, ese meterse en la voz del otro, implica también vivir la carnalidad de la lengua de origen, en este caso, el alemán. Como ya fue señalado anteriormente, el encuentro de Valente con el alemán se produce en un contexto y a un nivel diferente que en los casos del inglés y del francés (pues fue la lengua vehicular y con la que convivió en sus estancias en el extranjero). El alemán, ante los ojos del poeta gallego es una lengua totalmente nueva, aprendida. Es una lengua con la que la experiencia vital es eminentemente a través de la escritura. Sin embargo y de modo paradójico, esa experiencia por medio de la lectura de la poesía de Paul Celan la siente muy próxima de su experiencia vital, «porque», afirma Valente, «ha estado vinculado a situaciones más de extrema gravedad» (Pérez-Ugena 1999: 56).

Del mismo modo, considera que el contacto con esa lengua nueva lo obliga a volver a aprender a escribir. De ahí que afirme en “Antecomenzo”:

Las presentes versiones son resultado breve —*fecundamente frustrado*— de un largo período de frecuentación de un lenguaje nuevo (Valente 2002: 233) [cursiva nuestra]

Ese aprendizaje lingüístico al que hace referencia Valente le permite experimentar los límites del lenguaje propio y concebir nuevos espacios de expresión cognoscibles sólo en el contacto con una lengua desconocida²⁰⁴. Por ese motivo, el costoso trabajo de familiarización con el alemán y, sobre todo, con el alemán extremo que emplea Celan en su poesía, supuso en Valente la apertura a nuevos ámbitos de expresión y, en paralelo, el abandono de caminos ya gastados del castellano. De ahí que afirme, inmediatamente después de lo dicho anteriormente:

(...) de una paralela desfrecuentación de lenguajes gastados o vacíos (Valente 2002: 233)

La traducción revierte, así, de modo positivo sobre la palabra poética de Valente en un acto de refundación o nueva depuración hacia la esencia de lo poético que supone un «ir hacia algún lugar aún nunca hallado, hacia el otro, hacia un tú invocable» (id.). Esta palabra finales de “Antecomenzo” son una descripción exacta de la escritura poética que Valente desarrolla a partir de *El fulgor* (1984), en paralelo con la labor de traducción de la poesía de Paul Celan.

Valente valora las versiones que realiza del poeta rumano no en una dimensión de acierto en la traducción —«En general mis traducciones han sido bien aceptadas: no puedo calificarlas de precisas o buenas»— sino en un plano expresivo de trasposición: «son poemas vivientes de Celan en castellano» (Pérez-Ugena 1999: 56). Esta expresión nos pone sobre la pista de cómo enfrenta la tarea de traducir a Celan. Es, para Valente, la experimentación personal de la alteridad creativa. Valente no considera que sea el autor de sus versiones sino que entiende que en el intento de apropiarse de la voz de Celan el resultado ha sido el inverso: es Celan quien utiliza a Valente para expresarse en castellano.

Por esta razón, a pesar de lo que afirma Valente, las versiones en español de los poemas de Paul Celan reproducen con casi total precisión el texto alemán, como ocurre con “Corona” o “Todesfuge”, pues lo dicho en el original por Celan se correspondería con exactitud con lo que Valente diría si fuera él el autor del texto y no el traductor. La identificación es total con la voz de Paul Celan. Sólo se produce una distancia con el texto alemán cuando no hay correspondencia unívoca entre lo dicho en alemán y lo que se puede decir en español o cuando, por motivos gramaticales o léxicos, es imposible encontrar equivalencia en el español. Es lo que sucede con la traducción del poema “Mandorla”²⁰⁵. La versión que ofrece Valente es la que sigue:

²⁰⁴ «(...) teño dito que cada lingua permite dicir a un cousas que outra lingua no lle permite dicir» (Romaní 2001: 245).

²⁰⁵ El texto original de Paul Celan es el siguiente:

En la almendra — ¿qué hay en la almendra?
La Nada.
La Nada está en la almendra.
Allí está, está.

En la Nada — ¿quién está? El Rey.
Allí está, está.

Bucle de judío, no llegarás al gris.

Y tu ojo — ¿dónde está tu ojo?
Tu ojo está frente a la almendra.
Tu ojo está frente a la almendra.
Tu ojo frente a la Nada está.
Apoya al rey.
Así está, está.

Bucle de hombre, no llegarás al gris.
Vacía almendra, azul real. (Valente 2002: 257)

El poema de Paul Celan asienta la fuerza del sentido poético de las imágenes en el empleo reiterativo del verbo *stehen*, de gran rentabilidad semántica en alemán pues, en función de la estructura gramatical, asume diferentes significados. La base semántica de esta lexía remite a una posición física predominantemente vertical (*estar de pie*); así, asociado al nexos locativo *in* en dativo (que indica posición dentro de un lugar cerrado), se puede traducir como *estar de pie dentro de*, es decir, *hallarse, encontrarse en*. Por eso, la primera pregunta del poema de Celan «was steht in der Mandel?», puede entenderse como un cuestionamiento acerca de lo que contiene la almendra; de ahí, la respuesta: «Das Nichts» —la Nada—. Por esa razón, Valente decide traducir este primer *steht* como “haber”: «¿qué hay en la almendra?».

Una vez identificado el ser que habita el seno de la almendra *stehen*, ya no interesa seguir incidiendo en el contenido (el “haber”); el centro de interés poético se traslada de la almendra como receptáculo a la almendra como espacio de aparición y, por tanto, el centro de la imagen poética ya no es la almendra, sino la nada, esto es, el ser que contiene (el “estar”). Así pues, el *stehen* del tercer verso, ya está más próximo en español al sentido de *estar* que

MANDORLA /// In der Mandel — was steht in der Mandel? / Das Nichts. / Es steht das Nichts in der Mandel. / Da steht es und steht. // Im Nichts — wer steht da? Der König / Da steht der König, der König. / Da steht er und steht. // Judenlocke, wirst nicht grau. / Und dein Aug — wohin steht dein Auge? / Dein Aug steht der Mandel entgegen. / Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen. / Es steht zum König. / So steht es und steht. // Menschenlocke, wirst nicht grau. Leere Mandel, königsblau. (Celan 1999: 173)

al de *haber*. En consecuencia, Valente opta por traducir «Es steht das Nichts in der Mandel» por: «La Nada *está* en la almendra».

Esa transición del espacio (la almendra), del *haber*, a la aparición del Ser que habita dicho espacio (la Nada), al *estar*, queda corroborado en el quinto verso. Allí la función de sujeto gramatical del verbo *stehen* que, anteriormente, había sido asumida, en primer lugar, por el interrogativo *was* —(qué) pronombre para objetos inanimados²⁰⁶— y, después, por *das Nichts* —sustantivo abstracto y, en consecuencia, ser no animado—, recae en el interrogativo de persona *wer*. Desde el ente inanimado al individuo, al ser formalizado, pasando por el ser informe; la predicación gradativa que en alemán tiene un único centro verbal, la palabra *stehen*, carece de paralelo expresivo en castellano y, por eso, Valente se ve en la necesidad de mantener el juego lingüístico o el sentido profundo de la imagen. Como se puede ver, opta por lo último y, así, se ve en la obligación de traducir *stehen* por haber y estar²⁰⁷.

En el verso 12 el original dice «Es steht zum König». El verbo *stehen* acompañado de la preposición *zu* (que sirve para apuntar hacia el destino último de un proceso o estado: lugar, en caso de que se emplee con verbos de movimiento; finalidad, objetivo, en caso de que el verbo exprese una acción) significa, literalmente, *estar para alguien*, es decir, “estar de parte de” o, lo que es lo mismo, “apoyar a alguien”, que es la solución que escoge Valente.

Por otro lado, los correlatos españoles que el poeta ourensano escoge para traducir los diferentes *stehen* del poema original guardan relación con los valores gramaticales del verbo alemán, que puede significar diferentes cosas dependiendo de la estructura sintáctica que rige en la oración y que, en ocasiones, no existen en español. Es el caso del verbo 11 —«Dein Aug, dem Nichts stets entgegen»—. La oración, en una estructura sintáctica normativa, sería: “Dein Aug steht dem Nichts entgegen” —Tu ojo está frente a la Nada—. Al tematizar el sujeto mediante su desplazamiento fuera de la oración y su separación de la misma por la presencia de la coma, deja a la construcción sin sujeto semántico y se convierte, así, en una oración impersonal²⁰⁸. Evidentemente, la mayor flexibilidad de la sintaxis española en cuanto al ordenamiento de los constituyentes hace que, aunque Valente también tematizara el sujeto, no devendría por lógica gramatical una

²⁰⁶ El interrogativo alemán *was*, cuyo valor semántico y sintáctico es similar al *qué* español, en esta oración asume la función de sujeto pero no la de agente, pues *stehen* refiere un estado y no un proceso. De ahí que, aunque el verbo no es impersonal desde el punto de vista sintáctico sí lo es desde el punto de vista semántico y, por eso, la traducción por la forma impersonal del verbo *haber* sea, en este sentido, un acierto lingüístico.

²⁰⁷ José Luis Reina Palazón, en la edición de las obras completas de Celan publicadas por Trotta, intenta mantener la unipresencialidad del verbo en el poema. Así, *stehen* es traducido siempre por la forma de pasiva refleja *se tiene*. Cfr. Celan 1999: 173.

²⁰⁸ La “s” de la forma verbal *stehts*, frecuente en poesía y en algunas hablas dialectales del alemán, remite al pronombre *es*. De tal modo, la construcción sería “*es steht*”, donde *es* puede interpretarse como pronombre que se refiere a *Dein Aug*, pero también como marca de impersonalidad, en paralelo con las construcciones impersonales de tiempo del tipo *Es regnet* (llueve).

impersonalización de la oración; pues si tradujera “Tu ojo, frente a la Nada está” el sintagma mantendría su valor de sujeto gramatical y semántico. Por eso, puesto que es imposible encontrar un equivalente en castellano que vehicule todos las implicaciones gramaticales y de sentido del verso de Celan, opta por marcar por medio de un hipérbaton sencillo la operación realizada por el autor rumano en su poema.

5.4 LA TRADUCCIÓN COMO (AUTO)LECTURA: LAS VERSIONES DE EDMOND JABÈS

Si en la lectura y traducción de Paul Celan José Ángel Valente experimenta una refundación de su escritura poética al incorporarse la estética del rumano a su pensamiento poético y, así, evolucionar su poesía hacia un punto extremo de su propuesta estética; en la frecuentación de la poesía de Edmond Jabès experimenta una relectura de su obra anterior que reaviva el sentido de los elementos que configuraban aquella escritura, resignificándolos. Es lo que Sánchez Robayna define como “influencia retrospectiva”, es decir, «una influencia que le hacía ver de otra manera determinados aspectos de su propia obra —o verlos, incluso, por primera vez—, considerados a la luz de la peculiar simbología jabetesiana» (2006: 52). De este modo, como le sucede con Celan, Valente experimenta en la traducción una identificación personal con lo traducido, un reconocimiento de la voz propia en la voz del otro. Así lo refiere el propio Valente en el ensayo que dedica al poeta francófono:

El contacto con la poesía de Jabès no determina propiamente las líneas fundamentales de mi escritura subsiguiente. Determina algo para mí mucho más decisivo: una nueva perspectiva de lo que yo había escrito hasta ese momento. Hace el encuentro con Jabès que yo me reconozca a mí mismo, me dota de una identidad, de una estirpe, de una ascendencia. (Valente 2008: 663)

En Edmond Jabès Valente se reencuentra, como señala Sánchez Robayna, con los símbolos de la mística: el desierto, la noche, el fuego, la nada (id.). Así, la escritura del ensayo “La memoria del fuego”, recogido en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, se apoya en la lectura de textos del poeta franco-egipcio Pero, también, como ocurría con Paul Celan, la figura de Jabès supone para Valente la encarnación de una serie de elementos hacia los que tendía su pensamiento poético: el exilio, el judaísmo, el silencio²⁰⁹.

Esta confluencia en o desde el origen marca, como en el caso de Paul Celan, la labor de traducción de Valente. Al igual que le sucede con el poeta

²⁰⁹ Cfr. el ya citado ensayo “La memoria del fuego”, “Sobre la unidad de la palabra escindida”, y sobre todo “Jabès o la inminencia” y “Edmond Jabès: judaísmo e incertidumbre”, recogidos en *La experiencia abisal*.

de habla alemana, las traducciones que realiza el autor ourensano del francés se caracterizan por una casi total equivalencia entre texto original y traducción. De este modo, la relevancia de las versiones de Edmond Jabès no reside tanto en el trabajo de trasposición lingüística sino en el de la lectura selectiva que hace Valente de su obra, en busca de fragmentos con los que identificarse. Así, Valente extrae de su contexto diferentes textos de libros de Edmond Jabès y configura con ellos una lectura esencial del universo literario del escritor judío, agrupada en cuatro secciones que titula del siguiente modo: “Jabès por Jabès”, “Lengua fuente lengua blanco”²¹⁰, “Confesiones” y “Fragmentos”²¹¹.

La tarea de reescritura de la versión valenteana de los textos jabesianos consiste en extraer del discurso original fragmentos con cierta unidad de sentido y asignarles un título, inexistente en el original, que los convierte en unidades textuales llenas de sentido por sí misma, es decir, *lo fragmentario* en el original se convierte, gracias a la acción interpretadora y, por tanto, (re)creadora que supone la lectura implícita que hay detrás de toda traducción, en la versión valenteana en *texto*. La presencia de título incide, pues, en el carácter *textual* del fragmento sin que éste pierda su condición fragmentaria.

Esta lectura esencializadora de la obra de Edmond Jabès actúa en el nivel del libro: esa unidad material queda, en la lectura interpretante de Valente, condensada en una serie de fragmentos, de especial interés o significación para el traductor. Pero también se produce la selección dentro del propio fragmento, pues, como sucede en la versión titulada “El desierto”, no es infrecuente encontrar signadas por medio de puntos suspensivos entrecorchetados saltos en la lectura.

Así pues, la traducción que realiza sobre la obra de Edmond Jabès se mueve por el interés de la autolectura y se materializa en una intervención sobre el original por esencialización o concentración. De este modo, la versión que ofrece Valente se muestra como lugar de comunión entre el lector-traductor y el autor-creador.

²¹⁰ El primer grupo de versiones consiste en una serie de fragmentos extraídos del libro *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen* que en la traducción que realiza Valente se constituyen en introducción a la figura y la simbología literaria del poeta francés. A este conjunto se suma, al final, un poema “Très tôt...”, extraído de *Livre du partage*.

De ese mismo libro traduce “Langue source langue cible” (con el espacio tipográfico en blanco entre los dos sintagmas), que se constituye en la versión valenteana en el grupo que titula “Lengua fuente lengua blanco”.

Estas versiones fueron publicadas, por primera vez, por Valente en *Syntaxis*, 16-17 (1988): 4-7 y 8-14. Cfr. apéndice a Valente 2002: 427 y 431.

²¹¹ El tercer grupo lo configuran nuevas versiones de otros tantos fragmentos extraídos de *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*. Y el cuarto grupo son textos entresacados para su traducción de *Un Etranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Este segundo conjunto de traducciones aparecen por primera vez en *El europeo*, 29, 1991: 99. Cfr. apéndice a Valente 2002: 427 y 431.

Como consecuencia de esta actitud resignificadora, la pura trasposición lingüística al castellano de los fragmentos de Edmond Jabès da lugar a una creación textual que dialoga ya no tanto con el original como con los textos del propio traductor. Así, la versión que Valente titula “El desierto” se sitúa en un espacio que, por un lado, en tanto que traducción remite al original jabetesiano y, por el otro, en tanto que autolectura remite al poema “Serán cenizas...”, de *A modo de esperanza*, del que se vuelve comentario o glosa:

El desierto fue para mí el lugar privilegiado de mi
despersonalización. (Valente 2002: 321)²¹²

Lo mismo sucede con la versión titulada “Escritura, palabra”, donde el inicio:

No es posible escribir sin hacer callar primero las palabras que nos
agitan. (Valente 2002: 327);

recuerda a uno de los más importantes aforismos recogidos en *Notas de un simulador*:

ESCRIBIR por espera, y no desde la locución, sino desde la escucha
de lo que las palabras van a decir. (Valente 2006:461)

Del mismo modo, el segundo párrafo de la versión se convierte en una sumarización del pensamiento poético que Valente desarrolla y expone en *Las palabras de la tribu*:

Por otra parte, la inflación verbal —de la que resultan palabras
privadas de peso— a la que estamos diariamente confrontados
trata también de imponer silencio al escritor. (Valente 2002: 335)

²¹² Cfr. con el primer poema de Valente: «Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre. / El corazón tiene la sequedad de la piedra / y los estallidos nocturnos / de su materia o de su nada.» (Valente 2006: 69)

6. El silencio

Comparten José Ángel Valente y el peruano Emilio Adolfo Westphalen el hecho de desarrollar sus trayectorias poéticas en el límite de la palabra poética, en incesante diálogo con la frontera del silencio. No obstante, como se podrá observar, el modo en que el autor español llega a convivir con el silencio en su poesía procede de circunstancias distintas. En el caso del peruano, el silencio es un condicionante que marca su obra desde el inicio; podría decirse, incluso, que Westphalen percibe antes la experiencia del silencio y que, como consecuencia de la radicalidad de dicha experiencia, accede al ámbito de lo poético. Por su parte, Valente asienta su poesía en una fe ciega en la labor del poeta, de la que carece el pensamiento poético westphaleano, y, por tanto, el silencio, si bien es una realidad latente en sus primeras obras que el propio Valente sólo descubre *a posteriori* con el desarrollo de su universo literario, se convierte en una presencia necesaria que se acaba imponiendo en la obra del autor gallego como motivada consecuencia del desarrollo de la lógica interna de su pensamiento poético. Desde esta perspectiva, el avance de la palabra poética en Valente se debe a la creciente consciencia del fructífero diálogo de la palabra con el silencio. Y, como consecuencia de esto, el silencio en Valente es un concepto en desarrollo²¹³, cuyo sentido está en íntima relación con el que va adquiriendo la palabra poética, y va ganando, desde una concepción inicial negativa del mismo, un mayor sentido seminal en su universo poético.

6.1 LA PALABRA MUDA Y EL SILENCIO COMO AUSENCIA: *A MODO DE ESPERANZA Y POEMAS A LÁZARO*

La trayectoria literaria de José Ángel Valente se asienta, como ya fue explicado anteriormente, en una concepción de lo poético como toma de conciencia de la desvirtuación que sufre en el lenguaje la palabra del ser. De esta afirmación deviene una concepción negativa del lenguaje en tanto que incapaz de referir y esa arreferencialidad hace que el lenguaje no sólo no haga hablar a la realidad sino que la enmudece y la destierra al ámbito de lo innominado. Por eso, en los primeros poemas del autor gallego es imagen recurrente la del individuo como hablante enmudecido. El primer poema de *A modo de esperanza* señala el territorio en que se mueve el poeta:

Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre (Valente 2006: 69).

²¹³ Cfr. Miguel Mas: «El silencio es en José Ángel Valente la consecuencia obvia de todo un desarrollo anterior» (1986: 59).

La palabra que el poeta hereda es una palabra mutilada, hundida en un silencio radical, que lo aísla del mundo, es palabra incapaz de concebir nada²¹⁴. Poseedor, así, de una palabra inútil el poeta entra en contacto de la palabra a través de su ausencia. Así, el espacio en que se debe mover es manifestación de la forma negada de la realidad (el desierto) y el lenguaje se ofrece al hablante como materialización negativa del nombrar. De este modo, el poeta vive, a través del lenguaje, una experiencia que lo desvincula de los objetos: la imposibilidad del nombrar señala el abismo que media como distancia entre el ser y la realidad. Todo cuanto rodea al sujeto vuelve a él con el sentido de la soledad. El hablante de *A modo de esperanza* es un ser aislado del mundo y que, en tanto que solitario, queda encerrado en el espacio designativo de una palabra manca, hueca, esto es, el sujeto lírico es vaciado de su capacidad de decir por el lenguaje, queda sumido en un silencio que lo enmudece. Así pues, en los primeros poemas de Valente la experiencia del silencio es percibida como experiencia del mutismo entendido como condena impuesta por el influjo negativo de la circunstancia en que debe moverse. El silencio, como negación de la palabra, hunde al yo lírico en la imposibilidad del decir, y, en consecuencia, es *ser aislado por el lenguaje*. Por esta razón, el poeta percibe el enraizamiento en su interioridad del silencio y que, a través de ese lenguaje heredado, no conseguirá extraer para sí nada vivo del contacto con lo que lo rodea:

Ni una voz, ni un sonido
conviviéndose en él.
Si hundo mi mano extraigo
sombra;
si mi pupila,
noche;
si mi palabra,
sed. (Valente 2006: 75)

Esa constatación de la ineficacia de los sentidos, además de reafirmar su aislamiento, lo reduce a una unidad indistinta dado que, como consecuencia de ese mismo aislamiento sensitivo, se niega la posibilidad de identificar la otredad que lo rodea y, por tanto, pierde la referencia exterior a partir de la cual definirse y en torno a la cual establecer un límite de distinción que le permita construir su propia identidad. En ese sentido, el silencio del lenguaje opera una acción desrealizadora del individuo como ente aislado de la comunidad.

²¹⁴ Como señala Cuesta Abad «el *pathos* del lenguaje poético de Valente se presenta en un primer momento bajo la idea una palabra enajenada o extrañada de sus cualidades primordiales» (1995: 52).

Por eso, ausente la capacidad de decir, esto es, reducido al mutismo, el yo no logra identificarse en su propia imagen, como le sucede al sujeto poético del poema “El espejo”:

Hoy he visto mi rostro tan ajeno,
tan caído y sin par
en este espejo. (Valente 2006: 71)

En la observación de su imagen reflejada en el espejo opera una despersonalización que desemboca en el reconocimiento de una alteridad anónima, informe por lo tanto, que es, en el fondo, una desidentificación:

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? (Valente 2006: 71)

La imagen anónima que surge de la autocontemplación en el espejo también se ve abocada a vivir en el espacio del silencio, es decir, a vivir sin existencia, pues perdura en esa proyección ilusoria la ausencia de la palabra. El yo sin palabra es, en el espejo, nadie sin voz, mudo también.

Aislado, mudo y despersonalizado, el sujeto lírico de *A modo de esperanza* vive en la insuficiencia de la palabra y, por ese motivo, pugna por romper su aislamiento, como significativamente expresa el título de uno de los poemas del libro, “Destrucción del solitario”:

Durante toda la noche
contemplé un cuerpo ciego.
Un cuerpo,
nieve de implacable verdad.
¿Con qué animarlo,
obligarlo duramente a vivir?
Tenía entre mis manos
una materia oscura,
barro y aire mortal,
una materia resistente a mis manos,
que no podía vencer. (Valente 2006: 77)

Sabe, no obstante, que sólo conseguirá abandonar la soledad del desierto en que se mueve conquistando un espacio verdadero para la palabra. El reconocimiento de su mudez lo impulsa a buscar la palabra:

Y busqué en lo más hondo
la palabra,
aquella que de al canto
verdadera virtud.
Estaba solo.
Un cuerpo ante mis ojos:
le di un nombre,
lo llamé hasta mis labios.
No lo pude decir.

Porque nada podía
ser dicho aún. (Valente 2006: 77)

Así, los poemas de este primer libro quedan pregnados del sentimiento de pérdida de la palabra, se desarrollan en el espacio de un silencio que ni siquiera es tal sino negación de la palabra, un silencio que no se nombra con su nombre sino con el de términos que niegan la palabra sin afirmar por ello el silencio: anonimia, mutismo, ausencia, nada, vacío²¹⁵.

El silencio de *A modo de esperanza* es la ausencia de la palabra necesaria, anhelo más alto que concibe el sujeto pues sabe que todo empieza con la recuperación de la palabra. Con esa palabra restituida podrá recuperar su lugar, su existencia y el sentimiento de comunión con lo que lo rodea:

Plaza,
estancia, casa
del hombre,
palabra natural,
habitada y usada
como el aire del mundo. (Valente 2006: 85)

Pero, dado que la palabra no ha sido devuelta a su lugar, todo intercambio verbal es improductivo, diálogo ausente de palabras como en el poema “El adiós”. En él se describe la despedida de una pareja impregnada de un carácter ambiguamente definitivo. El tono ritual con que se narra no aclara si la improductividad de las palabras viene debida a que el uso cotidiano de las expresiones las ha vaciado de significado y, por eso, la respuesta de la amada se reduce a pura gestualidad o, si por el contrario, la inutilidad de las palabras es consecuencia de que la amada, efectivamente, está muerta. Ya sea una muerte real o simbólica, la compañera ha perdido la capacidad de decir y,

²¹⁵ Esta ausencia de referencias directas al silencio y el empleo alusivo de términos asociados a él es lo que nos lleva a considerar que en la poética de Valente el concepto del silencio es una presencia latente: el sujeto lírico, puesto que no la nomina de forma directa sino de modo alusivo, no es consciente todavía de su importancia.

por tanto, se niega la posibilidad del diálogo (hablar y callar obtienen el mismo resultado). Por eso, en este poema que significativamente describe un diálogo entre dos amantes se exponen todos los elementos esenciales de la escena salvo los que darían sentido a la imagen: las palabras. La voz lírica que se encarga de plasmar la escena opera un proceso de elipsis sobre el diálogo y, así, lo hunde en el silencio. Al recurrir a la alusión (por medio del empleo de verbos *dicendi*: explicó, recordó, dijo) convierte el poema en una pura elusión donde la ausencia de lo esencial (las palabras) vacía de vida la escena. Queda todo lo decible suspendido entre paréntesis.

En *Poemas a Lázaro* el silencio, sin desaparecer, se disipa en la consciencia de que la palabra perdida es palabra olvidada. Así, se la abre a la voz lírica la posibilidad de hallar un punto de encuentro con el otro en el ámbito de la memoria personal. A través de ese descenso, que es profundización en el seno del silencio, se funda un diálogo con el Ser, un sí mismo que se corporeiza en un tú resucitado, traído desde su ausencia hasta el presente. Por este camino, el sujeto recupera la palabra que le brinda un encuentro con el pasado, simbolizado en la figura de Lázaro, que representa, según Risco, «la acendrada búsqueda de sí mismo en su experiencia o en su memoria con el fin de alcanzar una honda comprensión del hombre en el seno de su propia individualidad» (1973: 384). Así, el diálogo que posibilita esa palabra es diálogo con la propia memoria objetivada en el tú y, por eso, el diálogo es en realidad autodiálogo. El yo adquiere, en este poemario, su voz pero la otredad se mantiene en silencio, como en el poema “La llamada”:

Temprano, en la mañana, la llamada.
Tal vez es el teléfono que avisa
y me levanto a ciegas,
tentando el despertar sin ver su rostro.

Tropiezo en los residuos de la víspera,
cuanto hay de ayer en hoy me sale al paso,
y con torpeza y sumisión recojo
la llamada en el alba, tan temprana.

«Quién es, quién, quién.»

Silencio.

Alguien dice mi nombre y calla luego.
El despertar se rompe en nueva sombra.
«Quién, quién —repito—, quién tan pronto.»

En mil pedazos salta la mañana.

Desde el umbral me llega, tibia y sola,
la voz de la mujer envuelta en sueño,
caída aún en la última caricia

(«quién era, quién, quién era...»).

Se deshacen

lentamente la luz y las palabras,
la voz de la mujer resbala lejos,
muy lejos, más allá
que la otra voz —allá— de la llamada. (Valente 2006: 116-117)

El yo despierta a la conciencia de sí mismo, es decir, recupera su identidad, gracias a la aparición del otro, que le revela su nombre. Por el camino de la memoria, el yo recupera una palabra que le permite ya interpelar lo que lo circunda y, en ese proceso, lo pasado vuelve al presente («cuanto hay de ayer en hoy me sale al paso»). Restituida la memoria y la identidad frente a la presencia de un otro que, si bien sigue siendo anónimo, deja de ser *nadie* para ser *alguien*; el sujeto habla consigo mismo y la palabra le confiere una personalidad desde la que hablar.

No obstante, la posesión de esta palabra recuperada no puede servirle más que para tantear, como sucedía en el poema, su soledad, para constatar con evidencia que quien tiene enfrente está allí para refrendar que está solo. La voz que viene a él es, como en el mito, eco de su voz propia. Ese alguien con quien entabla contacto carece de voz, ese ser resucitado, retornado a la existencia, carece de cuerpo. De este modo, el mutismo que, en *A modo de esperanza* residía en el seno del yo, se desplaza al ámbito de lo ajeno y allí, en él, el poeta contempla el silencio:

El resucitado

Callaba como
si hubiese regresado de la muerte,
como si entre él y nosotros
hubiese un tácito secreto
al que fuese vano aludir. (Valente 2006: 138-139)

En la observación de la actitud del interlocutor, el hablante percibe por fin la presencia del silencio. En la ausencia voluntaria del decir del interlocutor contacta de modo externo con el silencio: ver cómo se calla el otro es identificar una voluntad de guardar silencio: el otro no está mudo, calla. Esto le hace comprender al sujeto la unidireccionalidad de su decir: emite preguntas que no obtienen respuesta del tú. No obstante, se produce, con respecto al libro anterior, un cambio sustancial: hablar con el otro es, en realidad, hablar consigo mismo y adquirir un conocimiento de su ser y de su posición a través de su silencio.

La presencia del silencio remite a la memoria de la palabra y se asocia, así, en *Poemas a Lázaro* a la imagen de la piedra, como ocurre en el poema “La Plaza”. Allí, la presencia de la piedra anónima convoca por medio de la

memoria el recuerdo de la palabra que habitó ese lugar, del mismo modo que la estatua de Quevedo apunta al carácter presente del silencio y remite, desde su presencia, la palabra del ser que lo habitó en el pasado. El silencio, de este modo, es restitución de la palabra a su sentido. El silencio no niega la posibilidad del hablar sino que lo favorece²¹⁶. Callado el mundo, el poeta puede escuchar su voz e identificarse en esa voz que oye.

6.2 EL SILENCIO COMO PRESENCIA: *LA MEMORIA Y LOS SIGNOS*

Como consecuencia de la adquisición de un sentido positivo del silencio en *Poemas a Lázaro*, se opera un proceso en el que cobra mayor importancia de este concepto en la poética valenteana. En la aceptación con que el sujeto poético asume la presencia del silencio se opera una resignificación de esta realidad. Ya no es signo que niega o destruye la palabra, sino factor constructivo y necesario para la aparición de la palabra. La conciencia del silencio que se da en las secciones finales de *Poemas a Lázaro*, la concepción como existencia de esta presencia que allí se da, deviene reconocimiento de éste como instante previo y necesario para lograr un estado en el que la palabra se libere de aquellos condicionantes que la abisman de su capacidad. Ésa es la idea que anticipa el poema preliminar “La señal”:

Porque hermoso es al fin
dejar latir el corazón con ritmo entero
hasta quebrar la máscara del odio.

Hermoso, sí, de pronto, sin saberlo,
dejarse ir, caer, ser arrastrado.

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

La aceptación del silencio implica adoptar una actitud pasiva que subvierte el esquema previo: no se alcanza la palabra pugnando contra el silencio, sino aceptándolo. Asumir el silencio como destino provoca una transferencia de sentido: la soledad, vista ahora de esta nueva perspectiva, no implica aislamiento sino espera. De este modo, lo que antes era negación

²¹⁶ Cfr. «(...) el silencio revela, en efecto, la experiencia impronunciable —y, por tanto, trascendental— o lo que es igual, el desequilibrio máximo entre Forma y Expresión (o forma y contenido). Es decir, estamos en realidad ante la imposibilidad de que la Forma pueda ser dicha. Con una apreciación: en esta perspectiva mallarmeana el problema (o la dificultad) consiste en decir la Nada, en mostrar la blancura o el todo en un sentido absoluto. No se trata enteramente de lo que, como suele afirmarse, diferencia la dramática imposibilidad de la expresión —el no poder decir de un Hölderlin— del no hay nada que decir, de Mallarmé» (García Lara 1999-2000: 60-61).

radical de la palabra se convierte ahora en acto de fe en su llegada. El silencio no ejerce una presión destructiva sobre la palabra sino que sitúa al ser a las puertas del encuentro con ésta. Por eso, se afirma al final del poema:

Aguardo sólo la señal del canto.
Ahora no sé, ahora sólo espero
saber más tarde lo que he sido. (Valente 2006: 163)

El silencio, anticipa este texto, ya no se sitúa *después* de la palabra (no la calla) sino *antes*; no es resto que remite al recuerdo de la palabra, sino víspera que la anticipa. Así, los personajes que pueblan este poemario son retratados en su silencio, pero sus labios cerrados para indicar movimiento de conclusión o imposibilidad de decir, sino apertura:

Cuando nos damos
desesperadamente a la esperanza
de que sólo el amor
abra tus labios a la luz del día. (Valente 2006: 163)

Los hablantes de *La memoria y los signos* no están mudos, están callados. El sutil matiz entre estos dos conceptos es, en este punto, abismal: el silencio es voluntario, no impuesto y, por tanto, no designa su presencia una imposibilidad del decir sino un no querer decir. Así, el silencio no es aislamiento sino recogimiento. Por eso, el espacio en el que se ubica el sujeto ya no es el desierto del primer poema de *A modo de esperanza* sino que se identifica con el monasterio²¹⁷.

El recogimiento al que invita el silencio es, como consecuencia del efecto refundador del que se inviste, un reencuentro, aunque fugaz, del ser consigo mismo y, de ahí, con el mundo en el signo poético:

Aquí, en este objeto
en el que la pupila se demora y vuelve
y busca el eje de la proporción, reside
por un instante nuestro ser,
y desde allí otra vida dilata su verdad
y otra pupila y otro sueño encuentran
su más simple respuesta. (Valente 2006: 163)

El lenguaje, impregnado ya en la cohabitación con el silencio, se restituye en su sentido primordial y se erige como forma del decir que fractura

²¹⁷ En este sentido interpretamos la presencia de un poema dedicado al monasterio de Silos (Valente 2006: 197-198).

el lenguaje mórbido como expresión insustancial. El canto al que accede el poeta por mediación del silencio se erige con su constitución en forma que, primero, denuncia la improductividad y, después, se ofrece como tránsito que vuelve inútil el rito verbal vaciado de su sentido. Esas palabras gastadas dejan, así, un vacío, el silencio en que se vuelven inoperante y es ante ese espacio donde decide situarse el poeta:

Me alzo, pues, como sonámbulo,
entre las significaciones de la noche
y me siento ante el sillón vacío
de mi interlocutor de ayer. (Valente 2006: 215)

Por eso, afirma en “Como una invitación o una súplica”, poema al que pertenecen los anteriores versos: «Tengo ahora el silencio». Este silencio que afirma poseer el sujeto lírico de *La memoria y los signos* es, sobre todo, un silencio del sistema de significaciones del lenguaje bajo el que subyace la manifestación de una potencialidad restaurada del decir. Así, en este silencio ganado coexisten diferentes sentidos del silencio que se desarrollan en los poemarios subsiguientes.

Por un lado, es un silencio que enmudece lo que de sobrecarga referencial había introducido en el signo el lenguaje instrumentalizado; es una suerte de estruendo mudo, «la explosión de un silencio» al que hace referencia en “Un canto”, de *La memoria y los signos*. Por otro lado y en relación con esto, es el silencio que señala cuanto de pérdida de las palabras hay en el lenguaje, como expresa el poema “Perdimos las palabras” de *Breve son*:

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. (Valente 2006: 215)

Es, también, este silencio incorporado a la experiencia del poeta fuerza que ahueca el lenguaje, que des-contextualiza el discurso público y político al transportarlo al ámbito de la palabra poética. Así, el silencio es ironía del lenguaje o, por ser más preciso, imagen paródica del lenguaje reducido a ironía de sí mismo, como sucede en *Presentación y memorial para un monumento*, donde las citas textuales tomadas de mensajes públicos (himnos, discursos políticos, etc.), sacados de su contexto y traídos al ámbito de lo poético proyectan una imagen vacía de su significado.

De este modo, el silencio se convierte en manifestación de la congelación del lenguaje: es la señal que refrenda el sin sentido que opera sobre la palabra y la convierte en rito hueco del hablar. Pero, también, al mostrar la imagen hueca que ofrece en su superficialidad, es invitación a profundizar en el lenguaje para observar lo que de verdadero reside detrás de éste, como sucede en el poema "Week-end", donde se confrontan el movimiento horizontal del lenguaje (en este caso, el administrativo), incapaz de albergar en su seno la vida, y el vertical de la palabra en el ámbito de lo poético, morada donde se mantiene inextinta la vida:

Un funcionario ha desaparecido,
entre otras noticias, sin previo asentimiento
de la administración

(el muerto
no tenía para largos viajes
más reserva de días),
por suicidio en el week-end.

Comunicamos
fallecimiento repentino en nombre
de la Staff Association.

Gracias.
(La circular pasa a la firma
y para su conocimiento, claro
del vecino alfabético más próximo.)

Y desde luego no ha de haber coronas,
se aclara que dispuso,
y el sepelio en París, etc.

Pero yo tengo un libro
del difunto, ya insólito, y sin venia
ni circular ni casi llanto
a quién se lo devuelvo
sin el asentimiento previo
de la administración, mañana,
oh muerto doloroso, entre papeles,
cuando estés en tu reino. (Valente 2006: 291-292)

Esa invitación a profundizar hacia aquello que calla el lenguaje, señala al poeta que su destino es bajar a cantar lo no cantable, es decir, avanzar hacia el lugar exacto donde la palabra se restaura en la plenitud de su sentido, el

espacio en el que lenguaje y silencio lindan²¹⁸, como expresa el poema con que se cierra *El inocente* y el ciclo de creación poética de la década de 1960:

Límite

Qué oscuro el borde de la luz
donde ya nada
reaparece. (Valente 2006: 318)

6.3 LA CREACIÓN POÉTICA COMO FORMALIZACIÓN DEL SILENCIO

En el estado de conciencia del silencio en el que queda enmudecido el lenguaje como sistema congelado del decir se restituye al lugar original la palabra y ese lugar no es otro que el lugar donde el silencio se hace perceptible. En la ausencia del lenguaje se hace material el silencio en su transparencia, vacío donde la ausencia de todo signo es potencialidad del aparecer: donde no hay nada lo primero que hay es la propia nada. Al callarse, al hacerse silencio el lenguaje, se puede oír la voz de la materia: el silencio que absorbe en su centro la potencialidad del decir:

Como un gran salón desierto al cabo los espejos
han absorbido todas las figuras,
tal en el centro inmóvil bebe
la luz desnuda todo lo visible. (Valente 2006: 365)

La búsqueda de la palabra lleva paradójicamente al poeta al silencio y, por eso, éste, en un primer instante es incapaz de comprender que lo que se le está revelando en su búsqueda no es la palabra sino la necesaria existencia de su ausencia. Como sucede con la imagen (en realidad, condición opaca de la visión), que, cuando ésta desaparece, lo que se ve es la transparencia (estado más alto de la visión consciente), la primera realidad que se revela no es sino la luz, es decir, aquello que hace posible la visión. Así, la ausencia del signo lingüístico es la conciencia integrada de lo no dicho como decible. Ante la visión despejada de la luz, el sujeto es restaurado a la conciencia plena de observador:

²¹⁸ «El acto poético consiste en quitar a fin de sonsacar no el sentido sino la plétora de insinuación; se allega a la página en blanco (blanco del tao), al no decir para propiciar lo otro por ausencia, por silencio» (Yurkievich 2000-2001: 54).

BAJABA como un gran animal no visible el aire
a abreviar lo celeste.

Y nosotros lo contemplábamos maravillados (Valente 2006: 378)

La revelación, entendida aquí como des-velamiento, convierte al poeta no en hablante sino en espectador auditivo de la decibilidad. El silencio adquiere, de este modo, densidad conceptual. En el silencio se difumina el límite material que fijaba la palabra al ámbito de lo dicho y le transfiere, así, la capacidad absoluta del decir. El silencio no es en este punto negación del decir sino afirmación de lo decible. El silencio es, aquí, experiencia descondicionada de la palabra.

Desde este punto de vista, se produce una coincidencia entre decir y realidad. Experiencia y nominación confluyen en el mismo instante, pues el silencio es nombre con que se designa la experiencia real de la palabra ausente. De este modo, el poema es escritura sobre la realidad sobre la que se escribe, escritura y palabra se encuentran en el espacio:

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

Como le sucede al amante de este poema de *Material memoria*, la luz del amanecer brinda el estado de consciencia recuperada en la que el poeta puede, por un instante, vivir la comunión de la palabra con la parcela de realidad que nombra. La experiencia, aunque breve, dota al acontecimiento de una duración imborrable y esa experiencia de la escritura, a pesar de que puede volver a hacerse no visible con la llegada de la noche, es experiencia extrema de la palabra restaurada a su memoria:

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

En esa consciencia verbal el sujeto vive la palabra como supervivencia de sí misma: la experiencia se hace recuerdo. Y ese recuerdo favorece el perpetuo reconocimiento que posibilitará la identificación del decir con la palabra:

Entonces dije
con el aliento sólo de mi voz

idénticas palabras
sobre tu mismo cuerpo
y nunca nadie pudo más tocarlas
sin quemarse en el halo de fuego. (Valente 2006: 385)

El poema se significa como espacio de supervivencia de la palabra y la escritura es recuerdo inmanente que permite concebir el acto de decir como experiencia de la resurrección de la palabra en el cuerpo al que da nombre. El poema es entendido, así, como lugar de encuentro del ser con el mundo y como supervivencia del ser en la duración de la palabra.

Mientras se mantenga intacto el silencio seminal, mientras sea posible la experiencia descondicionada de la palabra, seguirá siendo posible el decir y, con él, la supervivencia del ser encargado de su manifestación. El silencio como potencialidad del decir asegura la perduración de la vida. En ese silencio se reafirma el poeta; por eso dice: «Mientras pueda decir / no moriré» (Valente 2006: 386).

El poeta sobrevive en su creación, pero, como advierte Valente, la creación del poeta no es la palabra sino el silencio. En el movimiento de búsqueda de la palabra que ha operado el poeta hasta este momento éste ha obtenido una definición de sí no como un ser en la palabra sino como un ser en el silencio. No pertenece al poeta la palabra sino el silencio. Por eso, como afirma en “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies” el poeta se mueve en el ámbito del engendramiento del vacío:

la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). (Valente 2006: 387)

Desde esta perspectiva, la creación poética es, ante todo, formalización del silencio:

Poética: arte de la composición del silencio. (Valente 2006: 388)

El poeta engendra el silencio no por medio de un acto sino por medio de la consecución de un estado de no interferencia, proceso de suspensión de los implicaciones relacionantes que solidificaban la palabra en signo lingüístico, esto es, la no acción consistente en liberarla de la cárcel semántica en la que la había encerrado el lenguaje como instrumento de expresión de

una comunidad²¹⁹. Sólo en ese estado el poeta puede albergar con esperanza la epifanía de la palabra. En la ausencia de toda interferencia, esto es, en el silencio radical puede advenir la forma natural de la palabra.

Este es el sentido primordial que adquiere el silencio en el desarrollo poético posterior: espacio de revelación de la Palabra. Así, el silencio en esta etapa de madurez de la obra de Valente no se define desde una conceptualidad negativa sino positiva; el silencio no es negación sino instante anterior donde cesa un sistema de organización conceptual fundamentado en la oposición; es como el limo: no informalidad sino materia indistinta a la espera de forma. Por eso, el silencio actúa en beneficio de la palabra, contribuye a su aparición descondicionada y a la experiencia de la contemplación de la palabra en sustancial unicidad. Por eso, afirma:

Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio.
(Valente 2006: 338)

Esta aseveración de Valente sitúa al silencio como ámbito de manifestación de la palabra. No obstante, esta afirmación no implica la consideración del silencio como anterioridad sino como contemporaneidad con respecto a la palabra dentro del hecho poético. El silencio no se encuentra antes del fenómeno poético sino dentro de éste. El poema no es sólo palabra, sino palabra y silencio. El silencio está incorporado en lo poético y es parte relacionada con la palabra²²⁰.

Valente da una definición en *Mandorla* del ejercicio de la escritura tal y como la concibe y desarrolla en el periodo último de su obra:

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. (Valente 2006: 423)

²¹⁹ Como señala Américo Ferrari, «la palabra, aparición o revelación, no se confunde con el lenguaje, código de expresión: lo trasciende y al trascenderlo lo lleva o lo guía liberando en este proceso el sentido clausurado en sus términos», por eso, «el trabajo del poeta es, a fuerza de ascesis, crear el espacio escombrado de determinaciones donde aquello pueda ocurrir» (1996: 27).

²²⁰ José Jiménez, por su parte, afirma: «No considero demasiado felices algunas aproximaciones críticas a la obra de Valente que la ponen en relación con una concepción esencialista del silencio, que hablan de una «poética del silencio»
»Una imagen más apropiada sería la de los trozos de un espejo en su relación de cercanía. La comunicación, el cuerpo hecho palabras y la escritura no surgen de un «antes» constitutivo, de un origen esencial» (1996: 66).

En consonancia con lo expuesto anteriormente, la palabra como forma aparicional del decir es, pues, progresión venida desde el silencio. La palabra es formación paciente brotada del centro original de todo movimiento verbal. Esta concepción de la poesía entra, así, en comunicación con la tradición mística, pero ya no tanto con la cristiana, donde el eje de pensamiento es la palabra o la encarnación de la palabra, sino con la judía, cuyo pensamiento se desarrolla en torno a la capacidad germinal y la fuerza engendradora del silencio. Así, en *Tres lecciones de tinieblas*, donde el pensamiento poético de Valente entra con más claridad en diálogo con la tradición judía, encontramos el poema “Lamed”, que desarrolla la imagen del engendramiento del sonido, de la voz desde el silencio, entendido aquí como germen de lo múltiple en que se niegan las oposiciones:

Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetración en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal. (Valente 2006: 402)

Estamos, pues, ante un silencio que si bien es necesario pensarlo desde una contraposición conceptual de la palabra (silencio es lo que no es palabra) no deviene aquí rival de la palabra sino pareja de ésta. El silencio, como ya fue señalado anteriormente, no es negación de la palabra sino elemento contribuyente a la encarnación de la palabra como palabra. El silencio no limita el sentido de la palabra, lo potencia. El silencio, al ejercer una presión destructiva sobre el lenguaje instrumental que hace estallar su red de significados, aísla la palabra y la convierte en fragmento, residuo que queda de dicha destrucción que recupera su libre potencialidad de sentido, toda vez que ha sido liberado de los condicionantes que lo ataban a un significado (decir lo dicho). De este modo, el silencio no neutraliza la fuerza expresiva de la palabra, la potencia hasta el extremo: restaura la sustancial elasticidad de su decir al transportarla al germen de lo múltiple en que se niegan las oposiciones (decir lo dicho y lo no dicho entendido como decible)²²¹.

De este modo, el poema como yuxtaposición o superposición de palabra y silencio cifra el sentido de la escritura como espacio *real* de la palabra en comunión con el silencio. En el espacio del poema se vive la experiencia extrema de la palabra en la que decir y referir son lo mismo, pues la escritura es imagen de la palabra e imagen del lugar de la palabra:

QUERÍA escribir *unter den Linden*. Escribir las palabras en el mismo lugar al que designan. Igual que los *graffiti*. (Valente 2006: 495)

²²¹ Como señala Miguel Mas la «tensión que se crea (...) entre la palabra y el silencio —la palabra que debe expresar el silencio— es entonces, simbólicamente, la búsqueda de un lenguaje puro» (1986: 50).

6.4 EL SILENCIO COMO DESAPARICIÓN: BORRARSE

En la obra última de Valente, a partir de *El fulgor*, como consecuencia de la evolución de su pensamiento poético, se le impone como necesidad interna de éste un sentido más radical del silencio que lo sitúa en el centro de la concepción poética. Así, en la producción poética posterior a 1984 asistimos a la ampliación del valor del silencio como disolución progresiva de las otras nociones implicadas en la creación poética, desvinculadas ya de todo condicionamiento: disolución, primero, de la palabra poética; disolución del poeta; y, finalmente, disolución del autor.

La concepción del silencio como espacio de aparición de la palabra que desde *Material memoria* se va desarrollando en el pensamiento poético valenteano entra en contacto con un nuevo sentido que, si bien se anticipa en algunos poemas previos, adquiere una definición más evidente a partir de *El fulgor*. En el poema XXVI de este libro se afirma lo siguiente:

Con las manos se forman las palabras
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir. (Valente 2006: 453)

La corporeidad que el silencio transmite a la palabra le permite a ésta decir lo indecible y, así, el decir de la palabra es, en buena medida, decir de lo indecible. Y esa capacidad de su decir reside, en buena medida, en el hecho de que, en contacto extremo con el silencio, la palabra es llevada al punto de máxima tensión de su posibilidad de decir. La palabra alberga lo *decible*, la expresividad abierta del decir. El silencio da, efectivamente, corporeidad a la palabra pero no es una corporeidad cerrada: el silencio hace de la palabra fragmento, esto es, forma liberada e incompleta del decir²²². La palabra, por su condición abierta, no aloja al decir, sino a la potencialidad del decir. La fuerza de la palabra está, precisamente, en que como forma incompleta apunta al decir pero también al no decir. El silencio le otorga a la palabra un perímetro formal cuya cualidad más importante es su no finitud, esto es, apertura por la que se comunica con lo que queda fuera de su recinto y que hace que, de esta forma, la palabra tienda hacia lo que *no es* en ella: el silencio. Así, Valente, en *Notas de un simulador*, advierte: «La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe. La última significación de la forma es su nostalgia de disolución, de reinmersión en lo amorfo» (Valente 2008: 463). Desde esta perspectiva se puede leer el poema XXIII de *El fulgor*:

²²² Cfr. Milagros Polo: «Lo fragmentario ataca lo acabado porque es un poder que no ostenta el poder (...) El fragmento es un exceso que intenta forzar nuestra medida» (1983: 52-53).

El gato es pájaro.

Salta de su infinita
quietud
al aire.

Se hace presa.
Es cuerpo, presa con su presa.

Vuela.
Desaparece hacia el crepúsculo. (Valente 2006: 452)

La palabra, como el gato, busca alcanzar aquello que no es: silencio o pájaro. La palabra tiende hacia el afuera de su espacio, persigue llegar a ser lo que el límite formal que lo conceptualiza le impide ser y sólo gracias a la potencialidad del salto que la forma abierta que el silencio le ha entregado le permite lograr su finalidad. Y, por eso, en el instante que consigue apresar aquello hacia lo que tendía, al fundirse con el silencio, se hunde en aquello que no es: des-aparece. Sólo en la consecución de su desaparición logra conservar el germen de su perpetua reaparición; sólo borrándose asegura ese estado paradójico de convergencia en el que conserva en su seno la potencialidad de la aparición, desaparición y reaparición. Ese estado más alto donde la palabra alcanza el contacto íntimo de la no distinción con el silencio sitúa a la palabra más allá de sí misma. La palabra que defiende Valente en el último periodo de su obra es la palabra-silencio o palabra allende de la palabra, como describe en el poema “Asedio” de *Cántigas de alén*:

Incorpóranse as verbas
como do alén dun soño,
do alén do tempo e do acordar.

Serodias verbas non nacidas inda
asedian os meus beizos
ó caer da serán.

Seitura, as verbas,
de qué fonda semente,
formento
de qué lonxano pan. (Valente 2006: 517 y 519)²²³

²²³ La versión castellana de este poema, realizada por César Antonio Molina y el propio Valente, es la siguiente:

Se incorporan las palabras
como de más allá de un sueño,
de más allá del tiempo y del despertar.

Tardías palabras no nacidas todavía
asedian mis labios
al caer de la tarde.

Siega, las palabras,
de qué profunda simiente,

Para que la palabra mantenga viva la potencialidad de su decir debe desaparecer en el mismo instante de su aparecer, segarse o borrarse para que siga latente la semilla o el germen del sentido de su decibilidad:

BORRARSE.

Sólo en la ausencia de todo signo
se posa el dios. (Valente 2006: 464)

Es por esta razón que una de las imágenes más recurrentes de la poesía última de Valente sea la de la escritura en las arenas:

La escritura es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción. (Valente 2008: 464)

La palabra escrita que queda fijada en el poema no es, en realidad, manifestación de la palabra sino manifestación de la extinción de la palabra. La palabra poética, desde *El fulgor*, es huella que la palabra deposita en su retirada, se identifica, pues, con el silencio que se oye en el vacío tras la extinción del sonido. La escritura, como estado final del proceso creativo, queda sumida en un silencio que signa el retorno de la palabra al origen²²⁴. De este modo, la palabra escrita se convierte en residuo de la palabra que apunta tanto al origen como al fin de la palabra.

La disolución de la palabra opera la extinción de quien la engendra; la experiencia extrema de la palabra poética impone silencio al poeta, un silencio que se cifra en la imagen de la retracción del yo:

CONVIENE retirarse tenuemente
del espectáculo al que nunca se ha accedido,

filtrar debajo de las puertas
la leve forma leve de tu sombra,

no asomarse a la Historia con banderas
como si la Historia existiese en algún reino,

fermento,
de qué lejano pan. (Valente 2006: 516 y 518)

²²⁴ Miguel Mas afirma que el silencio en Valente «se identifica a su vez con otro tópico, el de la vuelta al origen, el nacimiento de la conciencia utópica que está detrás del lenguaje» (1986: 61).

caer del aire, disolverse como
si nunca hubieras existido. (Valente 2006: 478-479)

La retirada del poeta del ámbito del poema implica también borrar el recuerdo de la experiencia poética y, por ese camino, disolver su memoria, o lo que es lo mismo su biografía:

EL SOLO encuentro en el que nunca
nada podría haber pasado.

La posibilidad de todo.

Y esa oscura carencia
de hechos y de días
borraba, más real,
la ficticia hilazón
de tu biografía. (Valente 2006: 479)

Tras haber entendido Valente la escritura poética separada de la voluntad individual del poeta o, por ser más precisos, como cesación voluntaria de su intervención intencional en el proceso creativo, hecho que lo llevó a asumir la desaparición del poeta en el ámbito de lo poético, tal y como se desarrolla en *Al dios del lugar* y *No amanece el cantor*, para la recopilación de la obra escrita con posterioridad a estos poemarios debía aceptar como necesidad interna de su escritura la negación de la noción de libro²²⁵ con el objetivo de borrar cualquier condicionamiento intencional por parte del autor del texto.

El silencio que domina la escritura de *Fragmentos de un libro futuro* no supone una negación de la capacidad del decir sino una negación de la existencia del ser que dice la palabra. Por eso, la escritura de este poemario no se centra ya en la experiencia de la escritura sino en la futura llegada de la muerte del autor, no del poeta. El silencio salta del ámbito de lo poético al ámbito de la realidad con el objetivo de llevar la operación de descondicionamiento de la palabra a sus últimas consecuencias. Liberada primero del lenguaje, del condicionamiento de su materialidad después y finalmente del poeta también, el silencio le otorga la definitiva libertad extrema: la palabra poética accede al punto más alto de su libre manifestación, deja de ser palabra des-condicionada para ser incondicionalidad de la palabra. Así, el viaje iniciado por Valente en *A modo de esperanza* en pos de una palabra en la que todo cuanto no es consustancial a ella debe enmudecer desemboca en *Fragmentos de un libro futuro* en la autoextinción de la propia palabra. Allí, la palabra traspasa el límite último de su decir y habita finalmente el lugar del no decir y el silencio se entiende, así,

²²⁵ Vid. Sánchez Robayna 2000-2001: 26.

ya como negación de lo decible, la nada que impide incluso la potencialidad del decir.

Las marcas temporales que indican la fecha de composición de cada uno de los textos recogidos en esta última obra hacen ver la escritura de ésta como un diario²²⁶ inverso donde las palabras allí depositadas representan un decir en progresión del silencio absoluto: la espera no es por la palabra sino por el silencio. Las palabras que componen el último poema y cierran la escritura poética de Valente hunden el decir en el silencio absoluto, instante del callar del poeta y de la desaparición del autor textual al fundirse con el canto que, de este modo, lo borra, instante último y más elevado de la extinción que es, al mismo tiempo, el de la culminación del canto. Aparición y extinción, canto y silencio convergen en los últimos versos escritos por Valente en vida y que, significativamente, él decide asignar una tercera persona anónima²²⁷:

Cima del canto.
El rruiseñor y tú
ya sois lo mismo.

(Anónimo: versión)

²²⁶ «*Fragments de un libro futuro* es un «Diario» porque sólo como Diario puede la palabra nacer plenamente incondicionada en relación con la experiencia del tiempo y porque sólo así, ciertamente, se identifica en puridad con el transcurrir de la vida» (Sánchez Robayna 2000-2001: 27).

²²⁷ Este juego con la identidad autorial y el recurso a la figura del anónimo como entidad ajena al propio Valente es empleado por éste en otro texto de *Fragments de un libro futuro*:

CIUDAD del sur anegada en la lluvia.

Ángeles de tristeza
descienden los telones.

Nadie.

La nada.

Súbito en la sombra
el recuerdo encendido de tus senos. (Valente 2006: 568)

V) J. A. VALENTE: EL POETA
ANTE LA CIUDAD

En repetidas ocasiones se ha dudado de que en la trayectoria poética de Valente exista un compromiso con cuestión histórica, con lo que en este trabajo se llama el problema de la Ciudad. Esta duda ha seguido activa hasta tal punto que en una de las últimas entrevistas concedidas se veía en la necesidad de afirmar con rotundidad: «Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante» (Fernández Quesada 2000b: 135).

Al igual que sucede con Westphalen aunque de modo más reconocible, la poética del autor español se desarrolla enfrentada a la concepción del hecho poético como siervo de la ideología. De hecho, considera Valente que el compromiso con la ciudad, para que sea realmente efectivo, pasa, en primera instancia, por asumir un compromiso con la palabra; es decir, Valente participa de la idea hegeliana que considera que la ética deviene consecuencia de la estética.

Como ya fue señalado en la sección anterior, Valente construye su pensamiento poético desde un movimiento de rechazo de la estética dominante en la posguerra. Así, una de las certidumbres sobre las que se asienta su estética es la que le reporta la lectura crítica del realismo socialista y que lo lleva a reconocer en dicha tendencia un arte que, por querer ser útil en el ámbito de la ética, se vuelve ineficaz en el campo de la estética sin entregar un resultado útil desde el punto de vista ético, como, ejemplifica Valente en “Literatura e ideología” con el caso de Bertolt Brecht, quien, al querer escribir una obra que sirviese de defensa de la ideología socialista, acaba firmando un texto que revela cuanto de negativo existe en la causa política que pretendía transmitir. Este caso le lleva al autor gallego a establecer una distinción conceptual entre tema y objeto del poema:

El objeto del poema es la zona de realidad, poéticamente conocida, que el poema revela. El tema es el enunciado genérico de esa realidad que, aun así enunciada puede seguir estando encubierta. El tema no determina la forma; en cambio, entre ésta y el objeto hay un condicionamiento dialéctico. (Valente 2008: 59)

El tema no transmite un conocimiento de la realidad, se limita a enunciarla, a señalarla, sin generar una lectura crítica sobre la realidad que se pretende modificar; el objeto, en cambio, sí ofrece un conocimiento de la realidad oculta u ocultada y, por tanto, proyecta una posibilidad de cambio. Por otro lado, sobre la posibilidad de controlar la escritura poética para que ésta vehicule una determinada ideología (para que sea *útil* a una causa política), considera que, cuando el autor se propone intencionalmente escribir sobre algo, lo que produce es un tema, pero éste tema no puede condicionar la escritura, esto es, no puede ejercer un control sobre la manifestación poética: el tema no rige la escritura. Sin embargo, el espacio de realidad revelada por el poema sí establece una relación de necesidad con la palabra como manifestación poética. Por eso, afirma Valente:

El tema es por sí solo poéticamente inerte. Puede haber tratamiento literario de un tema en ausencia de un verdadero objeto; en tal caso, la obra de arte no se produce jamás. Se obtiene, en cambio, un subproducto: literatura de tesis o de tema. (Valente 2008: 59-60)

Del mismo modo que la estética de Valente tiene su origen en una revisión crítica de los postulados del Realismo Socialista que lo sitúa en un camino opuesto, su concepción ética del fenómeno literario se afirma en la dirección contraria a la interpretación que esta tendencia artística entiende el compromiso social: el poeta no puede ni debe estar al servicio de la ideología. La restauración a la libertad original que la profundización estética desarrollada por Valente le impone como misión al poeta, le hace ver que sólo a través del compromiso con la palabra éste puede ser útil a su comunidad. Sólo mostrando su disconformidad con la ley imperante el poeta puede contribuir al desarrollo de la sociedad; es decir, la disidencia crítica con el orden establecido, negar la ley de la ciudad, es el modo en que el poeta puede devolver a la sociedad la conciencia de su lugar en la Historia.

Valente afirma, en “Conocimiento y comunicación”, que «todo poema es un conocimiento “haciéndose”» (Valente 2008: 43). El poeta, de este modo, entrega a la sociedad con la que quiere asumir una responsabilidad poética, un contrato ético, el conocimiento nuevo que sobre la realidad aprehende en su ejercicio poético. El poema ilumina aquella parte de la realidad que, hasta que el poema no la hizo visible, era desconocida y esa imagen nueva de la realidad construye una noción distinta de la realidad, más completa, que al entrar en contraste con la establecida arroja un balance negativo de ésta y esto empujaría al hombre a modificarla en busca de materializar esa idea más justa de realidad que el poema ha ayudado a concebir. Aquí, reside, el carácter revolucionario del ejercicio poético y no en la enunciación de la realidad pre-existente, misión que imponen los postulados del Realismo Socialista al escritor.

Disidencia, heterodoxia, ex-patriación son atributos que Valente considera esenciales a la actividad poética, a la vez que es lo que el poeta puede ofrecer en favor de la transformación material de la realidad. Vista desde esta perspectiva, el poeta asume un compromiso más profundo con la realidad circundante. De ahí que Valente afirme en “Segundo homenaje a Isidore Ducasse”:

Un poeta debe ser más útil
que ningún ciudadano de su tribu.
(...)

La poesía ha de tener por fin la verdad práctica. (Valente 2006: 264)

1. La ciudad en el pensamiento poético de Valente

Al igual que sucede con Westphalen, la noción de ciudad guarda íntima relación con la experiencia personal del poeta y, sobre todo, con su infancia. Si en el caso de Westphalen éste experimentaba en su juventud una deshumanización de la ciudad como consecuencia de la vorágine tecnologizadora que transformaba vertiginosamente Lima; la biografía de Valente queda indeleblemente marcada por la deshumanización que la guerra opera sobre la provinciana sociedad de su Ourense natal, como testimonian los poemas que rememoran episodios de su infancia:

Tiempo de guerra

Estábamos, señores, en provincias
o en la periferia, como dice,
incomprensiblemente desnacidos.

Señores escleróticos,
ancianas tías lúgubres,
guardias municipales y banderas.
Los niños con globitos colorados,
pantalones azules
y viernes sacrosantos
de piadoso susurro.
Andábamos con nuestros
Papás.

Pasaban trenes
cargados de soldados a la guerra.
Gritos de excomunión. (Valente 2006: 193)

El recuerdo de la infancia, como queda reflejado en este poema de *La memoria y los signos*, recupera de forma indisociable el sentimiento de inocencia unido a la irrupción de la violencia. El recuerdo del sujeto lírico lo representa en ese grupo de niños con globos y pantalones azules y la conciencia presente del adulto que escribe completa la estampa infantil al dotar de sentido las figuras y las palabras que poblaban su infancia. Así, la escritura no es tanto escritura del recuerdo como escritura de la memoria; a través del ejercicio de rememoración que ofrece la escritura del poema el yo consciente éste restaura la experiencia concreta a su sentido completo y el conocimiento que el poema entrega al poeta lo hace comprender ese periodo de su biografía y le permite elaborar una imagen que enjuicia esa parcela de realidad vivida. La mirada que ofrece la visión del recuerdo recupera una situación vivida que, al ser pasada por el tamiz de la conciencia del ser adulto, se convierte en imagen que, en su mera manifestación, segrega una lectura crítica sobre esa parcela de realidad conservada que, en la reactualización del

ejercicio de la escritura, se resuelve como experiencia restaurada a su sentido, o lo que es lo mismo, a su verdad.

De ese ejercicio crítico con que la escritura de la memoria nutre la vuelta al origen de la biografía personal se extrae una experiencia afecta al sentido que el yo presente da a la sociedad. En la recuperación de la memoria histórica los signos propios de la inocencia experimentan un vaciado de su sentido original que deshumaniza la vivencia infantil:

Canción de cuna

Andábamos gritando:
—¡Que se bajen del árbol los difuntos!
Íbamos vareando
avellano y nogal con igual furia.

Todas las alamedas se llenaron de pronto
de guardias a caballo
y nosotros gritamos: —¡Bajen al más heroico,
ícenlo bien arriba,
que sirva de bandera al batallón!

Así aparecieron en filas casi iguales
el capitán (con el tambor),
el profesor (con la batuta)
y el hijo de la batuta con el gran celador.

Y ya todos en orden cantaron en la rampa:
—*¡Somos las fuerzas vivas,*
somos las fuerzas vivas,
somos las fuerzas vivas,
de toda la nación! (Valente 2006: 262)

La memoria reescribe el recuerdo y en esa reescritura que pretende reflejar la experiencia infantil el texto que segrega se vuelve testimonio de la deshumanización del ser por la pérdida de los signos propios de la inocencia. El poema que reescribe la canción de cuna entrega una imagen que responsabiliza a la comunidad que ha operado ese acto de desengendramiento. La voz del niño que, en lugar de cantar lo esperable, reproduce inconscientemente el discurso militar, restaurado a su sentido completo en el ejercicio de escritura que realiza la memoria, se hace manifestación de un des-nacimiento: el niño no se hace hijo del hombre, sino pupilo de la ciudad que lo des-humaniza.

La infancia, no como nacimiento a la inocencia sino como des-nacimiento al dolor, resemantiza la noción de ciudad como espacio de la

deshumanización del ser. El contexto social en que se mueve el sujeto lírico es percibido por éste como un todo que en su expansión constriñe al individuo (Fernández Rodríguez 2006: 50). En la iteración con la ciudad ésta queda asociada en el imaginario del yo al símbolo del muro, como representación simultánea del sentimiento de opresión y de aislamiento:

Los muros eran altos
para no ver,
los cielos eran altos
para no ver: el sueño
alto para no ver
más sueño que el soñado. (Valente 2006: 120)

La presencia del muro impone en el pensamiento colectivo una imagen reducida de la realidad: sólo existe cuanto hay intramuros. Lo que reside fuera es concebible sólo como utopía, sueño que la presencia del muro abisma en la distancia. Sin embargo, la propia presencia del muro entrega al sujeto la conciencia de su existencia como construcción, es decir, creación de la sociedad que vive intramuros²²⁸. Y en tanto que creación no es elemento consustancial sino agregado a la realidad. Así, desde la conciencia del carácter circunstancial y no esencial de la situación se concibe la idea de que la ciudad ha perdido su sentido original como lugar de encuentro del ser, como refleja el poema “La plaza” de *Poemas a Lázaro*:

Tal vez entonces
tuvo en verdad la vida
cauce común y fue la patria
un nombre más extenso
de la amistad o del amor.
Aquí
latía un solo corazón unánime. (Valente 2006: 146)

La conciencia de pérdida invita a un movimiento de restitución de los términos, como reclama en el ensayo “El lugar del canto”:

Habría que buscar, para descongestión del lenguaje propio y ajeno, el punto histórico de sustitución de la idea o el sentimiento del lugar por el más abstracto de patria. Porque en lo moderno la patria ha absorbido o anulado al lugar y, siendo como es mayor nuestra pertinencia a la viviente realidad de éste que a la

²²⁸ Cfr. «(...) el muro: separa, cierra la visión del más allá, pero está ahí para incitarnos al boquete o simplemente a una visión que penetre y traspase la transparente opacidad del muro, sin ni siquiera romperlo: todo muro es signo de un más allá» (Ferrari 1996: 30).

cristalizada retórica de aquélla, la impuesta noción de patria en vez de ser más universal lo es menos y en vez de realizarnos nos desrealiza. (Valente 2008: 50).

La noción de patria “des-ubica” al ser. La ciudad, entendida como forma consolidada en el presente de esta noción, es el ámbito de una sociedad marcada por el signo de la violencia (opera una presión asfixiante sobre el ser) y por la impiedad desacralizadora de la palabra (reducida a rito). Toda interacción del ser con esa raza de plata en que se ha convertido la sociedad es interpretado por éste como acto de agresión, ya sea a nivel físico —como describe el poema “El odio” de *Poemas a Lázaro*²²⁹— ya sea a nivel lingüístico, como en “El funeral” de *La memoria y los signos*, donde la continua llegada desde el ámbito de lo público de individuos sin nombre (el bueno, el falaz, el justo, el turbio, el facundo, el opaco...) asfixia el contexto íntimo de comunión entre el sujeto y su padre, vaciando de significado real a las palabras que aquel le pudiera dirigir a éste²³⁰.

Esa presión ejercida por la ciudad sobre el ser lo obliga a realizar un movimiento de desemplazamiento progresivo que, en el pensamiento poético valenteano, se refleja en la conciencia de diferentes exilios. El primero se cifra en un movimiento de descentralización (desde la plaza a la periferia o provincia), el segundo en movimiento de negación de la intimidad (todo, hasta la experiencia familiar de la muerte, es público) y el tercer y definitivo movimiento es la salida de la ciudad como forma posible de supervivencia de la ciudad

La visión desesperanzada de la ciudad deviene, sobre todo, en conciencia del aislamiento del ser y del efecto devastador que ésta ejerce sobre él. Tal contexto existencial sitúa al sujeto en el camino del exilio. Éste se concibe, en primer lugar, como experiencia que desarraiga al ser, tal y como lo representa el extenso poema final de *Poemas a Lázaro* titulado, significativamente, “La salida”:

En el andén, la despedida
Corta y fugaz como las lágrimas.
(...)
No sé cuánto camino
llevamos recorrido

²²⁹ «Nos miramos midiendo / el alcance feroz de la pupila. / Nos abrazamos en mortal abrazo / y rodamos unidos. // Ya casi no sabíamos / en el estrecho nudo / qué cuerpo golpeábamos, / qué corazón buscábamos / con los aceros lívidos del odio. // Primero había luces / como en un ring, espesos / gritos, humana sed de sangre. / Alguien contaba / los golpes hasta diez, / hasta diez las caídas, hasta diez / mil el amarillo jadear rencoroso. (...)» (Valente 2006: 124)

²³⁰ «Perdona, padre mío, si no asocio, / como tal vez debiera, / mi llanto personal a lo narrado» (Valente 2006: 190).

ni cuánta sombra
ni cuánta luz hemos dejado lejos.
(...)
Henos al cabo sitiados,
rodeados de figuras lejanas
que mastican
una ceniza humedecida y triste
y nos hablan de tú,
de: «tú regresas,
tú recuerdas,
tú sabes...», más y más y no podemos
reconocer a nadie en tantos rostros.
(...)
Difícil es partir
cuando arrancarse a todo lo que amamos
duele tanto en los labios. (Valente 2006: 153-160)

Más que exilio, emigración; la salida se significa como desgarrada deslocalización del ser. Salir es abandonar el lugar, no por deseo propio sino por imposición o necesidad. Así, lo que queda atrás es lo amado conocido y lo que se encuentra es lo ajeno desconocido. Mas, como el movimiento de salida es viaje de no retorno se asume cuanto de destino hay en el proceso: «Sé cuál es mi destino, pero no lo conozco» (Valente 2006: 159).

La distancia que genera el desplazamiento del ser le otorga, sin embargo, una posición que le permite observar con ojo crítico a su sociedad y el conocimiento que adquiere de la ciudad es altamente desolador tanto a nivel de individuo (*Siete representaciones*) como a nivel de conjunto (*Presentación y memorial para un monumento*). El exilio entrega, así, al sujeto poético una imagen negativa de la condición humana y ese conocimiento deviene crisis de la idea de progreso histórico:

Las legiones romanas aún se batan
desde hace dos mil años
en los pantanos y los arrozales.

El tiempo de la ciudad es progresión congelada, una perpetuación del rito de destrucción sin engendramiento posible, repetición de lo estéril. En ese tiempo detenido lo único que sobrevive es el enemigo:

El enemigo ha sido aniquilado
cuatro mil veces en tantos dos mil años
y las legiones aún se batan
contra los mismo muertos. (Valente 2006: 261)

El conocimiento que otorga al poeta la revisión crítica sobre su tiempo y sobre su patria le hacen comprender que, en realidad, no son ni *su* tiempo ni *su* lugar: des-engendrar al sujeto que hay en el ser. Por eso, el ser descubre que su lugar es el exilio, que sólo allí puede desarrollarse como sujeto. Desde este reconocimiento se produce una reivindicación del ámbito externo, tanto espacial (el exilio) como temporal (el mito), como lugar propicio y, en consecuencia, propio del ser:

Porque es nuestro el exilio.

No el reino. (Valente 2006: 276)

La poesía construye un lugar para el ser descondicionando su experiencia de la urgencia histórica y social sin que, por ello, sea ajena los movimientos que se producen en el seno de la ciudad. El exilio no engendra un conocimiento que aisle al ser sino que lo eleva a un encuentro más alto: reconocimiento más que desconocimiento. El exilio es el modo que descubre el ser para situarse más en el centro de la ciudad: permanencia más que abandono, resistencia más que renuncia.

2. El lugar del poeta: ave de extramuros

Valente afirma en dos momentos distintos de *Notas de un simulador*:

EL POETA no tiene, en realidad, lugar que le sea propio. Es ave de extramuros. (...) Rara ave, el poeta. (Valente 2008: 455)

EL POETA, en cuanto tal, no pertenece ni a la ciudad ni al ágora. Platón no le daba lugar en ellas. La palabra poética resuena intramuros, pero viene de un lugar exterior a los *prágmata*: viene de los límites o fronteras de lo humano —«canto de frontera»—, viene del desierto, lejos de la ciudad, donde el hombre lucha solo —pero solidariamente— con los dioses y con los demonios. (Valente 2008: 468)

Valente acepta en su pensamiento poético el destierro que Platón impone a los poetas. Comprende Valente que la causa real de la expulsión del poeta reside en la condición heterodoxa de su naturaleza. El poeta gallego coincide con el filósofo en que el poeta no es igual al resto de miembros de la comunidad: es individuo que, efectivamente, se singulariza por su ejercicio. Coincide también con éste en que lo que lo convierte en singular es su capacidad imaginativa, esto es, la capacidad de crear en su arte imágenes que no existen en la realidad. No obstante, aquí es donde radica el distanciamiento del pensamiento valenteano con respecto al texto platónico, pues, su concepto de realidad es distinto.

En la *República* Platón considera que la ciudad construye una realidad que se ajusta a la idea de Verdad, es decir, el Estado Sano que defiende Platón se constituye como representación exacta de la Realidad y el Poder que gobierna la ciudad debe actuar en la preservación de esa imagen instituida. En la ciudad realidad y verdad son nociones equivalentes, de ahí que el Poder, en el ejercicio de la ortodoxia, lo que hace es defender la verdad. El poeta, por tanto, con su arte, al hablar de lo que no está en la ciudad ni tiene lugar dentro de ella, construye imágenes falsas y engaña a la ciudad.

Valente disiente en la raíz de este pensamiento. Considera que la ciudad es imagen congelada de la Realidad en movimiento²³¹. La realidad de la ciudad produce des-conocimiento y su ley defiende la instauración de esa mentira, que al Poder le interesa que se mantenga para que éste se perpetúe en su posición de dominio. El poeta, al ser ave de extramuros, alberga un conocimiento más completo de la realidad, pues conoce lo que dentro de la ciudad y lo que hay fuera. Su mirada es más completa y más ajustada a la

²³¹ El sistema filosófico de Platón concibe la Verdad en su estatismo; es decir, es un estado que se alcanza y se conserva. Valente cree, en cambio, que la Verdad es un concepto en perpetua reformulación; esto es, el devenir histórico afecta a su sustancia.

realidad que la que ofrece el Poder y su arte se convierte, así, en conocimiento que revela lo que la ortodoxia interesadamente oculta.

Si en Platón la poesía vela la realidad, esto es, interpone un velo a la mirada (y, por tanto, el poeta es enemigo natural del filósofo), en Valente la revela o desvela, esto es, quita el velo que el Poder interpuso a la mirada de los ciudadanos. Así, Valente entiende que la poesía es una forma de pensamiento que contribuye a la labor del filósofo.

Valente resignifica, pues, el sentido del exilio del poeta. No es condena que manifiesta su inutilidad en la ciudad, sino don que enriquece su condición. Sin pretenderlo, Valente entiende que Platón, al expulsar al poeta de la ciudad, le da un sentido más profundo a su profesión y lo convierte, así, en el individuo más útil de su tribu.

El exilio es en Valente des-localización de influjo positivo al ejercicio de la poesía. Gracias a la expulsión del poeta de la ciudad, la palabra poética se convierte en palabra u-tópica, pues el destierro se entiende en el pensamiento poético valenteano como acto de fundación de la utopía, esto es, del no lugar. En su exilio el poeta lleva la palabra a un ámbito donde éste queda liberada de los condicionantes y urgencias que le imponía la ley de la ciudad: la palabra deja el espacio de la *lexis* para entrar en el del *logos*. La palabra recupera su posición. Desde ahí, en la restauración a su origen configura su lugar como no lugar, esto es, como negación del lugar de la ciudad: funda la palabra utópica, la palabra libre de todo condicionante externo.

Y la pura manifestación de su naturaleza des-condicionada genera una doble conceptualización de esa utopía. Por un lado, su presencia extramuros hace habitable ese no lugar y muestra a la ciudad que lo quedaba fuera de ella no es, en realidad, inhóspito. El no lugar deviene lugar posible. El prefijo *u* en la palabra *utopía* no significa negación sino posibilidad. Lo que *no es* ya no implica imposibilidad de ser sino potencial absoluta de la proyección de ser: no ser aquí es sinónimo de llegar a ser. Este nuevo conocimiento que el poeta engendra en su movimiento de exilio ensancha la imagen del mundo y, así, la palabra retorna a la ciudad como manifestación de lo posible absoluto que reside extramuros. Lo utópico ya no es lo que no puede ser en la ciudad sino vislumbre de lo que puede llegar a ser la ciudad.

Así, la posición exiliada del poeta extramuros, sin necesidad de generar un discurso apologético, en su pura manifestación deviene presencia crítica de la ciudad, tanto en cuanto manifestación de la posibilidad de existencia fuera del orden de la ciudad como denuncia objetivada de la falacia que instituye y sostiene su sistema. La voz del poeta no necesita enunciar crítica alguna sobre el orden de la ciudad; su mera aparición en la plaza conlleva la crítica en sí misma a ese orden. Es la palabra del poeta, en expresión de Sánchez Robayna, palabra conjurante que busca promover en el individuo «una crítica radical de la *topía* comunitaria» (1995: 180)²³².

²³² Toma el poeta y crítico canario el término *topía* de la lectura de Gustav Landauer: «el conglomerado general y amplio de la convivencia, en estado de relativa estabilidad» (Sánchez

Asumir el exilio no sólo es acto voluntario que implica distanciamiento con respecto a la ley de la ciudad, sino necesidad que exige para el desarrollo efectivo del destino de ser poeta. Así mismo, reconocerse como ser enajenado del discurrir de la comunidad convierte el decir del poeta en manifestación de una actitud heterodoxa que enfrenta, desde el *ethos* de la palabra, su verdad a la imagen que de la realidad el poder desde su ortodoxia proyecta sobre el imaginario público. El poeta es el héroe antagónico que se enfrenta al Poder y, por eso, éste promueve su persecución al emplear una retórica distorsionadora al considerarlo hereje, como ejemplifica “Abraham Abulafia ante Portam Latinam”, relato de *El fin de la edad de plata* que desarrolla la confrontación entre el Poder y la palabra²³³.

En la recreación que Valente realiza del histórico intento por parte de Abraham Abulafia de convertir al judaísmo a la representación máxima del Poder de la Iglesia, el papa Nicolás III, el cabalista judío simboliza la fuerza de la palabra utópica²³⁴. De naturaleza apátrida como el antagonista del relato («No es de esta tierra y es de toda la tierra», Valente 2006: 694) la palabra poética se dirige a la ciudad, pero su presencia es tachada por el Poder como una amenaza al orden y, por ello, manda su destrucción («¡Que lo quemem!»). No obstante, como resuelve el relato, en tanto que interpretación del sentido simbólico del acontecimiento histórico, quien desaparece no es el perseguido sino el perseguidor. Y, como sucede en el relato, la palabra poética no necesita entrar en la ciudad para operar la destrucción de ese orden²³⁵: su manifestación en la ciudad es, en realidad, su anunciación extramuros.

En otros caso, sin embargo, la palabra puede prorrumpir en el seno de la comunidad para obtener el mismo fin, como sucede en “Rapsodia vigésimosegunda”. Al igual que sucede en el anterior caso, la palabra poética viene desde fuera; pero su movimiento no se representa bajo el *ethos* del heterodoxo sino en la *hybris* del héroe mítico, cuya violenta penetración destruye a aquellos que habían instaurado un sistema que no se ajustaba a la ley natural de la ciudad. Aquí, la llegada de la palabra a la ciudad restaura el orden a su lugar natural.

El exilio del poeta no implica, desde un punto de vista ontológico, un desarraigamiento de la ciudad. El exilio del poeta es un estado simbólico del lugar del poeta en la ciudad. Valente sabe que el lugar del poeta es, a la vez, dentro pero también fuera de la ciudad. La experiencia del poeta se produce

Robayna 1995: 181). Ahí reside el sentido revolucionario de la creación poética: desestabilizar el orden con el puro acto de su aparecer en el seno de la comunidad.

²³³ «“Abraham ante Portam Latinam” representa al escritor comprometido con su función y obligado por ello a no ceder ante el autoritarismo» (Fernández Rodríguez 2006: 68).

²³⁴ Fernández Rodríguez señala que «el judío aparece en Valente unido a connotaciones positivas de heterodoxia, autonomía, persecución, marginación, destierro» (2006: 40).

²³⁵ « A los pocos minutos expiró.

»La misma noche, a la misma hora, llegaba a las puertas de Roma un hombre a pie, cubierto por el polvo de toda la tierra. Interrogado, dijo llamarse Raziel o Zacarías o Abraham Abulafia de Zaragoza.» (Valente 2006: 694).

en un doble nivel: vive en la ciudad y es sensible a su circunstancia pero su vida se desarrolla por cauces no compartidos por el resto de ciudadanos.

En “Biografía”, de *Nueve enunciaciones*, Valente señala con el ejemplo de su propia biografía en qué consiste el exilio del poeta. El origen del poeta y el de los demás miembros de la comunidad es el mismo espacio físico pero el nombre con que lo identifica es distinto:

Nace, nació, naciera o habría nacido en los términos del *Gallaecia regnum*, en un lugar que acaso cabría llamar Aguas Calientes o Augasquentes, y suele llamarse Orense.

El lugar de su nacimiento (Aguas Calientes o Augasquentes) coincide topográficamente con el de la ciudad (Orense), pero el puro acto de escindir el espacio físico en poblaciones de nombres distintos. El aparente juego lingüístico tiene una importancia capital en un plano existencial: el poeta vive y no vive en Orense, pues su experiencia se desarrolla en el lugar de Aguas Calientes y su biografía en la ciudad de Orense. *Reside* en Orense pero *vive* en Aguas Calientes, del mismo modo que las palabras que utiliza están dentro y fuera del código verbal que es común a los demás miembros de la ciudad, el Poder incluido: las palabras en el plano de la experiencia poética devienen *logos* (palabra poética), mientras que en el plano de la cotidianidad cristalizan en *lexis* (lenguaje de la ciudad o discurso del poder).

La escisión nominativa de la ciudad en dos poblaciones engendra ese sentimiento de exilio que Valente considera consustancial y necesario en el ejercicio de la poesía:

(...) aunque lo que ahora con tal designación se conozca poco o nada tenga en común con el posible lugar de su supuesto nacimiento.

El ejercicio de lo poético en la ciudad consistiría en revelar cuanto de lugar existe en lo que el poder llama patria. Por eso, el narrador, al interrogarse sobre el étimo del nombre de la población («¿Deriva el nombre Orense de un gótico Warmsee? ¿O tal vez de Auransio o Aransio, divinidad latina de las fuentes, con lo que Orense y Orange serían lo mismo?»), despierta a la conciencia de lo falaz institucionalizado:

Nada en el nombre ni en el lugar remite con fundamento a ninguna raíz áurea, sino a una raíz ácuea²³⁶. (Valente 2006: 746)

²³⁶ Valente hace aquí referencia a la opinión extendida de que el étimo del que procede el topónimo de la ciudad gallega es *Auria*.

El pensamiento poético supondría, en esta reflexión terminológica, la restauración del sentido y reencuentro con el origen: «Lo que allí viva o pueda haber vivido es hijo de las aguas».

Así, siguiendo el juego nominal que propone Valente en “Biografía”, la función de lo poético en la ciudad consistiría en operar un proceso de transformación de la realidad histórica (Ourense) que, desacreditando la forma cristalizada que impone el poder (representado en el relato por la voz “Orense”), haría vivir lo que existe sólo en potencia en el texto (Aguas Calientes o Augas Quentes).

El poeta, en tanto que ciudadano, representa la disidencia en el seno de la ciudad y se encarga, al hacer oír en su verdad individual, la voz de la heterodoxia intramuros. El decir del poeta ofrece resistencia a la Ortodoxia que vehicula en su discurso el Poder. Su signo es, pues, el signo de la resistencia, que en el pensamiento poético valenteano encarna la figura del héroe de la tragedia griega. De éste interpreta Valente:

Parece naturaleza del héroe trágico romper con su sacrificio los condicionamientos históricos que le han dado existencia para abrir una nueva posibilidad temporal, una nueva expectativa humana: un nuevo pacto (Orestes), un nuevo conocimiento del hombre (Edipo), una nueva órbita de libertad (Antígona). El tiempo de la tragedia es el tiempo de la esperanza; el ritmo sangriento de la tragedia es un movimiento de optimismo. (Valente 2008: 69)

En “La respuesta de Antígona” Valente establece una consideración sobre cómo el poeta asume una responsabilidad con su comunidad. Al igual que el personaje de la obra de Sófocles, la experiencia del poeta en la ciudad es conflictiva, pues en fuero interno se enfrentan la ley de la ciudad y la libertad del individuo. El orden que se deriva del desarrollo del sistema que rige la convivencia pone límites a la fuerza creativa que reside en el individuo: la eficacia del orden social impone una higiene conceptual que, por el bien de la comunidad, no debe ser rebasado y, si eso sucediera, será considerado por quien ostenta el poder como crimen contra la comunidad. De este modo, el compromiso contraído a nivel individual (en el caso de Antígona con su hermano; en el caso del poeta con la poesía) puede con facilidad, como sucede en la tragedia griega, chocar en sus intereses con los que considera el poder adecuados para la ciudad. El poeta, al igual que le sucede a Antígona, al anteponer su compromiso personal al bien común, entra en conflicto con el poder y en esa confrontación, de la que puede llegar a ser la primera víctima, se descubre la ineficacia esencial del orden, cuanto de injusto subyace bajo la máscara de justicia que muestra la ley de la ciudad y, sobre todo, hace visible la falaz equiparación entre legal y justo.

La manifestación de lo poético en el ágora, que el poeta posibilita con su presencia en el seno de la ciudad, representa la visibilidad de la radical libertad del ser y esa presencia, como sucede con el sacrificio de Antígona,

despierta en la conciencia colectiva que el ejercicio de control que ejerce el Poder sobre la ciudad no es sino fruto de una inflación del concepto de orden social.

El poeta revela el engaño que produce el discurso del Poder. Éste trata de esconder cuanto de coyuntural hay en la ley de la ciudad al identificar el pacto alcanzado de común acuerdo por la comunidad, necesario en un determinado estadio histórico en el que se considera ajustado a la realidad, como ley universal de vigencia perpetua. El Poder esconde la condición de pacto (*nomos*) que reside en el orden de la ciudad para que ésta sea considerada como ley natural (*physis*).

El poeta, al liberar en el ámbito de lo poético las palabras de la tribu de la red de significaciones que fijaban su uso al orden que el discurso le imponía, abre una brecha por la que se libera el lenguaje de los cauces de interpretación que controla el Poder.

Para Valente, el poeta es sensible a la circunstancia histórica y la atención que presta a ésta lo inserta en la Historia, pero también entiende que esa sensibilidad no lo hace ser rehén de la urgencia cronológica. No considera que el tiempo histórico pueda ejercer una influencia que se pueda concebir como causa de la creación poética, pues la base del pensamiento poético en Valente es la defensa de la palabra poética como manifestación radicalmente libre de la palabra, incluso con respecto a la voluntad del propio poeta, que es en Valente un ser sin identidad:

La palabra sólo es poética cuando alcanza ese estado de disponibilidad infinita al que corresponde en el poeta la carencia de identidad. Toda palabra condicionada o predeterminada por una espuria pretensión del poeta a la identidad nace muerta: «Un mot prévu est un mot défunt», ha escrito, acaso en igual sentido, E. M. Cioran. (Valente 2008: 1169)

Desde esta perspectiva del poeta como individuo liberado de su condicionamiento biográfico queda éste liberado de una responsabilidad histórica para con su comunidad. No obstante, esa no identidad del poeta no deviene des-humanización del poeta; es más, gracias a ese estado de no identidad que Valente juzga propia del poeta es «el único que puede dar paso en él a la libre circulación del universo» (Valente 2008: 1168). Es en ese sentido en el que Valente entiende el compromiso histórico del poeta: no con su contemporaneidad sino con la Historia.

Valente no niega la posibilidad de que se dé una poesía de compromiso social. Niega, eso sí, este compromiso en los términos que lo fija el Realismo socialista, que entiende la responsabilidad ética como un contrato con la ideología más que con la realidad. Según el autor gallego, para que la palabra albergue una escritura de denuncia de la injusticia social o histórica se debe

producir una experiencia profundamente interiorizada de lo vivido o percibido que en el instante de la creación poética se eleve ya no como experiencia individual sino como experiencia universal²³⁷.

Ese instante de confluencia entre el tiempo de la Historia y el tiempo de la Poesía no tiene por qué darse de modo inmediato al acontecimiento que lo motiva, como ejemplifica el largo poema “Hibakusha”, recogido en *Al dios del lugar* (1989).

Como es sabido, la escritura de este poema parte del acontecimiento histórico del lanzamiento de la primera bomba atómica sobre la ciudad japonesa de Hiroshima (el 6 de agosto de 1945). Median, pues, entre el momento histórico y el de la escritura poética más de 40 años y esto, desde una temporalidad externa, puede ser calificado como anacronismo, pero, desde una temporalidad intrapoética, manifiesta como la cronología no ejerce influencia alguna sobre el tiempo poético. El tiempo de la poesía es, en tanto que descondicionamiento cronológico, tiempo mítico o tiempo no cronológico: todo pasado histórico, en poesía, es susceptible de ser re-activado como presente.

El poema, en realidad, no testimonia una denuncia de la atrocidad de ese hito histórico: no es un viaje con voluntad enjuiciadora desde el presente al pasado (eso es misión del pensamiento histórico). La escritura de “Hibakusha” opera en sentido inverso: transporta el pasado al presente para cómo este momento es, en realidad, pasado no superado o pasado sobrevivido en el presente. Esta es la razón del título del poema: *hibakusha* es la voz japonesa, compuesta por las palabras *baku* (bomba) y *sha* (persona), que se emplea para referirse a los supervivientes de los bombardeos nucleares de Hiroshima y Nagasaki.

La mirada poética no se fija en la estructura histórica que dio lugar al acontecimiento, no es un poema histórico; el poema no testimonia la Historia (el bombardeo), ni la Vida que padece la Historia (el bombardeado), sino la Memoria como manifestación de lo que todavía acaece (el superviviente). Aquí reside el compromiso ético de la escritura poética con respecto a la Historia y ésta es la respuesta valenteana al *dictum* adorniano que marcó la poesía de posguerra:

Y cómo, preguntaron, cómo
escribir después de Auschwitz.

La famosa cita de Adorno, extraída de su ensayo “Kultur und Gesellschaft” y recogida en su libro *Prismen*, «Nach Auschwitz ein Gedicht zu

²³⁷ “Cementerio de Morette-Glières, 1944”, en *Poemas a Lázaro*; “John Cornford, 1936”, en *La memoria y los signos*; “Las legiones romanas”, en *Breve son*; “Hibakusha”, en *Al Dios del lugar*; o “Redoble por los kaiowà del Mato Grosso del Sur”, en *Fragmentos de un libro futuro* son poemas de denuncia social o histórica que testimonian el encuentro entre el tiempo de la poesía y el tiempo histórico.

schreiben ist barbarisch»²³⁸, imponía a la lírica una urgencia ética que supeditaba la creación a la circunstancia histórica. Valente, sin embargo, reescribe la afirmación adorniana para manifestar su convicción de la utilidad de la poesía:

Y después de Auschwitz
y después de Hiroshima, cómo no escribir. (Valente 2006: 483)

Valente entiende que, precisamente, los traumas ocasionados por la barbarie humana en el siglo XX, cifrados aquí en los símbolos de Auschwitz (signo de la barbarie nazi) e Hiroshima (símbolo de la barbarie aliada), deberían volver la mirada hacia el conocimiento que la poesía otorga. La urgencia histórica no hace sino afirmar la necesidad de la poesía, la manifestación de la preponderancia de la verdad poética sobre la verdad histórico-política, pues, cuando lo histórico penetra en el ámbito del poema, se revela cuanto de reiteración hay en el devenir histórico. Así, Valente, sobre la cuestión de la escritura después de Auschwitz, afirma:

Auschwitz ya existía antes. Auschwitz se ha seguido reproduciendo después en otros lugares. En Argentina, por ejemplo. Un general —¿hasta cuándo los generales?— que asegura haber torturado, asesinado y borrado literalmente de la tierra a miles de personas por haberse limitado a cumplir órdenes hace pensar que la especie entera ha entrado en un galopante proceso de deshumanización (...) Aún no estamos después de Auschwitz. (Arancibia 1984: 83)

La poesía ofrece una imagen de la Historia que revela el auténtico rostro de la misma: más que progreso, estancamiento. El movimiento histórico de la Humanidad se conduce por una espiral que en lugar de acercar a la forma más exacta del ser se distancia de ella (es, en ese sentido, deshumanización), mientras que la poesía es un movimiento descendente de adentramiento a la raíz del ser (restauración). Así, el tiempo de la poesía no es sino tiempo participado, la poesía transporta al hombre al instante del origen. La contemporaneidad de lo poético, por eso, es más contemporaneidad del mito que del histórico.

Desde esta perspectiva, se comprende la elección valenteana por emplear el contexto de lo mítico (como sublimación del pensar histórico) y de lo sacro (como sublimación del pensar ético) en aquellas obras donde la escritura poética se materializa en movimiento de representación crítica de la sociedad contemporánea: *El fin de la edad de plata y Siete representaciones*.

²³⁸ “Escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro”.

En esta última obra, la escritura valenteana se apoya en la estructura retórica de lo sacro que el motivo de los siete pecados capitales le brinda para hilvanar el retrato crítico del ser contemporáneo. Como es sabido cada pecado capital representa el comportamiento del ser humano en tanto que exceso de la natural condición del ser. Valente recupera en *Siete representaciones* el sentido neutral del término como pérdida de la medida justa, previo a la doctrina religiosa, silenciando el tono éticamente ortodoxo que le reporta su uso en el ámbito cristiano. El uso que da Valente a este concepto niega, por tanto, equivalencia posible con su correlato moralista 'vicio'. La escritura de *Siete representaciones* es ejemplo de escritura moral sin caer en el moralismo, es crítica que busca manifestar la pérdida de lo humano en el tiempo presente sin caer en el ensañamiento apocalíptico de la condenación. Señala cada pecado visible en el presente, no para justificar el castigo, sino para hacer patente el estado al que el ser ha llegado como consecuencia de un progresivo alejamiento de su centro.

En similar línea de interpretación se puede leer la elección del título que recoge el primer volumen de prosas narrativas del autor ourensano. *El fin de la edad de plata* remite con claridad al discurso mitográfico del autor griego Hesíodo y, en especial, al mito explicativo de la Historia de la Humanidad como un proceso circular de creación y destrucción de diferentes razas a las que corresponden otras tantas Edades. Al hacer referencia a la segunda edad, en la que vivía la raza de plata, Valente juega con la evocación cultural que la lectura del texto hesiódico habilita y contribuye a la identificación de esa raza con la época contemporánea. Así, la sociedad actual sería repetición en lo histórico de los valores negativos que los hombres de plata representan en el pensamiento mitológico: individuos que, llegados a la edad adulta, se dedican a disputar continuamente con sus coetáneos. La presencia omnívora del Poder es la cristalización palmaria del sistema de convivencia de la comunidad contemporánea y éste opera una persecución del individuo en pos de la destrucción del ser. En la mirada poética que sobre la sociedad contemporánea Valente genera en los relatos que componen el libro el ser aparece identificado con la víctima.

No se agota aquí, no obstante, el sentido de la identificación de la sociedad contemporánea con la Edad de Plata, pues, como señala Hesíodo, esta segunda generación de hombres es una devaluada versión de la primera e históricamente coincide con el periodo de abandono de los dioses. Valente, en concordancia con Hölderlin, considera que el signo de la contemporaneidad es el silencio de los dioses. La contemporaneidad es el momento histórico en el que el hombre ha perdido el contacto con los dioses, acto que no se interpreta en Valente como proceso de liberación del ser sino como gesto de impiedad: el hombre ha sustituido al dios por el ídolo. El lugar que, en la edad de oro ocupaban los dioses, ha sido rápidamente ocupado por el Estado y éste ha usurpado las funciones de aquéllos y el proceso degenerativo afecta al signo, que en la pérdida de comunión con lo sacro pierde toda su fuerza como instrumento eficaz de transformación de la realidad.

Todo ello lleva a Valente a afirmar que la poesía y el poeta sólo pueden ser útiles a su tribu entendiendo que su misión reside en operar el proceso de restauración del signo lingüístico al estado original de comunión con lo sacro. Este acto, en el pensamiento poético de Valente, se convierte en el paso primero y necesario para la construcción de una realidad justa. Entiende Valente que la transformación de la sociedad comienza en restituir el lenguaje a su lugar original. Hacer que el lenguaje vuelva ser participación *en* la palabra para que éste pueda albergar en su seno la verdad:

He ahí uno de los ejes centrales de la función social (...) del arte: la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu». (Valente 2008: 78)

3. Utilidad de la poesía: conocimiento y libertad

La concepción que del acontecer poético desarrolla el pensamiento poético de José Ángel Valente en su consideración como fenómeno social queda cifrado en el poema final de *Breve son*:

Un poeta debe ser más útil
que ningún ciudadano de su tribu.

Un poeta debe conocer
diversas leyes implacables.

La ley de la confrontación con lo visible,
El trazado de líneas irrisorias,

la de colocación de un rompeaguas
y la sumaria ley del círculo.

Ignora en cambio el regicidio
como figura de delito
y otras palabras falsas de la historia.

La poesía ha de tener por fin la verdad práctica.

Su misión es difícil. (Valente 2006: 264)

Cuando Platón establecía en su *República* la causa que originaba la constitución de la ciudad consideraba que ésta nacía de la necesidad²³⁹. El pensamiento moderno reactualiza este discurso pero lo que en Platón es necesidad en la Modernidad es utilidad. El cambio terminológico introduce un matiz que traslada el sentimiento de carencia desde el ámbito de lo vital pragmático al de la urgencia instrumental. La necesidad es considerada como una noción cuantitativa y no cualitativa. Valente se niega a pensar la utilidad de la poesía en esos términos históricos que fija el pensamiento moderno.

En “Conocimiento y comunicación” el autor ourensano establece una reflexión sobre la utilidad del conocimiento poético confrontado con el del conocimiento científico. Allí, afirma:

²³⁹ «(...) el Estado nace cuando cada uno de nosotros no se autoabastece (...) cuando un hombre se asocia con otro por una necesidad, con otro por otra necesidad, habiendo necesidad de muchas cosas, llegan a congregarse en una sola morada muchos hombres para asociarse y auxiliarse. ¿No daremos a este alojamiento común el nombre de ‘Estado’?» (Platón 2003: 121 y 122).

Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que en ella hay de repetible, lo que puede capacitarle para reproducir una cadena determinada de experiencias a fin de obtener un determinado tipo de efectos previsibles. (Valente 2008: 41)

El capital cognoscible que la ciencia reporta a la ciudad lleva a pensar la realidad como un estado del cual, por medio del conocimiento de leyes inmutables que organizan su funcionamiento, se puede extraer una rentabilidad material si se aplica dicho saber adquirido. La ciencia, según considera Valente, habitúa al individuo a instrumentalizar la circunstancia histórica pero no favorece la modificación de ésta. Es decir, el saber científico perpetúa la situación de carencia en que vive la sociedad. Por contra, dice Valente:

El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador (Valente 2008: 42)

El caudal de conocimiento que la poesía entrega a la ciudad lleva a repensar la noción de realidad. La realidad es más que el conocimiento que de ella tiene la ciudad. El saber poético no afianza en la seguridad del saber humano, muestra todo cuanto de erróneo hay en la ley generada para explicar su funcionamiento. En ese sentido, la poesía tiene una función más práctica que el saber instrumental. Da un conocimiento más profundo y más aproximado de la realidad. Desde ese conocimiento actualizado se produce un doble movimiento: por una parte, invita al replanteamiento de las leyes que organizan la ciudad y desbloquea el avance del saber humano y, por otra parte, al revelar el estado precario del conocimiento de la realidad, contribuye a la necesaria modificación de la circunstancia histórica para lograr superar esa situación de miseria social.

Por eso, cuando Valente considera que el poeta debe ser el miembro más útil de la tribu no está empleando este calificativo en el sentido de instrumento de contribución material sino en el de ser efectivo que responde a la necesidad radical de la sociedad.

De este modo, Valente no sólo restaura al poeta dentro de la ciudad como individuo de eficaz presencia en su seno sino que reivindica la necesidad del ejercicio de la poesía en la ciudad. No obstante, el autor gallego no entiende la función social de la poesía asociada a la tarea educadora, como la concibe Platón; la poesía aporta un conocimiento directo de la realidad: muestra, no interpreta. En el conocimiento poético no hay mediación posible que dirija: es conocimiento descondicionado.

Cuando Platón reflexiona en un momento de la *República* el modo idóneo de educación de los ciudadanos, concluye:

(...) ¿hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes? (Platón 2003: 135)

Esta visión de lo poético como mecanismo adoctrinante tiene, como es sabido, su correlato en el siglo XX en los movimientos estéticos que propugnan la adhesión o sumisión de lo literario a lo político y cuya presentación más destacada la encontramos en el Realismo Socialista. Valente rechaza de plano el sentido utilitarista de la creación poética en los términos que plantean esta estética y Platón. Para el autor gallego, la utilidad de la poesía reside en que es visión que manifiesta la realidad sin explicarla; ofrece una visión no entorpecida por quien la muestra o quiere mostrar. Por eso, la utilidad de la poesía es un valor esencial, no un valor que adquiere al situarse en un lugar, el de la educación, que no es consustancial a su naturaleza. Del mismo modo, por esta razón, es contrario al hecho poético ejercer un control sobre su contenido y, mucho menos, a que ese control sea por causas ideológicas.

La postura de Valente en esta cuestión es de claro rechazo a lo que propone Platón:

(...) debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido (Platón 2003: 135).

El control de la poesía, ya sea previo a la escritura (ideologizar la literatura), ya sea posterior (censurarla), además de suponer una traición a la propia condición y sentido de la creación poética, niega la posibilidad de que ésta pueda asumir su función social ya que, en lugar de liberar al individuo, lo que haría sería servir a la perpetuación de la imagen preestablecida y favorable a los intereses de institucionalización que persigue toda forma de poder, como confirma el propio Platón, pues con los mitos sancionados como positivos por el sistema que gobierna la ciudad «moldearemos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos».

Puesto que Valente considera que el fin de la poesía es todo lo contrario, liberar al individuo de los condicionamientos que lo encierran en la estructura social, reacciona ante cualquier intento de sumisión de la palabra poética a cualquier fin que no sea el que su propia naturaleza le impone. Así, como señala en “En razón de las circunstancias”, la poesía contraviene con su manifestación cualquier disposición previa que se quiera inducir en el acto de la escritura:

Vino el señor solemne y me encargó un himno. Cuando escribí el himno me salió un responso.

Vino el señor solemne y me encargó una arenga. Cuando escribí la arenga me salió un balido.

Vino el señor solemne y me encargó una oda. Cuando escribí la oda me salió un libelo.

Vino el señor solemne y me encargó un discurso. Cuando escribí el discurso me salió un enigma. (Valente 2006: 729)

Como declara Valente en “Literatura e ideología” es importante diferenciar entre la noción de tema y la de objeto. Admite el autor gallego que el primero pueda ser intencional, es decir, cree que es posible que el poeta imponga a su escritura la voluntad de hablar de un determinado tema, pero nunca podrá asegurar previamente el sentido del objeto que el poema que está escribiendo crea, pues éste se encuentra en el propio proceso de creación²⁴⁰ y, en ese sentido, es sobreintencional. Su lectura predomina sobre la del tema hasta el punto de poder llegar a corregir, como en el caso del texto citado de *El fin de la edad de plata*, la orientación que el tema predeterminado quería imponer al texto.

Esa imposibilidad de rección del proceso de creación poética, por un lado, permite que la palabra poética aparezca en el estado de descondicionamiento necesario tan acorde con su naturaleza y, por el otro lado, demuestra la ineficacia del deseo de ideologizar la literatura. Por eso, la reacción desde el campo de la ideología es generar un discurso que incida continuamente en denostar el ejercicio de la poesía calificándola de tarea improductiva o inútil como mecanismo de represaliamiento, como señala casi al final el relato:

Vino el señor solemne y me borró del mapa.

No obstante, Valente, en su concepción utópica del poder de la poesía, considera que ésta no puede ser destruida por el Poder: «Y yo salí inconfeso en otro punto». El poeta, para efectivamente ser el miembro más útil de la tribu, debe comprometerse con la palabra poética y buscar una escritura en la que ésta se manifieste libre de todo criterio externo. Por eso, concibe Valente que la poesía es el enemigo más peligroso de los sistemas totalitarios, pues en su resistencia a verse contagiado de la ideología que sustenta ese Poder denuncia los espacios ciegos de su retórica:

²⁴⁰ Conviene recordar una de las más citadas definiciones valenteanas: «todo poema es un conocimiento “haciéndose”» (2008: 43).

En los sistemas totalitarios —que tanto sobreviven con otras etiquetas— el lenguaje es la base de un *patrimonio* cultural intocable. Incluso la crítica puede ser relativamente aceptada si opera con ese lenguaje *patrimonial*. Lo que no es viable es la palabra insólita, no catalogada, de antecedentes escasamente conocidos, no filiada, que aparece sin documentación o con insuficientes piezas de identidad. Palabra cuya simple aparición denuncia el funcionamiento *patrimonial* del lenguaje como un fraude o una usurpación. (Valente 2008: 468)

El diferente modo de trabajar con la palabra es la que diferencia y distancia la poesía de la ideología y es también la razón que sitúa al poeta en el lado contrario del poder:

SON distintos los lenguajes o incluso antagónicos. El lenguaje de la *apropiación* o el lenguaje de la *desposesión*. Del *poder* o de la *libertad*. Del *ser* o del *haber*. (Valente 2008: 463)

En el compromiso con la palabra, en la conciencia de la actividad poética, el poeta convierte su obra en forma de resistencia y la manifestación de ésta (el poema) deviene instrumento que agrede, sin entrar en las leyes de juego del poder, y atenta contra el pensamiento que subyuga al individuo y constriñe la convivencia de la ciudad. Desde esta perspectiva, el poema responde a la definición que da de él Valente en *El inocente*:

(...) objeto metálico
de dura luz,
de púas aceradas,
de crueles aristas,
donde el que va a vendernos, a entregarnos, de pronto
reconozca o presencie metódica su muerte (Valente 2006: 303-304)

Sólo si se da ese estado de escritura se podrá conseguir, como reitera a modo de letanía este poema, poseer la tierra.

El lamento hölderliniano, signo de toda la Modernidad, que interrogaba sobre la necesidad de poetas en tiempos de miseria encuentra en Valente una respuesta que vindica la tarea poética. Es más, el pensamiento poético valenteano lleva a la consideración última de que la poesía y los poetas son los que abren la posibilidad histórica de clausurar el *dürftiger Zeit*, de acceder al tiempo después de Auschwitz.

VI) CONCLUSIONES

El “ángel” y el “náufrago”. Convergencia *por* y *en* la palabra poética

Emilio Adolfo Westphalen y José Ángel Valente, como autores necesariamente vinculados a las diatribas literarias de su contemporaneidad, toman conciencia de la misión del poeta en lo que se refiere a la búsqueda de un sentido para la palabra poética y a la lucha con el lenguaje y su insuficiencia, epicentro insobornable en la trayectoria de ambos autores.

El espacio ocupado por el lenguaje, su incapacidad, se plantea como punto de partida para un pensamiento poético en el que, desde su propio enfoque, Westphalen y Valente habrán de converger.

Como ha quedado demostrado en las páginas precedentes, ambos autores toman conciencia del carácter insuficiente del lenguaje y lo convierten en punto de partida para su pensamiento poético. Para Westphalen, la indecibilidad del lenguaje es intrínseca a su naturaleza, es decir, queda inscrito en su misma esencia el problema de lo inefable. Hay, pues, en la poética de Westphalen una raíz de negación: falta de fe en el lenguaje o, más concretamente, falta de fe en la habilidad del poeta para utilizarlo con eficacia. Por su parte, Valente plantea esta cuestión como un acontecimiento accidental. Si el poeta percibe el abismo del acto expresivo no es porque exista un problema *en* el lenguaje o en la capacidad del individuo para transmitir su experiencia, sino que el propio lenguaje obstaculiza la expresión porque al ser reducido a su mera instrumentalidad comunicativa, al hallarse sujeto a un orden institucionalizado, ha sufrido un proceso de desgarramiento con respecto a su estado natural. De esta forma, Valente arroja una visión positiva de la palabra y la actividad poética cuando concibe el lenguaje, no como conflicto esencial, sino como coyuntura generada por su uso deturpado.

La concepción poética de ambos autores se construye en un perpetuo contacto con la idea del silencio, hasta el punto de convertirse ésta en una noción axial de su pensamiento filosófico-estético. Como se señala con anterioridad, tanto Westphalen como Valente sienten el vértigo del vacío poético en momentos distintos de su trayectoria. El poeta peruano vive la experiencia del silencio antes que la de la palabra, de ahí su protagonismo en los libros de juventud y de ahí también el inmenso vacío creativo en el centro de su producción literaria, que sin ser acto voluntario adquiere un significativo valor simbólico en su actividad poética. El corpus poético de Westphalen se constituye, y así lo concibe, como espacio ganado al silencio para la manifestación de la palabra. Lo asombroso para Westphalen no es el silencio sino la aparición de la palabra. Por eso, concibe el ejercicio poético como un proceso de escritura en los límites del decir; y, de este modo, entiende que el objeto producido por la actividad poética es, en realidad, un escrito breve, una glosa que ayuda a comprender el sentido del silencio.

En el caso de Valente, la experiencia del silencio es una certeza que el ejercicio poético le va revelando o imponiendo, una noción que abandona su sentido inicial negativo para ser entendido como fuerza generativa que nutre a

la palabra poética y la ayuda a llegar cada vez más al centro de su esencia. El silencio, así, pasa a ser entendido no como entidad extrapoética, sino como una noción constructiva del pensamiento poético valenteano.

No es coyuntural el hecho de que en la trayectoria de los dos autores la convivencia fructífera de palabra y silencio los lleve a un adelgazamiento sensible de la obra, a un gusto por la palabra fragmentaria y densa en su potencia evocadora. La palabra poética en la obra de ambos está destinada, entonces, a materializarse a través del diálogo con el silencio, hecho que se pone de relieve con especial intensidad en los poemarios publicados a partir de 1980.

La visión en convergencia de la idea de lenguaje y de la noción de silencio lleva a Valente y Westphalen a desarrollar una concepción de la escritura poética que remite a la lectura del *Ión* platónico. Para estos dos autores el poeta no es creador del poema sino medio a través del cual se manifiesta la palabra poética. La noción del fulgor en Valente y la del naufragio en Westphalen son, en este sentido, imágenes en las que se cifra su idea del ejercicio poético más como estado que como acto de creación. Para estos dos autores, la creación poética no consiste en decir, sino en espera atenta a que la palabra sea dicha a través de ellos. El pensamiento poético westphaleano y valenteano se vinculan, pues, con la idea platónica del poeta movido por un impulso externo, ajeno y superior a él. Entienden, como Platón, que el poeta no puede crear poesía sino es en un estado de comunión con la Poesía²⁴¹.

Si la escritura del poema no es algo que se pueda predisponer, anticipar o provocar; sólo cabe la actitud de hallarse en disponibilidad absoluta. El planteamiento de la creación poética como un ejercicio de espera implica para Valente y Westphalen que la misión del poeta reside en operar un vaciamiento de su yo que permita la aparición de la Poesía. Así, la experiencia creativa se expresa en sus poéticas como un proceso de despersonalización, de enajenación o desidentificación donde el poeta, más que protagonista del acto poético, se convierte en espectador del mismo. Por esta razón, entienden ambos que es inútil todo ejercicio poético que ancle la escritura en la preponderancia del poeta sobre el poema. Tanto para el poeta limeño como para el ourensano, la noción de autoría en el acontecimiento poético es un factor tangencial o menor: lo importante en poesía no es el quién, sino el qué.

El descondicionamiento autorial del texto poético conlleva en el plano de la teoría y de la praxis literaria de Westphalen y de Valente la consideración de la tarea de la traducción poética como una labor en pie de igualdad con la escritura poética. Desde esta consideración han sido analizadas las traducciones que Westphalen realiza de las obras de César Moro, Yannis Ritzos y Maria Venezia y las que Valente realiza de Georg Trakl, Paul Celan y Edmond Jabès, entre otros; y han sido interpretadas en

²⁴¹ «(...) es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. (...) no es virtud de una técnica (...) sino por una predisposición divina» (Platón 1997a: 257)

este trabajo no como meras trasposiciones al castellano sino como ejercicios de apropiación, reescritura o re-creación, como manifestaciones pertenecientes al universo poético de cada uno de ellos.

La idea de lenguaje que cobijan Valente y Westphalen, la importancia del silencio en sus poéticas, al igual que la concepción de la escritura poética como un estado de disponibilidad y la consideración del poema desvinculado de su autor apuntan a una misma concepción de la experiencia de la palabra poética que desemboca en la aceptación de que ésta, necesariamente, se debe manifestar en un estado de absoluta libertad y descondicionamiento. Por eso, Valente y Westphalen juzgan que la palabra poética es la representación más en el centro del lenguaje, el estado más puro del decir.

Las circunstancias sociopolíticas que marcaron el siglo XX imprimieron en el seno del pensamiento estético-poético ese sentimiento de urgencia histórica al que hace referencia el conocido *dictum* adorniano. Cuando el filósofo alemán afirmó que escribir poesía después de Auschwitz era un acto de barbarie, más que provocar una reacción de compromiso con la causa social, dio lugar al establecimiento de un sentimiento de culpabilidad histórica en el seno de la comunidad poética. Westphalen y Valente defendieron, no obstante, el carácter independiente del ejercicio poético y reivindicaron a lo largo de sus trayectorias el carácter autónomo del mismo frente a estos condicionamientos sin que tuvieran que renunciar, por ello, a la elaboración de una reflexión crítica sobre su tiempo.

La defensa de la libertad del ejercicio poético como el único medio eficaz de ejercer su responsabilidad histórica es uno de los principales presupuestos éticos sobre los que se apoya el pensamiento poético de Westphalen y Valente. Ambos consideran que esta concepción se halla en concordancia con la vindicación de la labor poética como tarea útil y necesaria para alcanzar el bien común de la ciudad. El compromiso de la poesía es entendido por Valente y Westphalen más como la asunción de una actitud independiente y el desarrollo de un pensamiento crítico que revise y señale aquellos aspectos de la vida que, de modo involuntario o impuesto, han apartado al ser humano de su verdadera condición y han dado lugar a la deshumanización de la vida.

Con esa propuesta de revisión crítica de la circunstancia social desde el espacio de la poesía generan un discurso que pretende restituir el ejercicio de la poesía al ámbito de la ciudad. Tanto Westphalen como Valente operan un movimiento de reincorporación del poeta al seno de la tribu que anula, de este modo, la condena platónica del exilio. El concepto del poeta-ciudadano que expone en sus ensayos Westphalen y la idea del poeta como ave de extramuros que defiende Valente son, en este sentido, dos modos distintos de vindicar la utilidad de la poesía en tiempos de miseria.

Valente y Westphalen encuentran en el problema del poeta ante la ciudad un punto de partida en la obra de Friedrich Hölderlin, primer poeta que, en la Modernidad, percibió como sentimiento dolorosamente implícito a

la tarea poética el de ser un individuo escindido de su comunidad. El poeta alemán recuperó el personaje histórico del filósofo griego Empédocles para representar esta noción de la caída del poeta, amado en el pasado y denostado en el presente. En el lamento que Hölderlin pone en boca del griego sobre la felicidad perdida en *La muerte de Empédocles*²⁴² está el germen de la contextualización desde el que Valente y Westphalen enfocan el problema del compromiso del escritor; pero, en lugar de significarse como *fatum* tal y como sucede en Hölderlin, estos autores recogen esta herencia para, desde la conciencia de esta circunstancia, generar un pensamiento centrado en la necesidad de recuperar aquel lugar que, por estirpe y por identidad, le corresponde al poeta dentro de la ciudad.

Al igual que Hölderlin se apoya en la figura de Empédocles para expresar su idea del poeta frente a la ciudad, Westphalen se sirve del ejemplo de Walt Withman y Valente de la figura trágica de Antígona para explicar de modo simbólico la idea que ellos albergan sobre la cuestión de la utilidad de la poesía. Para el autor de *Las islas extrañas* en Withman se resumen los valores sociales de la poesía: atacar y destruir aquellas realidades en falta, en deterioro, para favorecer el cambio y la creación de otras realidades, mejores e inalcanzables en la situación presente. Por eso, afirma Westphalen que «[s]in el espíritu poético, en vez de la audaz aventura y el descubrimiento continuado que hacen la plenitud de la vida más alta, tendríamos la existencia del hombre reducida a un mecanismo de contadas reacciones, a un timorato contentamiento en el paupérrimo territorio de lo tradicionalmente admitido» (Westphalen 1996: 88). Reclama, pues, una noción de la poesía como reducto donde pervive el sentido puro de la existencia humana que, en la confrontación con la realidad histórica, señala el camino a seguir para recuperar ese lugar de encuentro del individuo con la vida.

Por su parte, Valente entiende que, como Antígona, el poeta es un individuo que vive hasta el extremo el conflicto entre lo que, desde su individualidad, él considera correcto (el compromiso con su obra) y lo que la ley de la ciudad sanciona como adecuado (el compromiso ideológico). En esa resistencia a lo instituido se significa el valor de la palabra poética. Así, afirma sobre la figura del poeta: «es la aberración peligrosa del espíritu, una nueva manifestación de la conciencia libre del hombre en la materia de la historia que la imposición de lo estatuido reifica». La función histórica de la poesía reside, pues, para Valente, en ofrecer a la ciudad, sin abandonar su condición de poeta, la posibilidad de volver al cauce real de la Historia. En definitiva, Valente considera que en la poesía el hombre halla una vía a través de la cual recuperar la capacidad de engendrar un progreso efectivo. Por eso, como afirma Valente en “Respuesta de Antígona”, de la pareja antagónica de la tragedia sofoclea Antígona-Creonte (símbolo de la inflación del Estado) «sólo Antígona es creadora de historia de devenir» (2008: 75).

²⁴² «Así hablaba yo también, / mi buen amigo, cuando el divino hechizo / no se había retirado aún de mi espíritu, / y los genios del mundo aún me amaban / con el amor más entrañable (...) al mortal le cuesta reconocer a los puros» (Hölderlin 2001a: 27-28).

CONCLUSIONES

Por esta razón, ante la llamada de urgencia que impuso el Realismo Socialista a mediados de siglo a la práctica artística, tanto Westphalen como Valente reaccionaron rechazando sus postulados estéticos y señalando los peligros que implicaba el poner al servicio de la política la palabra poética.

Las poéticas de José Ángel Valente y de Emilio Adolfo Westphalen, en la medida en que participan de una similar concepción de la palabra poética, convergen *por* y *en* ella, y la conciben como modo de expresión que, por naturaleza, reclama para su manifestación la liberación de cualquier tipo de condicionamiento ajeno a su esencia, ya sea éste autorial o ideológico. Valente y Westphalen entienden, por tanto, que la poesía sólo se puede ejercer desde la aceptación del destino que la palabra impone a la creación. Únicamente desde la defensa de la libertad e independencia en el decir poético se podrá construir, entonces, una poesía verdadera y útil. Es desde esta concepción radical del ejercicio poético desde la que Valente y Westphalen encuentran, definen y construyen su respuesta tanto al problema del lenguaje como al del compromiso social y ético. La poética del “ángel” y la del “naúfrago” son, en este sentido, estéticas de resistencia y reafirmación en la necesidad de escribir poesía en tiempos de miseria.

VII) BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes Primarias

A) OBRA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE²⁴³:

VALENTE, José Ángel (1954), “Versión y glosa de Eugenio Montale”, *Índice de Artes y Letras*, 74-75.

VALENTE, José Ángel (1981), “Homenaje a Hohl”, *Quimera*, 11.

VALENTE, José Ángel (1998), “A quoi bon des poètes?”, en *Conférences commémoratives prononcées à l'Université de Genève*, Santiago de Compostela, Universidade & Université de Genève.

VALENTE, José Ángel (2000), “Ut pictura”, en *Ve-las palabras, le-las formas* (reproducido en *A palabra e a súa sombra. José Ángel Valente: o poeta e as artes*).

VALENTE, José Ángel (2001), *Poesía en la Residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

VALENTE, José Ángel (2002), *Cuaderno de versiones*, int. y comp. Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.

VALENTE, José Ángel (2006), *Obras completas, I. Poesía y prosa*, int. y ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.

VALENTE, José Ángel (2008), *Obras completas, II. Ensayo*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recopil. e int. Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.

VALENTE, José Ángel y José LARA GARRIDO (1995), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995.

²⁴³ Dada la circunstancia editorial de la obra de Valente tras la aparición de los dos volúmenes recopilatorios en Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, nos limitamos a citar aquí las fuentes que se han manejado para el estudio de su obra.

B) OBRA DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN²⁴⁴:

- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1929), «José Ortega Gasset», *Mercurio Peruano*, Lima, 125-126, págs. 64-73.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1931a), «Lettre du Pérou», *Front*, 4 (1931), Den Haag.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1931b), «Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes, nº 5 y 6 [reseña]», *Revista Semanal*, Lima, 224, s. p.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1932), «Alfonso Reyes, La saeta. Río de Janeiro, 1931 [reseña]» *Revista Semanal*, Lima, 227, s. p.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1933), *Las ínsulas extrañas*, Lima, Compañía de Impresores y Publicidad, Imprenta Enrique Bustamante y Ballivián.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1935), «Xavier Abril. Estudio preliminar», en Xavier Abril, *Difícil trabajo (antología 1936-1930)*, Madrid, Plutarco, págs 11-24.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1935), *Abolición de la muerte*, Lima, Ediciones Perú Actual.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1939a), «S. Freud», *El uso de la palabra*, Lima, págs. 2 y 6.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1939b), «Pablo Picasso», *El uso de la palabra*, Lima, pág. 4.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1944), «La traducción de un poema de André Breton», *La Prensa*, , Lima, 22 de Octubre.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1946), «‘Esa luna que empieza’, de Percy Gibson Parra», *La Prensa*, Lima, 8 de Septiembre.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1947a), «Preludio a la poesía», *La Prensa*, Lima, 5 Enero.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1947b), «Una lectura de poesía francesa», *La Prensa*, Lima, 12 Enero.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1947c), «Lautréamont y el gran público», *La Prensa*, Lima, 12 de Enero.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1947d), «Agustín Lazo. ‘Segundo Imperio’», *Revista de Guatemala*, III: 3.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1947e), «Tres poemas de Robert Desnos [nota introductoria]», *Las Moradas*, Lima, 1, pág. 28.

²⁴⁴ Se recogen en este listado, por las razones editoriales que ya se han señalado a lo largo del trabajo, tanto los volúmenes recopilatorios de la obra de Westphalen como las primeras ediciones de cada poemario, así como también todos los ensayos conocidos hasta la fecha, dispersos en diferentes revistas y que no fueron recogidos en *La poesía los poemas los poetas* ni en *Escritos varios sobre arte y poesía*.

- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1947f), «*Las Moradas*. Revista de las artes y las letras» (sin firma), *Las Moradas*, Lima, 1, pág. 107.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1948a), «El Instituto de Estudios Etnológicos», *Fanal*, Lima, 14, págs. 10-14.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1948b), «Extractos de la correspondencia de Marcel Proust [nota introductoria]», *Las Moradas*, Lima, 4, págs. 7-10.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1948c), «Raúl Porras Barrenechea, *El cronista Indio Felipe Huamán Poma de Ayala* [reseña]», *Las Moradas*, Lima, 4, págs. 94-96.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1948d), «Revistas. Los números especiales» (sin firma), *Las Moradas*, Lima, 4, págs. 97-98.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1948e), «El Instituto de la Hylea Amazónica», *Fanal*, Lima, 15, págs. 20-22.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1948f), «*Escenificación y metafísica*, de Antonin Artaud [nota introductoria]», *Las Moradas*, Lima, 5, págs. 125-126.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1948g), «Agustín Lazo, *La huella y El caso de don Juan Manuel* [reseña]», *Las Moradas*, Lima, 5, págs. 205-206.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1948h), «T. S. Eliot, 'Premio Nobel'», *Mar del Sur*, Lima, 2, págs. 73-74.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1951), «Poesía y muerte», *La Prensa*, Lima, 11 de Febrero.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1964a), «Meditaciones y aproximaciones. Utilidad de las antologías», *Cultura Peruana*, Lima, 187-188, s. p.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1964b), «Cuatro poemas de Ruth Stephan [nota introductoria y traducción]», *Cultura Peruana*, Lima, 187-188.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1964c), «Grabados alemanes contemporáneos», *Suplemento dominical de El Comercio*, Lima, 5 de Abril, s. p.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1964d), «Nota editorial a *Revista Peruana de Cultura*, n. 2» (sin firma), *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 2, s. p.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1964e), «Nota editorial a *Revista Peruana de Cultura*, n. 3» (sin firma), *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 3, s. p.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1965a), «Desaparición de una Revista Cultural Peruana» (sin firma), *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 4, págs. 127-128.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1965b), «Una gran exposición de Arte Prehispánico», *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 5, págs. 126-129.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1965c), «S. K. Lothrop. *Treasures of Ancient America* [reseña]», *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 5, págs. 136-139.

BIBLIOGRAFÍA

- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1967a), «Una revista de artes y letras» (sin firma), *Amaru*, Lima, 1, págs. 1-3.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1967b), «Una aventura humana completamente diferente. Homenaje a Alberto Giacometti (1901-1966)» (sin firma), *Amaru*, Lima, 1, pág. 47.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1967c), «'Ecuación del objeto encontrado', de André Breton [nota final]» (sin firma), *Amaru*, Lima, 1, pág. 60.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1967d), «Darío y los poetas. Homenaje en el centenario de su nacimiento» (sin firma), *Amaru*, Lima, 2, págs. 1-2.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1967e), «Los crímenes de guerra y el tribunal Russel», *Amaru*, Lima, 2, pág. 92.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1967f), «Las nuevas matemáticas» (sin firma), *Amaru*, Lima, 3, págs. 1-2.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1967g), «Censura y totalitarismo», *Amaru*, Lima, 3, págs. 95-96.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1967h), «Hombre "natural" y fin del hombre» (sin firma), *Amaru*, Lima, 4, págs. 1-2.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1968a), «Una desconfianza ante toda autoridad...» (sin firma), *Amaru*, Lima, 5, págs. 1-2.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1968b), «Aniversario de Marx y nuevos estudios marxianos» (sin firma), *Amaru*, Lima, 6, págs. 1-3.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1968c), «Por la percepción al concepto y la imagen» (sin firma), *Amaru*, Lima, 7, págs. 1-3.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1968d), «Dos narradores de Checoslovaquia» (sin firma), *Amaru*, Lima, 7, págs. 21-22.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1968e), «¿'Rebeldía estudiantil' o crisis del sistema?», *Amaru*, Lima, 7, pág. 95.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1968f), «Crisis de crecimiento y crisis de principios» (sin firma), *Amaru*, Lima, 8, págs. 1-2.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1968g), «Del poeta como personaje dramático al teatro como documento», *Amaru*, Lima, 8, pág. 16.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1969a), «Racionalidad e irracionalidad en el comportamiento humano» (sin firma), *Amaru*, Lima, 9, págs. 1-3.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1969b), «El bicentenario de Alexander von Humboldt» (sin firma), *Amaru*, Lima, 10, pág. 1.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1970a), «La formación del hombre en la era de Auschwitz e Hiroshima» (sin firma), *Amaru*, Lima, 12., págs. 1-2.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1970b), «El ser y la retórica latinoamericanos» (sin firma), *Amaru*, Lima, 13, págs. 1-2.

BIBLIOGRAFÍA

- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1975), «Vallutazioni delle arti dell'antico Perú» [*Perú Colombino*. Mostra organizada dall'Istituto Italo-Latino Americano Roma e dall'Istituto Nacional de Cultura/Perú (Museo Nacional de Antropología y Arqueología, 1975-76)]
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1980), *Otra imagen deleznable...*, México, Fondo de Cultura Económica.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1982), *Arriba bajo el cielo*, Lisboa, Paulo da Costa.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*, Lisboa, Paulo da Costa.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1984), *Nueva serie de escritos...*, Lisboa, Paulo da Costa.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1986), *Belleza de una espada clavada en la lengua*, Lima, Ediciones Richkay Perú.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1988), *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, Tijuana, Marco Limenes.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1989), «Ha vuelto la Diosa Ambarina», conferencia leída en Barranco (Lima), 28 de noviembre.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1989), *Cuál es la risa*, pról. y ed. André Coyné y ed. Vladimir Herrera, Barcelona, Auqui.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1989), traducción de *Viatico*, en Venezia (1989).
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1991), *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, pról. José Ángel Valente, Madrid, Alianza.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1995), *La poesía los poemas los poetas*, México, Universidad Iberoamericana & Artes de México.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1996), *Escritos varios sobre arte y poesía*, pról. Luis Jaime Cisneros, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1999), “Carta de amor”, [traducción de César Moro, *Lettre d'amour*], recogido en César Moro (1999), págs. 90-95.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1999), *Falsos rituales y otras patrañas*, ed. Iván Ruiz Ayala, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (2004), *Poesía completa y ensayos escogidos*, ed. y pról. Marco Martos, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (2006), *Simulacro de sortilegios*, ed. y pról. Marco Martos, Madrid, Visor & AECI.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (dir.) (2002), *Las Moradas (Lima, 1947-1949)*; ed. facs., Lima, Universidad San Martín de Porres.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (red.) (1967-1971), *Amaru*, Lima, números 1-14.

BIBLIOGRAFÍA

WESTPHALEN, Emilio Adolfo y César MORO (eds.) (2003), *El uso de la palabra (Lima, 1939)*; ed. facs. David Ballardo y Walter Sansiviero, Lima, Librería Anticuaria Sur.

2. Fuentes secundarias

A) SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE²⁴⁵:

A palabra e a súa sombra. José Ángel Valente: o poeta e as artes (2003), Santiago de Compostela, Universidade & Xunta de Galicia.

AGAMBEN, Giorgio (1996), “No amanece el cantor”, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, págs. 47-57.

ALAMEDA, Sol (1988), “José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo (entrevista)”, *El País*, Madrid, 10 de Enero.

ÁLAMO FELICES, Francisco (2001), “Ver lo invisible, oír lo inaudible: el sentido de la poética de José Ángel Valente”, en Carmen Pozo Muñoz (coord.), *Humanidades y educación: libro homenaje a los profesores Covadonga Grijalva Castaños y Francisco Alarcón Alarcón*, Almería, Universidad, págs. 291-293.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1955), “José Ángel Valente: *A modo de esperanza*”, *Archivum*, V, págs. 190-193.

ALVARADO (1988), “Valente y la generación orensana de los años cuarenta”, *La Región*, Ourense, 13 de Abril.

ÁLVAREZ, María Auxiliadora (2003), *The Search for Transcendence in Poetry: San Juan de la Cruz, César Vallejo, and José Ángel Valente*, Urbana, University of Illinois.

AMOR, Rosa (2001), “José Ángel Valente: una estela inmortal de palabra poética”, *Ínsula*, 649-650, págs. 39-41.

AMORÓS, Amparo (1981), “El espacio en la poesía de José Ángel Valente”, *Ínsula*, 412, págs. 1 y 10.

AMORÓS, Amparo (1982), “La retórica del silencio”, *Cuadernos del Norte*, 16, págs. 18-27.

AMORÓS, Amparo (1983), “Zambrano-Valente: la palabra, lugar de encuentro”, *Litoral*, 124-126, págs. 63-74.

AMORÓS, Andrés (1969), “José Ángel Valente: *Breves son*”, *Revista de Occidente*, 2º Época, 78, págs. 375-376.

AMUSCO, Alejandro (1981), “Valente o la pasividad vigilante”, *El País*, Madrid, 1 de Marzo.

Anatomía de la palabra (2000), ed. Nuria Fernández Quesada, Valencia, Pre-Textos.

²⁴⁵ Dada la extensión que en la actualidad posee el corpus crítico sobre la obra de José Ángel Valente, se ha decidido recoger sólo aquellas referencias bibliográficas que han sido utilizadas en el proceso de realización de este trabajo de investigación.

- ANCET, Jacques (1981), “Distinguer les voix des échos (Entretien avec José Ángel Valente)”, *Magazine Littéraire*, 170, págs. 19-20.
- ANCET, Jacques (1984), “Lindero. Objetos de la noche”, *Quimera*, 39-40, págs. 94-95.
- ANCET, Jacques (1992), “Prefacio a *Interior con figuras*”, en José Ángel Valente, págs. 207-209.
- ANCET, Jacques (1995), “El ver y el no ver: apuntes para una poética”, en *El silencio y la escucha*, págs. 143-155.
- ANCET, Jacques (1996), “La voz y el dolor”, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, págs. 17-22.
- ANCET, Jacques (2000), “Sobre *Mandorla*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, págs. 39-42.
- ANCET, Jacques (2001), “Para situar a Valente: Indicios”, introducción a Valente, José Ángel, *Entrada en materia*, Madrid, Cátedra, 3ª ed., págs. 13-41.
- ARANCIBIA, Martín (1984), “Palabras y ritmos: el don de la lengua (entrevista a José Ángel Valente)”, *Quimera*, 39-41, págs. 83-86.
- ARKINSTALL, Christine (1993), “José Ángel Valente: el exilio de la palabra”, en *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Amsterdam & Atlanta, Rodopi, págs. 59-121.
- ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo (1955), “A modo de esperanza”, *Alcalá*, 69, s. p.
- ARROYO ESPÍNOLA, Galo A. (1975), “Análise de dois poemas de José Ángel Valente”, *Revista Letras*, 24, págs. 153-158.
- BANUSCH-BAKKER, Sussane (1997), “La escritura líquida de J. Á. Valente: secreciones y segregaciones de la materia”, *Serta. Revista Iberoamericana de Poesía y Pensamiento Poético*, 2, págs. 74-83.
- BASUALDO, Ana (1990), “José Ángel Valente (entrevista)”, *El País*, Madrid, 20 de Mayo.
- BENLABBAH, Fatiha (2008), *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*, Santiago de Compostela, Universidade.
- BENLABBAH, Fatiha (2008b), “Huellas sufíes en la poética de José Ángel Valente”, en *Valente: el fulgor y las tinieblas*, págs. 133-138.
- BLANCO, Carmen (2000a), “Lugar Alén. Unha vereia na que escoitar as *Cántigas* de Valente”, *Moenia*, 6, págs. 25-39.
- BLANCO, Carmen (2000b), “Valente é o seu nome. Alén o seu lugar”, *Tempos Novos*, 39, pág. 33.

- BORJA RODRÍGUEZ, María José (2004), “El latido erótico de la palabra en *Mandorla*, de José Ángel Valente”, *Estudios humanísticos*, 26, págs. 55-66.
- BOUSOÑO, Carlos (1955), “El arte de callar a tiempo: *A modo de esperanza* de José Ángel Valente”, *Índice de Artes y Letras*, 79.
- BOUSOÑO, Carlos (1961), “La poesía de J. A. Valente y el nuevo concepto de originalidad. (sobre *Poemas a Lázaro*)”, *Ínsula*, 174, págs. 1 y 14.
- «Caderno Valente» (2001), coord. Eva Valcárcel, suplemento especial de *Obradoiro*, 29.
- CALVO RODRÍGUEZ, José Andrés (2004), “Lulio, Borges, Valente, Derrida: orientalismo y filosofía del lenguaje”, en Magdalena León Gómez (ed.), *La literatura en la literatura. Actas del XIV simposio de la SELGYC*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, págs. 533-540.
- CALVO, José Luis (1981), “José Ángel Valente: una pedagogía de la luz”, *Cuadernos del Norte*, 7, págs. 145-146.
- CAMPAÑA, Mario (1998), “José Ángel Valente. Memoria personal, colectiva, de la materia (entrevista)”, *Ajoblanco*, 107, págs. 53-56.
- CAMPOS PÁMPANO, Ángel (1999-2000), “José Ángel Valente, la ascensión a lo hondo”, *Espacio / Espaço Escrito*, 17/18, págs. 67-69.
- CAÑAS, Dionisio (1984), “La mirada nocturna: José Ángel Valente”, en *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión, págs. 141-206.
- CANDEL, Xelo (1996), “*Las palabras se pudren*: la alerta metapoética de los 50 en José Ángel Valente”, en Antonio Pérez Laceras (ed.), Luis Beltrán Almería y Juan Carlos Pueo (coords.), *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, vol. 2, págs. 553-561.
- CANO, José Luis (1960), “José Ángel Valente”, en *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Guadarrama, págs. 515-520.
- CANO, José Luis (1966), “*La memoria y los signos*, de José Ángel Valente”, *Ínsula*, 234, págs. 8-9.
- CANO, José Luis (1974), “La poesía ética y crítica de José Ángel Valente: de *A modo de esperanza* a *La memoria y los signos*”, en *Poesía española contemporánea: las generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, págs. 141-152.
- CARREÑO, Antonio (1991), “El discurso de la tradición como diferencia: de Rosalía de Castro a José Ángel Valente”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XVI: 1-2, págs. 15-35.
- CARREÑO, Antonio (1995), “De «Lázaro» y sus «otros» en la poesía de José Ángel Valente”, en Nicasio Salvador (ed.), *Letras de la España contemporánea: Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, págs. 73-83.

- CASARES, Carlos (1982), "José Ángel Valente en galego", *La Voz de Galicia*, A Coruña, 21 de Enero.
- CASAS, Arturo (1994), "Los ensayos de José Ángel Valente", *Ínsula*, 570-571, págs. 20-21.
- CASTELLET, José María (1955), "A modo de esperanza (Premio Adonais, 1954) de Ángel Valente", *Revista de actualidades, artes y letras*, 166, pág. 10.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (1991), "Sola raíz de lo cantable (entrevista a José Ángel Valente)", *Espacio / Espaço Escrito*, 6/7, págs. 17-20.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (1994), "El comentario poético", *El Urogallo*, 100-101, págs. 77-79.
- CASTRO-VILLACAÑAS PÉREZ, M^a del Val (1996), "La religiosidad en Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente", en Túa Blesa (ed.), Alfredo Saldaña y María Pilar Celma (coords.), *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, vol. 1, págs. 237-245.
- CAULFIELD, Carlota (1992), *Entre el alef y la mandorla: poética, erótica y mística en la obra de José Ángel Valente*, New Orleans, Tulane University.
- CAULFIELD, Carlota (2000), "Meditaciones sobre la metáfora del silencio en la obra de José Ángel Valente", *Monographic Review/Revista Monográfica*, 16, págs. 147-161.
- CERVERA SALINAS, Vicente (1996), "César Vallejo y José Lezama Lima. En la lírica de José Ángel Valente. (Un dualismo americano)", en Antonio Pérez Laceras (ed.), Luis Beltrán Almería y Juan Carlos Pueo (coords.), *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, vol. 2, págs. 563-573.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2005), "Los vestigios del límite. José Ángel Valente y la tradición hispanoamericana", *Babab*, 27, edición en formato PDF, 12 páginas:
<http://www.babab.com/no27/pdf/valente.pdf> (30-03-2005).
- CHRISTIE, Catherine Ruth (1996), *Poetry and Doubt in the Work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*, Lewiston, Queenstone, Lampeter, Mellen University Press.
- COCHRANE, Helena Antolin (1991), *El ideal de perduración a través de la palabra poética en la poesía del 50 en España: Ángel González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma*, Pennsylvania, University.
- CONTE IMBERT, David (2007), "José Ángel Valente y Martin Heidegger, desde las divergencias entre poesía y filosofía", en *Referentes europeos en la obra de Valente*, págs. 79-126.
- CORRAL, Pedro (1989), "Valente, pescador de sombras (entrevista)", *ABC*, Madrid, 8 de Abril.
- COSTAFREDA, Alfonso (1955), "La poesía de José Ángel Valente", *Ínsula*, 112, pág. 4.

- COUCEIRO, Mario (1988), “Desnudez e incesante creatividad”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 21 de Abril.
- CRUZ, Juan (1989), “La intensidad de la sutileza”, *El País*, Madrid, 12 de Abril.
- CUARTANGO, Román G. (1999), *Una lectura de Valente*, Santander, Límite.
- CUESTA ABAD, José M. (1995), “La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)”, en *El silencio y la escucha*, págs. 49-77.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1969), *Poesía social: un caso español contemporáneo*, Valparaíso, Instituto de lenguas y Literatura, Universidad Católica de Valparaíso.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1973), *Voces de la tribu. La poesía de José Ángel Valente*, University of Kansas, tesis doctoral inédita.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1978), “La poética de lo social: *Sobre el lugar del canto* de José Ángel Valente”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 6: 1, págs. 3-11.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1983), “*Breves son: clave interpretativa de la obra poética de José Ángel Valente*”, *Hispania*, 66: 3, págs. 376-384.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1984), *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1988), “La generación poética del 50. Treinta años después”, en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid, Playor, págs. 85-93.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1994), “Contrastes de luz y sombra como técnica de representación en la poesía de José Ángel Valente”, en *Material Valente*, págs. 33-42.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (2002), “José Ángel Valente y las poéticas de la primera mitad del siglo XX”; en Fidel López Criado (ed.), *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo. Evolución y compromiso en la literatura española de la 1ª mitad del siglo XX*, A Coruña, Concello, págs. 237-246.
- DE AGUINAGA, Luis Vicente (2008), “José Ángel Valente o el universo de la traducción”, en *Valente: el fulgor y las tinieblas*, págs. 179-185.
- DE TORRES, Ramón (1996), “José Ángel Valente. Entrevista”, *AQ: Arquitectura*, 10, págs. 55-63.
- DE TORRES, Ramón (2001), “José Ángel Valente, Almería y la memoria”, *Obradoiro*, 29, s. p.
- DEBICKI, Andrew P. (1987), “José Ángel Valente. Lectura y relectura”, en *Poesía de conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar, págs. 169-198.

- DEBICKI, Andrew P. (1995), “La intertextualidad en la poesía de José Ángel Valente”, en *El silencio y la escucha*, págs. 157-171.
- DEBICKI, Andrew P., (1992) “La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)” en *José Ángel Valente*, págs. 54-73.
- DEMANGEOT, Cédric (1999), “La poésie fondatrice de l'être et de l'autre”, *Scherzo*, 6, págs. 27-34.
- DÍAZ DE ALDA, María Carmen (1985), “La obra de José Ángel Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 419, págs. 156-158.
- DÍAZ, Rafael-José (1999), “Les mains du dire”, *Scherzo*, 6, págs. 35-38.
- DIEGO, José Manuel (1978), “Algunos aspectos de la llamada generación del 50”, *El callejón del gato*, 2, págs. 37-47.
- DIEGO, José Manuel (1990), “De la poesía ascética a la mística de la poesía: la destrucción y el amor en la poesía de J. A. Valente”, en Tomás Sánchez Santiago y José Manuel Diego, *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Ubago, págs. 241-366.
- DIEGO, José Manuel (1991), “Valente, la apuesta absoluta”, *Espacio / Espaço Escrito*, 6/7, págs. 39-44.
- DIEGO, José Manuel (1993), “La materia del silencio”, *Ínsula*, 553, pág. 8.
- DIEGO, José Manuel (1999-2000), “Una lectura de José Ángel Valente”, *Espacio / Espaço Escrito*, 17/18, págs. 65-67.
- DIEGO, José Manuel (2001), “Tres lecciones de memoria (Algunas claves para la lectura de José Ángel Valente)”, *Zurgai*, julio, págs. 100-109.
- DIRSCHERL, Klaus (2001), “Verso visual ¿Vicio o virtud de la poesía española?”, en Salvador Montiesa (ed.), *Poetas en el 2000: modernidad y transvanguardia*, Málaga, Universidad, págs. 89-109.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1994), “Convergencia y divergencia. El espacio textual de José Ángel Valente”, en *Material Valente*, págs. 75-91
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (2002), *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Verbum.
- «Dossier Valente» (2000), coord. Eva Valcárcel, sección monográfica de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro y otros (1993), “José Ángel Valente. «Sin la experiencia del desierto no hay poesía» (entrevista)”, *El Ciervo*, 502, págs. 25-31.
- EDWARDS, Jorge (2001), “La palabra contra el discurso”, *Obradoiro*, 29, s. p.
- EL MALEH, Edmond Amran (1985), “Lecciones de Tinieblas”, *Quimera*, 58, págs. 46-49.
- EL MALEH, Edmond Amran (1995), “El cuerpo viviente de la letra”, en *El silencio y la escucha*, págs. 101-108.

- EL MALEH, Edmond Amran (2000-2001), “José Ángel Valente”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 60-65.
- «*El Príncipe de Asturias de las letras con acento orensano*» (1988), *La Región*, Ourense, 13 de abril.
- El silencio y la escucha: José Ángel Valente* (1995), ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid, Cátedra & Ministerio de Cultura.
- EL-OUTMANI, Ismail (2006), "La poesía de José Ángel Valente, o la mística sin el místico", *Especulo*, 31 (2005-2006), consultado en formato digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/valente.html> (12-11-2006).
- En torno a la obra de José Ángel Valente* (1996), Madrid, Alianza & Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- FERNÁNDEZ CASTILLO, José Luis (2008), *El ídolo y el vacío. La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna: Octavio Paz y José Ángel Valente*, Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral inédita.
- FERNÁNDEZ NAVAL, Francisco X. (1989), “José Ángel Valente ou a iluminación”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 27 de Mayo.
- FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria (2000a), “Un solo Valente”, en *Anatomía de la palabra*, págs. 7-16.
- FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria (2000b), “José Ángel Valente: Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante”, en *Anatomía de la palabra*, págs. 131-149.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1998a), “La narrativa de José Ángel Valente”, *Moenia*, 4, págs. 377-449.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1998b), “O exercicio do antipoder, análise de tres contos de Valente”, *Unión libre*, 3, págs. 89-98.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1999), “El microrrelato de José Ángel Valente”, *Lucanor*, 16, págs. 71-87.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2000a), “O feminino desexante. Transgresión e deconstrucción xenérica nos relatos de Valente”, *Boletín Galego de Literatura*, 23, págs. 119-136.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2000b), “Un diálogo del conocimiento en Valente”, *Moenia*, 6, págs. 177-184.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2001), “La fantasía valentiana: una escritura boca abajo”, en M^a Jesús Fariña y Dolores Troncoso (ed.), *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*, Vigo, Universidade, págs. 195-211.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2002), “Simiente de destrucción. Valente y Homero”, *Hablar de poesía*, 5, págs. 16-17.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2004), “A poética da modernidade de Eugenio Montale e a súa relación con José Ángel Valente”, *Moenia*, 10, págs. 73-95.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2006), *El tejedor de redes. Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Ourense, Deputación & Cátedra José Ángel Valente.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2007), “José Ángel Valente y la modernidad poética romántica”, en *Referentes europeos en la obra de Valente*, págs. 9-78.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel (2008), “José Ángel Valente, el exilio como raíz”, en *Valente: el fulgor y las tinieblas*, págs. 139-151.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl (2000), “Enajenación y símbolo: de Horacio a José Ángel Valente, pasando por Erasmo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, págs. 19-24.
- FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás (2005), “Maduración, teoría y la nueva poesía: breve nota sobre el acto de nombrar como praxis del conocimiento en José Ángel Valente”, *Espéculo*, 29, consultado en formato digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/valente.html> (25-10-2005).
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Francisco (1960), “José Ángel Valente: *Poemas a Lázaro*”, *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, 43, págs. 117-118.
- FERRARI, Américo (1993), “José Ángel Valente y la poesía hispanoamericana”, en Victorino García Polo (ed.), *Literatura de dos mundos. El encuentro*, Murcia, V Centenario, Comisión de Murcia, págs. 211-218.
- FERRARI, Américo (1996), “El poema: ¿último animal visible de lo invisible?”, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, págs. 23-32.
- FERRARI, Américo (2000-2001), “La poesía de José Ángel Valente: lugar del canto, lugar de nadie, lugar común”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 40-45.
- FRANCO, Camilo (1992), “*No amanece el cantor*, o esplendor da pregunta en José Ángel Valente”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 26 de Marzo.
- FRANCO, Camilo (1993), “O poeta sin galas”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 26 de Mayo.
- FUENTES VÁZQUEZ, Manuel (2000), “El poema como *tablilla de recuerdo*: José Ángel Valente y Lezama Lima”, *Arrabal*, 2-3, págs. 147-153.
- GAMONEDA, Antonio (2000), “Valente: de la contemplación de la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, págs. 7-10.
- GAMONEDA, Antonio (2007), *Valente: texto y contexto*, Santiago de Compostela, Universidade.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA BERRIO, Antonio (1995), "Valente: descensos antiguos a la memoria", en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, págs. 15-28.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1994), "A la sombra de la palabra. (Apuntes sobre el ensayo de Valente)", *Ínsula*, 570-571, págs. 7-8.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1978), "Prólogo" a *El grupo de los años 50. Una antología*, Madrid, Taurus, págs. 7-41.
- GARCÍA LARA, Fernando (1995), "Poética del juicio estético en José Ángel Valente", en *El silencio y la escucha*, págs. 29-47.
- GARCÍA LARA, Fernando (1999-2000), "Andar en lo oculto: poesía y poética de José Ángel Valente", *Espacio / Espaço Escrito*, 17/18, págs. 57-64.
- GARCÍA LARA, Fernando (2000), "Nueva lectura de *El fin de la edad de plata*", en *Anatomía de la palabra*, págs. 195-199.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986), *La segunda generación de posguerra*. Badajoz, Diputación.
- GARCÍA VALLADARES, Encarnación (1993), "Resonancias sanjuanistas en la poesía española de postguerra, con especial atención a la obra de José Ángel Valente", en A. García Simón (ed.), *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla-León, vol. 1, págs. 465-481.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1984), "*El fulgor*", en *ABC*, Madrid, 15 de Septiembre.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1991), "El verbo, principio y fin. José Ángel Valente y su metafísica de la palabra poética", *El País*, Madrid, 16 de Noviembre.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1995), "En torno a Valente", *El País*, Madrid, 19 de Agosto.
- GASPAR, Sergio (1993), "José Ángel Valente", *Quimera*, 116, pág. 73.
- GELMAN, Juan (1984), "Bajo algunos textos del poeta", *Quimera*, 39-40, págs. 87-89.
- GIMFERRER, Pere (1964), "Cavafis entre nosotros", *Ínsula*, 214, pág. 3.
- GIMFERRER, Pere (1978a), "La poesía última de José Ángel Valente", en *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, págs. 139-141.
- GIMFERRER, Pere (1978b), "Trayectoria de José Ángel Valente", en *Radicalidades*, págs. 142-145.
- GIMFERRER, Pere (1978c), "Valente en prosa", en *Radicalidades*, págs. 146-148.
- GIMFERRER, Pere (1978d), "Diálogo de heterodoxos: de Blanco White a Molinos", en *Radicalidades*, págs. 149-155.
- GIMFERRER, Pere (1985), "Visiones desde Ginebra", *El País*, Madrid, 3 de Marzo.

- GIMFERRER, Pere (1994), "El rigor", *Ínsula*, 570-571, pág. 3.
- GÓMEZ LÓPEZ, José (2003), "José Ángel Valente: la otra dimensión del poeta", *Auriensia*, 6, págs. 219-246.
- GÓMEZ PATO, Rosa Marta (2007), "José Ángel Valente-Paul Celan", en *Referentes europeos en la obra de Valente*, págs. 185-215.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1994), "José Ángel Valente, en su contexto generacional", en *Material Valente*, págs. 15-31.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (1981), "Una lectura del cosmos: el último libro de José Ángel Valente", *Ínsula*, 413, pág. 7.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (1983), "Mandorla: puerta, quietud, semilla", *Ínsula*, 442, págs. 1 y 3.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (1984), "La piedra y el centro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 412, 190-192.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (1994), "La ética de la imagen", *Ínsula*, 570-571, págs. 19-20.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1972), "La poesía de José Ángel Valente: *El inocente*", *Ínsula*, 304, págs. 1 y 13.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1973), "La trama de la poesía de José Ángel Valente", en *La nueva poesía española*, Madrid, Alcalá, págs. 45-57.
- GONZÁLEZ XIL, Xosé María (2005), "Galerías, espejos, meditaciones. Imagen de Cernuda en José Ángel Valente", en Juan Matas Caballero y otros (eds.), *Nostalgia de una patria imposible: Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal, págs. 343-353.
- GONZÁLEZ, María del Carmen E. (1980), "José Ángel Valente: una poética sobre la materia de Tàpies", *Ínsula*, 403, págs. 3 y 5.
- GONZÁLEZ, Shirley Mangini (1985), "Entre la experiencia y la revelación: la metapoesía en la España de posguerra", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 10: 1/3, págs. 31-40.
- GOYTISOLO, Juan (1985), "Los ritos hispanos del «ninguneo»", en *Contracorrientes*, Barcelona, Montesinos, págs. 117-120.
- GOYTISOLO, Juan (1988), "Introducción a *Material memoria*", *Syntaxis*, 18, págs. 13-16.
- GOYTISOLO, Juan (1995a), "Experiencia mística, experiencia poética", en *El silencio y la escucha*, págs. 109-116.
- GOYTISOLO, Juan (1995b), "Palmera y mandrágora. Notas sobre la poética de José Ángel Valente", en *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara, págs. 141-153.
- GOYTISOLO, Juan (2000-2001a), "Fragmentos de un libro futuro", *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 18-20.

- GOYTISOLO, Juan (2000-2001b), “José Ángel Valente o la restinga”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 180-182.
- GOYTISOLO, Juan (2006), “*La experiencia abisal*”, *Babelia*, suplemento de *El País*, Madrid, 14 de Enero, págs. 6-7.
- GOYTISOLO, Juan (2008), “Homenaje a Valente”, en *Valente: el fulgor y las tinieblas*, págs. 187-189.
- GOYTISOLO, Juan (2009), *Ensayos sobre José Ángel Valente*, Santiago de Compostela, Universidade.
- GOYTISOLO, Luis (1984), “La piedra, el centro y la vía interior”, *Quimera*, 39-40, págs. 92-93.
- GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (1996), “Postnovísimos y generación del 50: José Ángel Valente y Antonio Gamoneda”, en Antonio Pérez Laceras (ed.), Luis Beltrán Almería y Juan Carlos Pueo (coords.), *Actas del Congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, vol. 2, págs. 575-581.
- GRANDE, Félix (1969), “Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta a José Ángel Valente”, *Índice de Artes y Letras*, 242, págs. 30-31.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2000-2001), “«La rosa es sin por qué...» Aproximaciones a la poesía de José Ángel Valente”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 70-78.
- HANAU, Katharina (1997), “Bildstrukturen bei José Ángel Valente und San Juan de la Cruz: Zur Transformation eines mythischen Diskurses”, en Peter Eckhard Knabe y Johannes Thiele (eds.), *Über Texte: Festschrift für Karl-Ludwig Selig*. Tübingen, Stauffenburg, págs. 99-112.
- HART, Anita M. (1986), *José Ángel Valente's Search for Poetic Expression*, The Florida State University, tesis doctoral inédita.
- HART, Anita M. (1992a), “Dialogic Discourse in José Ángel Valente's *El fulgor*”, *Letras peninsulares*, 5: 2, págs. 273-290.
- HART, Anita M. (1992b), “José Ángel Valente: Poetry of Illumination and Unification”, *Hispanófila*, 105, págs. 13-31.
- HART, Anita M. (2000), “Multiplicidad de diálogos en *Al dios del lugar de Valente*”, *Moenia*, 6, págs. 127-142.
- HART, Dorothy E. (1957), “Review of *A modo de esperanza*”, *Books Abroad*, 31, págs. 299-300.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1995), “Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente”, en *El silencio y la escucha*, págs. 195-215.
- HERNÁNDEZ SALVÁN, Marta (2000), “Los límites del silencio en *Nadie* de José Ángel Valente”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 11, págs. 49-60.

- IGLESIAS SERNA, Amalia (2006a), “La escritura es una aventura absolutamente personal’. Entrevista con José Ángel Valente”, en José Ángel Valente, *Palabra y materia*, pról. y epíl. Amalia Iglesias Serna, Madrid, Círculo de Bellas Artes, págs. 55-62.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2006b), “José Ángel Valente. La última poética”, en VALENTE (2006), págs. 9-20.
- IHMIG, Alexandra (1998a), “El silencio de José Ángel Valente y Antoni Tàpies”, *Quimera*, 168, págs. 14-25.
- IHMIG, Alexandra (1998b), “El silencio de Antoni Tàpies y José Ángel Valente”, *Quimera*, 169, págs. 59-64.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (1998), “Valente. El alma emplazada”, en *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Córdoba, Universidad, págs. 327-391.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2000), “«Barro que te reclama»: Valente y los metafísicos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, págs. 11-18.
- JIMÉNEZ, José (1996), “El vuelo de la imagen”, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, págs. 59-74.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1961), “José Ángel Valente en *El Ciervo*”, *Índice de artes y letras*, 146, pág. 18.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1973), “Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de *La memoria y los signos* (1966) de José Ángel Valente”, *Revista de Estudios Hispánicos*, VII: 2, págs. 299-320.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1975), “José Ángel Valente: *El fin de la edad de plata*”, *Plural*, 46, págs. 61-64.
- JOHANSSON, F. y R. ROBERT (1999), “Entretien avec José Ángel Valente”, *Scherzo*, 6, págs. 5-8.
- José Ángel Valente* (1992), ed. Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus.
- LACALLE CIORDIA, M^a Ángeles (1996), “*Mater: matriz de lo siemprevivo* en la obra poética de José Ángel Valente”, *Notas y estudios filológicos*, 11, págs. 73-100.
- LACALLE CIORDIA, M^a Ángeles (1997), “José Ángel Valente y el sueño creador”, *Notas y estudios filológicos*, 12, págs. 85-131.
- LACALLE CIORDIA, M^a Ángeles (1998), *José Ángel Valente. La palabra, lugar de encuentro*, Tudela, Imprenta Castilla & Ayuntamiento de Tudela.
- LACALLE CIORDIA, M^a Ángeles (2000a), *La teoría poética de José Ángel Valente*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- LACALLE CIORDIA, M^a Ángeles (2000b), “José Ángel Valente: viaje a la imposibilidad”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 18, págs. 173-193.

BIBLIOGRAFÍA

- LACALLE CIORDIA, M^a Ángeles (2001), “*Cántigas de alén: Escritura desde el otro lado*”, *Letras de Deusto*, 31:92, 193-204.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (2000), “*In memoriam José Ángel Valente*”, *Moenia*, 6, págs. 5-8.
- LEÓN FELIPE, Benigno (2002), “La poesía en prosa de José Ángel Valente”, *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna, 20, págs. 161-176.
- LEÓN FELIPE, Benigno (2005), “Los límites del lenguaje poético en José Ángel Valente”, *Quimera*, 262, págs. 40-45.
- LERTORA, Juan Carlos (1970), “Valente, José Ángel: *Breve son*”, *Boletín bibliográfico de la revista Signos*, 1:3, págs. 12-15.
- LERTORA, Juan Carlos (1978), “*Poemas a Lázaro*, líneas de entrada a una poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 341, págs. 393-400.
- LEZAMA LIMA, José (1976), “Un poeta que camina su propia circunstancia”, *Revista de Occidente*, 3^a Época, 9, págs. 60-61.
- LLEDÓ, Emilio (1996), “Palabras sobre José Ángel Valente”, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, págs. 75-83.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1992), *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León & Universidade de Santiago de Compostela.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1994), “Sobre los poemas *poética* de José Ángel Valente”, en *Material Valente*, págs. 93-127
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2000), *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Ourense, Abano.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2002), *En el límite de la escritura: poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura (2000), “El esencialismo poético en José Ángel Valente”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 16, consultado en formato digital:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html> (25-10-2005).
- LOPO, María (2000), “A lingua francesa na poesía de José Ángel Valente”, *Moenia*, 6, págs. 41-49.
- LOPO, María (2007), “José Ángel Valente y Edmond Jabès. Reconocerse en la palabra”, en *Referentes europeos en la obra de Valente*, págs. 149-184.
- LUBINA, José Ángel (1967), “José María [sic] Valente, *La memoria y los signos*”, *Claraboya*, 15, págs. 34-38.
- MACHÍN LUCAS, Jorge (2002), “José Ángel Valente y la mística en *El fulgor: una teofanía pagana en busca del silencio sonoro de la palabra*”, *Revista Hispánica Moderna*, 55: 2, págs. 423-434.

- MACHÍN LUCAS, Jorge (2005), *La espiral ontológica e intertextual en la poesía de José Ángel Valente: Creación poética y búsqueda íntimo-mística en los albores de la premodernidad*, Ohio, Ohio State University.
- MACRÍ, Oreste (1992), “Memoria y signos de la poesía de José Ángel Valente (Sobre *La memoria y los signos*)”, en *José Ángel Valente*, págs. 176-191.
- MALPARTIDA, Juan (1988), “La invocación del nombre”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 462, págs. 109-116.
- MANRIQUE, Jorge (1995), “José Ángel Valente”, en Pilar Celma (coor.), *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito, págs. 359-389.
- MANTERO, Manuel (1960), “José Ángel Valente: *Poemas a Lázaro*”, *Ágora*, 43-45: 46-48.
- MARRA-LÓPEZ, José R. (1965), “La poesía de José Ángel Valente”, *Ínsula*, 219, pág. 5.
- MARSON, Ellen Engelson (1978), *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons.
- MARSON, Ellen Engelson (1994), “Una peregrinación por el pensamiento crítico: en busca del centro poético”, en *Material Valente*, págs. 57-74.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1989), “Un espacio para el silencio. (Sobre *Al Dios del lugar*)”, *El País*, Madrid, 16 de Abril.
- MARTINO, Florentino (1968), “La poesía de José Ángel Valente”, *Papeles de Son Armadans*, 51, págs. 144-162.
- MARTINO, Florentino (1970), “Nota a *Breve son* de J. A. Valente”, *Ínsula*, 278, págs. 10-11.
- MAS, Miguel (1986), *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión.
- Material Valente* (1994), ed. Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Madrid, Júcar.
- MAYHEW, Jonathan (1994), “‘El signo de la feminidad’: género y creación poética en José Ángel Valente”, *Ínsula*, 570-571, págs. 12-13 y 17.
- MAYHEW, Jonathan (1997), “Valente / Tàpies: The Poetic of Materiality”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 22: 1-2, págs. 91-102.
- MAYHEW, Jonathan (2004), “Valente's *Lectura de Paul Celan*: Translation and the Heideggerian Tradition in Spain”, *Diacritics*, 34: 3-4, págs. 73-89.
- MAYHEW, Jonathan (2007), “Valente y Becket, afinidades e influencias”, en *Referentes europeos en la obra de Valente*, págs. 127-148.
- MAYORAL, Marina (1992), “José Ángel Valente: ‘Una inscripción’”, en *José Ángel Valente*, págs. 241-248.
- MAYORAL, Marina (1994), “La voz narrativa de Valente”, en *Material Valente*, págs. 169-180.

- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (1990), “José Ángel Valente”, en *De Pondal a Novoneyra*, Vigo, Xerais, 2ª ed., págs. 250-251.
- MERA HERBELLO, Héitor (2002), “Análise Crítica das *Cantigas de Alén* de José Ángel Valente”, *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, 8, págs. 139-56.
- METZLER, Linda D. (2005), “Radical Musicality and Otherness in the Poetry of José Ángel Valente”, en Cecile West-Settle y Sylvia Sherno (eds.), *Contemporary Spanish Poetry: The Word and the World*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, págs. 98-122.
- MILÁN, Eduardo (2000), “Lectura de Valente”, *Moenia*, 6, págs. 21-23.
- MILÁN, Eduardo (2000-2001), “Sobre Valente, unas palabras de reconocimiento”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 157-158.
- MILÁN, Eduardo (2008), “Lectura de Valente”, en *Valente: el fulgor y las tinieblas*, págs. 49-51.
- MIRÓ, Emilio (1966), “José Ángel Valente, *La memoria y los signos*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 203, págs. 473-478.
- MIRÓ, Emilio (1973), “Poesías completas y antologías”, *Ínsula*, 317, pág. 6
- MOLINA, César Antonio (1982), “Sete cantigas de alén”, *Quimera*, 18, págs. 52-53.
- MOLINER, Luis (1992), “Borrarse (Meditaciones sobre la poesía última de José Ángel Valente)”, *Turisa*, 21-22, págs. 38-41.
- MORALES BARBA, Rafael (1995), “Entre la centralización y la evaporación del yo. (Unas notas sobre el yo fictivo de Valente en el contexto de la lírica contemporánea)”, en *El silencio y la escucha*, págs. 79-100.
- MORENO-DURÁN, R. H. (1994), “Mosaico de reflexión permanente. José Ángel Valente”, *Quimera*, 125-126, págs. 86-89.
- MOREY, Miguel (1996), “¿Qué es un poema en prosa?”, *Diario 16*, Madrid, 3 de Febrero.
- NAVARRO SANTOS, Marianela (2001), “*Nadie*, una «oscuridad como luz»”, *Ínsula*, 649-650, págs. 41-42.
- NAVARRO, Justo (1989), “Sobre la huella de los dioses huidos. *Al dios del lugar*”, *El Urogallo*, 38, pág. 64.
- NAVARRO, Justo (1996), “Valente y la Realidad Fantástica”, *El País*, Madrid, 13 de Enero.
- NÖEL, Bernard (2008), “Intervención en la Cátedra Valente”, en *Valente: el fulgor y las tinieblas*, págs. 29-36.
- NOVO, Olga (1994), “Balance Valente: bibliografía”, *Ínsula*, 570-571, págs. 14-15.
- NUÑO, Ana (1998), “El ángel de la creación. Entrevista a José Ángel Valente”, *Quimera*, 168, págs. 8-13.

- OLIVERA SANTOS, M^a Teresa (2000), “Intensidad dramática en ‘Agone’”, *Estudios Humanísticos*, 22, págs. 287-301.
- ORTEGA, Carlos (1994), “Lo extraño, lo propio. Los poemas de Paul Celan, traducidos por José Ángel Valente”, *El País*, Madrid, 30 de Abril.
- PALLEY, Julian (1991), “El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente”, *Espacio / Espaço Escrito*, 6/7, págs. 25-33.
- PALLEY, Julian (1994), “José Ángel Valente, poeta de la inminencia”, en *Material Valente*, págs. 43-55.
- PARDO, José Luis (2004), *Fragments de un libro anterior*, Santiago de Compostela, Universidade.
- PAYERAS GRAU, María (1988), “Experiencia, meditación e iluminación: el poeta José Ángel Valente”, *Il confronto letterario*, 5, págs. 369-391.
- PAYERAS GRAU, María (1991), “El don de lo imposible (A propósito de *Material memoria*)”, *Espacio / Espaço Escrito*, 6/7, págs. 34-38.
- PAYERAS GRAU, María (2001), “El ojo que ves: algunas perspectivas de la poesía crítica”, en Salvador Montesa (ed.), *Poetas en el 2000: modernidad y transvanguardia*, Málaga, Universidad, págs. 129-161.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2002a), *Unidad y trascendencia. Estudios sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2002b), “Algunos apuntes sobre la influencia de Cernuda en Valente”, *Ínsula*, 669, págs. 15-17.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2003a), “Arquitectura y fragmento. Análisis de *El fulgor* de José Ángel Valente”, *Revista de Literatura*, LXV: 130, págs. 501-529.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2003b), “La alteridad en Eliot y Valente: en torno a “Little Gidding” y *El fulgor*”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 26, págs. 349-390.
- PÉREZ ALEGRE, Rafael (2005), *José Ángel Valente y Antoni Tàpies: caminos convergentes de la creación*, Universidad Nacional a Distancia, tesis doctoral inédita.
- PÉREZ GARCÍA, Norberto (1998), “Valente y Cernuda. El poema “A Don Francisco de Quevedo en piedra””, *Cuadernos del Lazarillo*, 15, págs. 4-6.
- PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles (1999-2000), “De ida y vuelta: José Ángel Valente y la lírica hispanoamericana contemporánea”, *Espacio / Espaço Escrito*, 17/18, págs. 69-73.
- PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles (2005), “La noche del sentido: Valente-Gelman”, en Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V congreso internacional de la AEELH*, A Coruña, Universidade & Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, págs. 565-573.

- PÉREZ-UGENA, Julio (1999), “El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente”, *Archipiélago*, 37, págs. 55-61.
- PÉREZ-UGENA, Julio (2003), “Muerte, piedad y memoria: *Il Tuffatore* de Paestum en las obras de Eugenio Montale y José Ángel Valente”, *Críticón*, 87-89, págs. 661-678.
- PÉREZ-UGENA, Julio (2004), “José Ángel Valente a quattro mani: I frammenti verso la lingua”, *Semicerchio: Rivista di Poesia Comparata*, 30-31, págs. 37-39.
- PERSIN, Margaret H. (1986a), “Teorías del lenguaje subyacentes en *Poemas a Lázaro*, de José Ángel Valente”, en *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, José Porrúa Turanzas, págs. 23-47.
- PERSIN, Margaret H. (1986b), “José Ángel Valente y la ansiedad de influencia”, en *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*, págs. 173-190.
- PERSIN, Margaret H. (1997), “(Self-)Portraits, (Dis)guises, and Frames: The (Dis)Figuring Gaze of Jaime Gil de Biedma and José Ángel Valente”, en *Getting the Picture*, London, Associated University Presses, págs. 114-145.
- PFEIFFER, Michael (1999), “José Ángel Valente (entrevista)”, en *El destino de la literatura. Diez voces*, Barcelona, El Acantilado, págs. 199-203.
- POLO, Milagros (1983), *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Madrid, Narcea.
- POLO, Milagros (1994), “La prosa de Valente: hacia una estética del origen”, en *Material Valente*, págs. 181-251.
- PONT, Jaume (1990), “José Ángel Valente o el fulgor”, en *La letra y sus máscaras: (de Villiers de l'Isle a José Ángel Valente)*, Lleida, Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Estudi General de Lleida, págs. 273-276.
- POSTIGO, Mario (1969), “Unas pocas palabras verdaderas”, *Índice de Artes y Letras*, 244, págs. 39-40.
- POSTIGO, Mario (1992), “Variaciones sobre un poema de Valente”, en *José Ángel Valente*, págs. 249-263.
- PRADILLA, Victoria y Alfonso ALEGRE HEITZMANN (2000-2001), “«Efímera construyo mi morada...»”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 9-13.
- PRIEDE, Jaime (2005), “Valente sigue en carrera”, *Ínsula*, 706, págs. 15-16.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L (2005), “Entre la verdad y la vida”, *El País*, Madrid, 8 de Enero.
- PROVENCIO, Pedro (1988), “José Ángel Valente”, en *Poéticas españolas contemporáneas*, Madrid, Hiperión, págs. 91-111.
- PUENTE, Antonio (1989), “José Ángel Valente: de la real antiacademia de la lengua”, *El Urogallo*, 38, pág. 65.

- PUERTO, José Luis (1999-2000), “José Ángel Valente: poeta para un tiempo futuro”, *Espacio / Espaço escrito*, 17-18, págs. 73-77.
- PUERTO, José Luis (2001), “José Ángel Valente: dos lecturas”, *Zurgai*, julio, págs. 40-45.
- QUILLIER, Patrick (2003), “Pour une poétique de la vibration: acousmates, souffle, mélismes dans *Trois leçons de ténèbres* de José Ángel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebotier», *Revue de Littérature Comparée*, 308, págs. 491-505.
- QUIÑONES, Fernando (1962), “Crónica de Poesía: *Poemas a Lázaro*, de José Ángel Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 155, págs. 285-287.
- RÁBAGO, Joaquín (1974), “*El fin de la edad de plata*”, *Triunfo*, 594, págs. 43-44.
- RAMÍREZ, Goretti (2005-2006), “Los dos exilios de José Ángel Valente”, *Letras peninsulares*, 18: 2-3, págs. 393-400.
- RAMOS, José (2002), “Conocimiento poético, experiencia y comunicación en José Ángel Valente”, *Revista hispánica moderna*, 55: 2, págs. 406-422.
- REAL RAMOS, César (1999-2000), “Los gérmenes de la flor del último día (La palabra “sustancial”, “apócrifa” y radical de José Ángel Valente”, *Espacio / Espaço Escrito*, 17/18, págs. 77-80.
- REAL RAMOS, César (2000), “La poesía de José Ángel Valente”, en *Anatomía de la palabra*, págs. 159-166.
- REAL RAMOS, César (2001a), ““El otro reino””, *Zurgai*, julio, págs. 94-99.
- REAL RAMOS, César (2001b), “José Ángel Valente: Sobre el tiempo presente”, en Meter Fröhlicher y otros, *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX*, Bern, Peter Lang, págs.551-557.
- Referentes europeos en la obra de Valente* (2007), Santiago de Compostela, Universidade.
- REIZÁBAL, M^a Victoria (2001), “José Ángel Valente: la palabra, el silencio y todos sus ecos”, *Zurgai*, julio, págs. 20-27.
- RISCO, Antón (1973), “Lázaro en la poesía de José Ángel Valente”, *Hispania*, 56: 2, págs. 379-385.
- RISCO, Antón (1989), “Valente a la escucha del silencio”, *La Voz de Galicia*, edición Ourense, A Coruña, 23 de Abril.
- RISCO, Antón (1994), “La narración de José Ángel Valente”, en *Material Valente*, págs. 157-168.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1981), “A poesía galega de José Ángel Valente”, *Grial*, 74, págs. 412-424.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1982), “José Ángel Valente / *Sete Cántigas de alén*”, *Colóquio. Letras*, 68, págs. 98-99.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1988), “Historia da poesía galega de Valente”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 21 de Abril.

- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1989), “La poesía gallega de José Ángel Valente”, en estudio preliminar a José Ángel Valente, *Cántigas de alén*, Barcelona, Ambit Serveis Editorials, págs. 13-52.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1991), “Un poeta europeo”, *Quimera*, 106-107, págs. 64-67.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1994a), “Del origen de la palabra a la lengua del origen”, *Ínsula*, 570-571, págs. 17-18.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1994b), “Poesía e Historia: Valente e Arcadio ante a guerra”, *Boletín galego de literatura*, 11, págs. 53-60.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1994c), “Lecturas de José Ángel Valente”, en *Material Valente*, págs. 253-275.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1995), “Valente en la lengua del origen”, en *El silencio y la escucha*, págs. 119-141.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1998a), “Entrevista vital a José Ángel Valente: de Ourense a Oxford”, *Moenia*, 4, págs. 451-464.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1998b), “José Ángel Valente. No principio era Galicia (Entrevista)”, *Tempos Novos*, 15, págs. 32-37.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1999a), “José Ángel Valente desde la patria de la palabra”, *Cuadernos del Lazarillo*, 17, págs. 17-20.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1999b), “Hacia un hispanismo integral: poética del origen y lírica galaica en José Ángel Valente”, en Joana Sabadell Nieto (ed.), *Mosaico ibérico. Ensayos sobre poesía y diversidad*, Madrid, Júcar, págs. 71-80.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000-2001), “Valente e a proliferación das marxes”, *Clave Orión*, 7-8, págs. 59-60.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000-2001), “Valente: la tierra de las aguas y el mundo de los muertos”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 167-173.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000a), “Entrevista vital a José Ángel Valente: de Xenebra a Almería”, *Moenia*, 6, págs. 185-210.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000b), “Galicia: exterior con figuras”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, págs. 31-38.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000c), “José Ángel Valente. Galicia no final”, *Tempos Novos*, 39, págs. 31-32.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2001), “Valente, hijo de la guerra y del exilio”, *Zurgai*, julio, págs. 4-6.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2002a), “Valente y su versión de la poesía universal”, *Hablar de poesía*, 5, págs. 14-15.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2002b), “Introducción” a Valente (2002), págs. 7-37.

- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2004), “José Ángel Valente, poeta europeo”, *Moenia*, 10, págs. 115-129.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2008), “José Ángel Valente: poeta cero”, en *Valente: el fulgor y las tinieblas*, págs. 11-27.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (1997), “Ámbitos extremos para una experiencia radical: Simbología toponímica en la poesía de T. S. Eliot y J. Á. Valente”, en Ricardo J. Sola (ed.), *XVIII Congreso de AEDEAN*, Alcalá de Henares, Universidad, págs. 623-628.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1968), “La poesía de José Ángel Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222, págs. 683-687.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1969), “Un nuevo libro de Valente. (Sobre *Breve son*)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 233, págs. 551-555.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1974), “José Ángel Valente: la escritura acosada”, *Ínsula*, 330, pág. 14.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1984), “De Góngora a Valente. Dos aproximaciones críticas: materiales para un debate”, *Ínsula*, 449, págs. 1 y 11.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1994), “Lecturas de José Ángel Valente”, en *Material Valente*, págs. 253-275.
- ROJO, José Andrés (1999-2000), “José Ángel Valente, «Mi lema es nadar contra corriente» [entrevista]”, *Espacio / Espaço Escrito*, 17/18, págs. 53-56.
- ROMANÍ, Ana (2001), “Entrevista a José Ángel Valente”, *Grial*, XXXIX: 151, págs. 421-427.
- ROMANO, Marcela (1994), “José Ángel Valente: Notas sobre una metapoética”, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 3:3, págs. 57-70.
- ROMANO, Marcela (1996), “José Ángel Valente: paradojas metapoéticas”, en Laura Scarano y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, págs. 117-140.
- ROMANO, Marcela (2000), “Sujetos y poéticas en José Ángel Valente: Imaginarios re-(des)-encontrados”, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 9: 12, págs. 89-98.
- ROMANO, Marcela (2001a), “Un vídeo sobre José Ángel Valente: claves para una antología”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 26, págs. 229-242.
- ROMANO, Marcela (2001b), “Últimas imágenes de Valente”, en María Payeras Grau y Luis M. Fernández Ripio (eds.), *Fin(es) de siglo y Modernismo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, vol. 2, págs. 857-863.

- ROMANO, Marcela (2003), “Dos que van «por ínsulas extrañas»: Juan de la Cruz y José Ángel Valente”, en Elsa Graciela Fiadito y Edith Marta Villarino Cela (coords.), *Estudios críticos de literatura española. Volumen II: Escritura/Reescrituras*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, págs. 211-218.
- ROMARÍS PAIS, Andrés (2000), “José Ángel Valente: sobre el cantor y su memoria”, *Moenia*, 6, págs. 143-175.
- ROMERO, Santiago y X. M. PEREIRO (1993), “Una Ítaca llamada Orense (entrevista)”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 30 de Mayo.
- ROSSI, Rosa (1996), “Palabras duraderas: las palabras de la tribu”, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, págs. 33-39.
- RUBIO, Fanny (1980), “José Ángel Valente y el ‘punto cero’ de la poesía (Entrevista)”, *El País*, Madrid, 14 de Diciembre.
- RUBIO, Fanny (1991), “Exiliado de la convención. La obra de José Ángel Valente”, *Quimera*, 106-107, págs. 62-67.
- RUBIO, Fanny (1994), “Posos del canto”, *Ínsula*, 570-571, pág. 5-6.
- RÚPEREZ, Ángel (1992), “Una lección de amor. Valente ensalza el recuerdo de la muerte”, *El País*, Madrid, 7 de Marzo.
- SALAS, Ada (1999-2000), “Mientras pueda decir”, *Espacio / Espaço Escrito*, 17/18, págs. 80-81.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1979), “Arte de la composición del silencio”, *El País*, Madrid, 18 de Marzo.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1992), “Presencia e independencia”, *El País*, Madrid, 13 de Abril.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1995), “La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura”, en *El silencio y la escucha*, págs. 173-193.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1996), “Sobre dos poemas de José Ángel Valente”, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, págs. 41-46.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1999), “Introduction à J.A. Valente”, *Scherzo*, 6, págs. 17-26.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2000), “Sobre una antología”, en *Anatomía de la palabra*, págs. 199-203.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2000-2001), “Cinco aproximaciones a *Fragmentos de un libro futuro*, de José Ángel Valente”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 26-29.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2006), “Introducción”, en Valente (2006a), págs. 9-55.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (1999-2000), “El poeta consciente”, *Espacio / Espaço Escrito*, 17/18, págs. 81-84.

- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2001), “Acto de escucha”, *Zurgai*, julio, págs. 46-50.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993), “Indagación y tanteo: la propuesta metapoética de José Ángel Valente”, en *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española*, Oviedo, Departamento de Filología Española, págs. 209-247.
- SANCHÍS, Nicasio (1994), “La poesía como arte de iniciación. José Ángel Valente, purificador de la palabras (Entrevista)”, *Barcarola*, 46, págs. 302-306.
- SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé (2001), “Valente y Orense: el lugar del canto”, *Zurgai*, julio, págs. 14-18.
- SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé (2003), “Fragmentos desde la sombra: sobre los últimos textos de José Ángel Valente”, *Debats*, 81, págs. 136-146.
- SANZ ECHEVERRÍA, Alfonso (1977), “De la obstinada posibilidad de la luz: la poesía última de José Ángel Valente”, *Jugar con fuego*, 3-4, págs. 127-136.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1996), “Con la vigencia de lo poético”, *El Mundo*, Madrid, 24 de Febrero.
- SAVELSBERG, Frank (2000), “Aproximación a *Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente”, *Moenia*, 6, págs. 51-125.
- SCHÖKEL, Luis Alonso (2000), “Cóncava imagen o Lecturas Paralelas”, en *Anatomía de la palabra*, págs. 175-182.
- SCHVARTZ, Carlos (1989), “José Ángel Valente, ‘Al dios del lugar’”, *El País*, 12 de Abril.
- SHERNO, Sylvia R. (1989), “José Ángel Valente: from the Dark Centre to the Limits”, *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, XIV: 1, págs. 161-173.
- SIEBENMANN, Gustav (1992), “‘Un canto’”, en *José Ángel Valente*, págs. 237-240.
- STRIEN, Petra (1994), “José Ángel Valente y la cortedad del traducir”, en *Material Valente*, págs. 145-154.
- SUÑÉN, Juan Carlos (1989), “El ‘Cántico espiritual’ de Valente”, *El País*, Madrid, 7 de Octubre.
- SUÑÉN, Juan Carlos (1990), “Fiel a sí mismo”, *El País*, Madrid, 20 de Abril.
- TERRY, Arthur (1992), “Reading Valente: A Preface to *Tres lecciones de tinieblas*”, en Ann L. Mackenzie y Dorothy S. Severin (eds.), *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribanns. Bulletin of Hispanic Studies. Special Homage Volume*, Liverpool, University Press, págs. 325-334.
- TERRY, Arthur (1994), “José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura”, en *Material Valente*, págs. 129-144.

- TERRY, Arthur (1996), “José Ángel Valente: The Place of God and The God of Place”, en Helen Wing y John Jones (eds), *Belief and Unbelief in Hispanic Literature*, Warmsiter, Aris & Phillips, págs. 116-122.
- TERRY, Arthur (2000a), “Apostillas a «Paisaje con pájaros amarillos»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, págs. 43-46.
- TERRY, Arthur (2000b), “Disidencia y trascendencia en la obra temprana de José Ángel Valente”, en Trevor J. Dadson y Derek W. Flitter (eds.), *Voces subversivas. Poesía bajo el Régimen (1939-1975)*, Birmingham, University, págs. 16-30.
- TERRY, Arthur (2002), *La idea del lenguaje en la poesía española. Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Santiago de Compostela, Universidade.
- TERRY, Arthur (2008), “Leyendo a Valente”, en *Valente: el fulgor y las tinieblas*, págs. 53-62.
- TERUEL BENAVENTE, José (1993), “En la extensión vacía de la memoria: un itinerario por la poesía de José Ángel Valente”, *Revista Hispánica Moderna*, 46: 1, págs. 157-178.
- TRUEBA MIRA, Virginia (2004), “La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente: diálogos con Antoni Tàpies”, *Siglo XXI. Literatura y culturas españolas*, 2, págs. 123-141.
- UGALDE, Sharon E. (1983), “José Ángel Valente’s *Material memoria* and the Poetic Process”, *Pacific Coast Philology*, 18: 1-2, págs. 52-58.
- ULLÁN, José Miguel (1967), “El día de la ira. Sobre *Siete representaciones*”, *Ínsula*, 252, págs. 7 y 14.
- ULLÁN, José Miguel (1978), “José Ángel Valente: «El escritor nace cuando el grupo fenece» (entrevista)”, *El País*, Madrid, 7 de Mayo.
- ULLÁN, José-Miguel (1966), “José Ángel Valente: *La memoria y los signos*”, *Trinchera*, 2, págs. 43-44.
- ULLÁN, José-Miguel (1976), “De la luminosa opacidad de los signos”, *Trece de nieve*, 7, págs. 55-63.
- VALCÁRCEL, Eva (1986), “La teorización poética de José Ángel Valente”, *Cuadernos de estudios gallegos*, XXXVI: 101, págs. 377-383.
- VALCÁRCEL, Eva (1989), *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos de la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPU.
- VALCÁRCEL, Eva (1990), “El tiempo, el deseo y la pasión. *Mandorla*, de J. A. Valente, los poemas del amor del cuerpo”, en Covadonga López Alonso y otros (eds.), *Eros literario. Actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en Diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense, págs. 355-363
- VALCÁRCEL, Eva (1992), “José Ángel Valente o el hombre habitado. *Al dios del lugar* a la luz de *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Una propuesta de lectura”, *Cuadernos de estudios gallegos*, XL: 105, págs. 245-258.

- VALCÁRCEL, Eva (1994), “*Variaciones sobre el pájaro y la red. El deseo y el verbo. El poeta y el místico. Reflexión sobre dos experiencias extremas*”, en *Material Valente*, págs. 277-294.
- VALCÁRCEL, Eva (2000a), “El palpitante pez pájaro. Sobre la experiencia de la palabra poética según Lezama y Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, págs. 25-30.
- VALCÁRCEL, Eva (2000b), “Lezama Lima o la dignidad de la poesía. (Entre La Habana y Galicia; notas de viaje sobre Lezama y Valente)”, en Concha Fontenla y Manuel Silva (eds.), *Galicia-Cuba: un patrimonio cultural de referencias y confluencias*, Sada, Ediciós do Castro, págs. 139-151.
- VALCÁRCEL, Eva (2001a), “La posibilidad infinita”, *Obradoiro*, 29, s. p.
- VALCÁRCEL, Eva (2001b), “Ut pictura”, *Obradoiro*, 29, s. p.
- VALCÁRCEL, Eva (2001c), “El hombre que no fue indiferente”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 18 de Julio.
- VALCÁRCEL, Eva (2005), “(Extramuros) Cuatro notas para una relectura de J. A. Valente”, *Arrecife*, págs. 29-39, edición en formato PDF en: <http://www.udc.es/filo/html/gal/Webarrecife/index.htm> (8-12-2006).
- «Valente, Cuestión Cero» (1994), coord. Claudio Rodríguez Fer, número monográfico de *Ínsula*, 570-571.
- Valente: el fulgor y las tinieblas* (2008), ed. Claudio Rodríguez Fer, Lugo, Axac.
- VALESIO, Paolo (1995), “El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiana)”, en *El silencio y la escucha*, págs. 217-255.
- VALVERDE, Álvaro (1991a), “La palabra necesaria”, *Espacio / Espaço Escrito*, 6/7, págs. 21-23.
- VALVERDE, Álvaro (1991b), “El decir interminable”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 551, págs. 118-122.
- VÉLEZ ORTIZ, Nicanor (2000-2001), “José Ángel Valente o el movimiento de la materia”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 107-127.
- “Vigencia del «Surrealismo» (cuestionario)”, (1974), *El Urogallo*, 29-30, págs. 7-17.
- VILELA, Xosé Luís (1988), “La desolación en el desierto”, *La Voz de Galicia*, A Coruña, 21 de Abril.
- VILLANUEVA, Darío (1996), “*El fin de la edad de plata*”, *ABC*, Madrid, 12 de Enero.
- YURKIEVICH, Saúl (2000-2001), “El envite oscuro del ángel”, *Rosa Cúbica*, 21-22, págs. 52-55.
- YURKIEVICH, Saúl (2001), “Los fragmentos del tránsito”, *Obradoiro*, 29, s. p.

BIBLIOGRAFÍA

- ZABAL, Manuel (1990), “Notas de poética a propósito de Valente”, *La Región*, Ourense, 19 y 20 de Abril.
- ZAMBRANO, María (1981), “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”, *Quimera*, 4, págs. 39-42.
- ZAMBRANO, María (2000), “José Ángel Valente por la luz del origen”, *Moenia*, 6, págs. 9-20.

B) SOBRE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN²⁴⁶:

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1957), *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, FCE, 2ª edición [1ª edición: 1954], pág. 435.
- Anónimo (1962), “Westphalen, su poesía con su presencia”, *El Comercio*, Lima, 25 de febrero, s. p.
- ARÁMBULO LÓPEZ, Carlos (1994), “Extraña insularidad”, *La casa de cartón de OXY*, II época, 3, págs. 10-13.
- ARETA, Gema (1999), “Después de lo raro, la extrañeza: *Las Moradas de Emilio Adolfo Westphalen*”, en *Revisión de las Vanguardias. Actas del seminario 29 al 31 de octubre*, Sevilla, Bulzoni Editore, págs. 51-60.
- ARETA, Gema (2001), “«Lo que llama responde con otra voz»: *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*”, en C. Alemany Bay y otros (eds.), *La isla posible*, Alacant, Universitat & AEELH, págs. 45-49.
- AZAR, Vicente (1934), “Violencia de Westphalen”, *Social*, Lima, 73, pág. 8.
- BACIU, Stefan (1974), “Perú”, en *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, págs. 111-115.
- BACIU, Stefan (1977), “Emilio Adolfo Westphalen, poeta de la tortuga voladora”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 9-14.
- BACIU, Stefan (1985), *EAW*, México, El Café de Nadie.
- BARY, Leslie (1988), “El surrealismo en Hispanoamérica y el ‘YO’ de Westphalen”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 27, año XIV, págs. 97-110.
- BELLI, Carlos Germán (1977), “Westphalen, el abstencionista”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 14-15.
- BELLI, Carlos Germán (1982), “Nota previa a ‘Surrealismo a la distancia’”, *El dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 16 de Mayo, pág. 18.
- BELLI, Carlos Germán (1993), “El surrealismo en Perú”, en *Las vanguardias literarias tardías en la poesía hispanoamericana*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni Editore, págs. 195-203.
- BRAVO, Luis (2001), “Emilio Adolfo Westphalen o la ciega vislumbre del poema”, *Evohé*, 5, págs. 210-217.
- CÁRDENAS, Federico y Peter ELMORE (1982), “Una trayectoria poética”, *El observador*, Lima, 25 de abril, págs. XVI-XVII.
- César Ángeles L. (2001), “Emilio ‘Amaru’ Westphalen”, *Flecha en el azul*, 16-17, págs. 55-57.

²⁴⁶ En esta sección se recogen todas las referencias bibliográficas consultadas sobre la obra de Emilio Adolfo Westphalen.

BIBLIOGRAFÍA

- CHIRINOS, Eduardo (1988), “*Belleza de una espada clavada en la lengua* (reseña)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 461, págs. 135-138.
- CHIRINOS, Eduardo (1991), “Westphalen en la mar del fuego”, en *El techo de la ballena. Aproximación a la poesía peruana e hispanoamericana*, Lima, Pontificia Católica Universidad del Perú, págs. 49-52.
- CHIRINOS, Eduardo (1998), *La morada del silencio*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- CHIRINOS, Eduardo (2001), “Westphalen bajo zarpas de la Quimera”, en *Epístola a los transeúntes*, Lima, Pontificia Católica Universidad del Perú, págs. 47-49.
- CUETO FERNANDINI, Carlos (1934), “Dos capítulos sobre poesía”, *Social*, Lima, 72, pág. 7.
- CUETO, Alonso (1977a), *Filiación y heterodoxia de Las ínsulas extrañas (Las influencias en un libro de Emilio Adolfo Westphalen)*, tesis de bachillerato, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CUETO, Alonso (1977b), “El primer surrealista”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 18-20.
- CUETO, Alonso (1980), “Westphalen: el laberinto del silencio”, *Hueso Húmero*, 7, págs. 122-129.
- DÍAZ MANUNTA, Janet (2005), “Mundos-el mundo entre Westphalen y Moro”, en Yolanda Westphalen (comp.), *Actas del Coloquio Internacional César Moro y el Surrealismo en América Latina*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Centro Cultural de España en Lima, págs. 39-46.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1985), “Emilio Adolfo Westphalen, un olvidado”, *Ínsula* 463, pág. 17.
- EIELSON, Jorge E. (1946), “Emilio Adolfo Westphalen”, en Jorge E. Eielson y otros, *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Cultura Antártica, págs. 85-90.
- ESCOBAR, Alberto (1989), *El imaginario nacional. Moro, Westphalen, Arguedas*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, págs. 37-93.
- ESCOBAR, Alberto (1991), “Una lectura de *Libre* de E. A. Westphalen”, en Thiercelin, Raquel (ed.), *Cultures et sociétés: Andes et Mesoamérique*, Aix-en-Provence, Université, vol. I, págs. 299-304.
- ESTRADA, Christian (2001), “Un diálogo con el silencio. Aproximación a Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001)”, *Flecha en el azul*, 16, págs. 53-60.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (1994), “La poesía de Emilio Adolfo Westphalen”, *La casa de cartón de OXY*, II época, 3, págs. 2-9.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2003), *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Dedo Crítico.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2005), “La concepción del surrealismo en los ensayos de Westphalen”, en Yolanda Westphalen (comp.), *Actas del Coloquio Internacional César Moro y el Surrealismo en América Latina*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Centro Cultural de España en Lima, págs. 39-46.
- FERRARI, Américo (1990), “Lectura de Emilio Adolfo Westphalen”, en *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos del siglo XX*, Lima, Mosca Azul, págs. 73-87.
- FERRÚS, Beatriz (2004), “Dónde poner el límite o para una poética del resto en la obra de E. A. Westphalen”, *Arrecife*, 2-3, págs. 53-65, edición en formato PDF en:
<http://www.udc.es/filo/html/gal/Webarrecife/index.htm> (8-12-2006)
- GLAVE, Luis Miguel (1995), “Nacido en una aldea grande”, *Debate*, 82, págs. 43-46.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1977), “Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 38-43.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1981), “Westphalen: una espada en la poesía”, *El dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 15 de Marzo, pág. 18.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1983), “Westphalen bajo el cielo”, *El dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 8 de Mayo, pág. 16.
- HIGGINS, James (1993), “Emilio Adolfo Westphalen o la resistencia desde el otro espacio”, en *Hitos de la poesía peruana*, Lima, Milla Batres.
- «Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen» (1977), *Creación & Crítica*, 20.
- LEFORT, Daniel (1992), “Emilio Adolfo Westphalen, surréaliste à l’approche de l’aube”, en *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina*, comp. Joseph Alonso, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrido, Lima, Institut Français d’Etudes Andines & Pontificia Universidad Católica del Perú, págs.131-145.
- LLERA, José Antonio (2002), “La poesía de Emilio Adolfo Westphalen”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 623, págs. 63-75.
- LOAYZA, Luis (1974), “Regreso a *Las moradas*”, en *El sol de Lima*, Lima, Mosca Azul, págs. 211-216.
- MARTOS, Marco (1980), “Westphalen: la poesía como ejercicio espiritual”, *El caballo rojo*, suplemento de *El Diario de Marka*, n° 32, 21 de Diciembre, pág. 14.
- MARTOS, Marco (2004), “Escritura y pensamiento de Emilio Adolfo Westphalen”, en Emilio Adolfo Westphalen, *Poesía completa y ensayos escogidos*, ed. Marco Martos, Lima, PUCP, págs. 9-47.

- MARTOS, Marco (2006), “Prólogo” a Emilio Adolfo Westphalen, *Simulacro de sortilegios*, Madrid, Visor & AECI, págs. 7-20.
- MIRANDA LÉVANO, Sylvia (2005), “El silencio. La escucha silenciosa y el hablar callando, de Emilio Adolfo Westphalen”, en Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V congreso internacional de la AEELH*, A Coruña, Universidade & Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, págs. 439-446.
- MIRANDA LÉVANO, Sylvia (2006), *El imaginario de Lima y la ciudad moderna en los poetas vanguardistas peruanos: Carlos Oquendo de Amat, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral inédita.
- MONGUIÓ, Luis (1954), *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 160-162.
- MORENO JIMENO, Manuel (1977), “Presencia de Emilio Adolfo Westphalen”, *Creación & Crítica*, 20, pág. 5.
- MUÑOZ-NÁJAR, Teresina (1996), “Andando el tiempo (entrevista a E. A. Westphalen)”, *Caretas*, 1411, Lima, págs. 48-51.
- NÚÑEZ, Estuardo (1938), *Panorama actual de la poesía peruana*, Lima, Antena, págs. 64-71.
- NÚÑEZ, Estuardo (1977), “Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen en el ambiente de *Amauta*”, *Runa*, 3, págs. 18-19.
- O’HARA, Edgar (1982), “Westphalen: al ritmo del silencio”, *Testimonio*, Lima, 7, págs. 51-54.
- O’HARA, Edgar (1983), “*Arriba bajo el cielo; Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*”, *Debate*, 20, págs. 64-67.
- O’HARA, Edgar (1992), “Emilio Adolfo Westphalen: a merced de la noche”, *Plural*, México, 28, págs. 20-31.
- O’HARA, Edgar (1994), “Sueños sin respaldo seguro (Prólogo posible)”, *La casa de cartón de OXY*, II época, 3, págs. 14-21.
- O’HARA, Edgar (2005), *La poesía en custodia (acercamiento a Emilio Adolfo Westphalen)*, con fotos de Herman Schwarz, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- ORTEGA, Julio (1971), “Emilio Adolfo Westphalen”, en *Figuraciones de la persona*, Barcelona, Edhasa, págs. 165-171.
- ORTEGA, Julio (1977), “Una nota sobre Westphalen”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 16-17.
- ORTEGA, Julio (1992), “Moro, Westphalen y el Surrealismo”, en *Lo real maravilloso en Iberoamérica: relaciones entre literatura y sociedad*, ed. José Ignacio Uzquiza, Cáceres, Universidad de Extremadura, págs. 95-114.
- OVIEDO, José Miguel (1977), “Palabras para Westphalen”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 6-8.

- OVIEDO, José Miguel (1987), “La vuelta de Westphalen”, en *Escrito al margen*, México, Premiá, págs. 254-261.
- OVIEDO, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana, 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, págs. 421-423.
- PAOLI, Roberto (1985), “Westphalen o la desconfianza en la palabra”, en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, págs. 95-103.
- PAZ, Octavio (2002), “Iluminación y subversión: Emilio Adolfo Westphalen”, en *Obras completas, II. Excursiones/IncurSIONES; Fundaciones y disidencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2000, 2ª ed., págs. 1151-1156.
- PEÑA, Enrique (1977), “En el homenaje a Emilio Adolfo Westphalen”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 3 y 4.
- PÉREZ ALENCART (1991), Alfredo, “Westphalen o la palabra domada”, *El Comercio*, Lima, 24 de Noviembre, pág. C3.
- PODESTÁ, Bruno (1977), “Las revistas de Emilio Adolfo Westphalen”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 70-72.
- PUENTE, Antonio (1998), “Emilio Adolfo Westphalen”, *El País*, Madrid, 9 de Agosto.
- RAZZETO, Mario (1974), “Las ínsulas de Westphalen (entrevista)”, *Oiga*, 569, págs. 32-34.
- REBAZA SORALUZ, Luis (2000), “Conciencia de la lengua y reformulación de lo andino en la identidad nacional: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen”, en *La construcción de un artista peruano contemporáneo*, Lima, Pontificia Católica Universidad del Perú, págs. 48-60.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo (1977), “El pensamiento de Westphalen”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 60-69.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1992), *El pájaro parado (Leyendo a E. A. Westphalen)*, Madrid, Ediciones del Tapir.
- RODRÍGUEZ, Néstor E. (2006), “La (po)ética negativa de Emilio Adolfo Westphalen”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 83: 3, págs. 193-202.
- ROWE, William (1996), “E. A. Westphalen: la inteligencia y el imaginario social”, en *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Lima, Mosca Azul & Beatriz Viterbo, págs. 124-141.
- RUIZ AYALA, Iván (1994), “A propósito de *Abolición de la muerte* (Una lectura de «Viniste a posarte...»)”, *La casa de cartón de OXY*, II época, 3, págs. 22-27.
- RUIZ AYALA, Iván (1996a), “Las ínsulas extrañas de Westphalen”, *El Comercio*, Lima, 21 de Enero.

BIBLIOGRAFÍA

- RUIZ AYALA, Iván (1996b), “Westphalen y la pintura”, *El Comercio*, Lima, 21 de Enero.
- RUIZ AYALA, Iván (1997), *Poética vanguardista westphaleana (1933-1935)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SÁNCHEZ LEÓN, Alberto (1985), “Nuevos escritos”, *Debate*, 32, págs. 87-88.
- SÁNCHEZ LEÓN, Alberto (1987), “Westphalen nos clava una espada (bella) en la lengua”, *Debate*, 44, pág. 63.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1966), *La literatura peruana*, Lima, Ediciones de Ediventas.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1974), *Panorama de la literatura del Perú*, Lima, Milla Batres.
- SILVA SANTISTEBAN, Ricardo (1977), “Westphalen, poeta de los elementos”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 32-37.
- SOLOGUREN, Javier (1975), “La palabra se hace en el silencio...”, *Revista de la Universidad de México*, 6-7: 29, s.p.
- SOLOGUREN, Javier (1977), “Los últimos poemas de E. A. Westphalen”, *Creación & Crítica*, 20, págs. 30-31.
- SOLOGUREN, Javier (1988), “Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen”, en *Gravitaciones y tangencias*, Lima, Colmillo Blanco, págs. 229-246.
- SOLOGUREN, Javier (1994), “Emilio Adolfo Westphalen. La voz frágil del amor”, *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, 11 de Julio.
- TAMAYO VARGAS, Augusto (1976), *Literatura peruana*, Lima, Librería Studium, tomo II, 4º edición.
- TUMI, Mito (1982), “Westphalen, habitante del silencio (entrevista)”, *El Caballo rojo*, suplemento de *El diario de Marka*, n. 103, págs. 8-9.
- USANDIZAGA, Helena (1998), “Versiones peruanas del surrealismo poético”, *Arrabal*, 1, págs. 251-258.
- ÚZQUIZA, José Ignacio (2001), *La diosa ambarina: Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- ÚZQUIZA, José Ignacio (2005), “Bajo zarpas de la quimera. Poética de Emilio Adolfo Westphalen”, en Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V congreso internacional de la AEELH*, A Coruña, Universidade & Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, págs. 693-703.
- VALENTE, José Ángel (1991), “Aparición y desapariciones”, en Emilio Adolfo Westphalen, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza.
- VALLE GOYCOCHEA, Luis (1933), “Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo von Westphalen”, *Social*, Lima, 54, pág. 8.

BIBLIOGRAFÍA

- VARGAS LLOSA, Mario (1977), "Presentación", *Creación & Crítica*, 20, págs. 1-2.
- VERÁSTEGUI, Enrique (1977), "Una flor en revuelta, cf. *Abolición de la muerte*", *Creación & Crítica*, 20, págs. 49-59.
- WESTPHALEN, Yolanda (2005), "El fetiche de la carta. El fantasma de la correspondencia: voces diferidas, ausencias y apariciones en la correspondencia de César Moro a E. A. Westphalen (1935-1955)", en Yolanda Westphalen (comp.), *Actas del Coloquio Internacional César Moro y el Surrealismo en América Latina*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Centro Cultural de España en Lima, págs. 39-46.
- ZEGARRA, Chrystian (2004), "La protoescritura de *Las ínsulas extrañas*: el caso de un manuscrito inédito de Emilio Adolfo Westphalen", *Intermezzo tropical*, 2, págs. 46-54.
- ZEGARRA, Chrystian (2005), "*Las ínsulas extrañas* de Emilio Adolfo Westphalen: distancia crítica frente a la velocidad en la modernidad literaria", *Mester*, 34, págs. 78-97.

III) Otras fuentes²⁴⁷:

- ADORNO, Theodor W. (1962), *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. Manuel Santisteban, Barcelona, Ariel.
- ADORNO, Theodor W. (1987), *Mínima moralía*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus.
- ÁLVAREZ, Javier (2000), *Éxtasis sin fe*, Madrid, Trotta.
- BARTHES, Roland (2000), *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 17ª edición.
- BLANCHOT, Maurice (2004), *El espacio literario*, int. Anna Poca, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós.
- BLANCHOT, Maurice (2005), *El libro por venir*, pres. Emilio Velasco, trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Madrid, Trotta.
- BLUMENBERG, Hans (1995), *Naufragio con espectador*, trad. Jorge Vigil, Madrid, Cátedra.
- BLUMENBERG, Hans (2003), *Paradigmas para una metaforología*, trad. y pról. Jorge Pérez de Tudela Velasco, Madrid, Trotta.
- BRETON, André (1992), *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Barcelona, Labor.
- CELAN, Paul (1999), *Obras completas*, pról. Carlos Ortega, trad. José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1999), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 6ª edición.
- CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO (2004), *Historia del Perú contemporáneo*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú & Universidad del Pacífico, 3ª edición.
- CORTÁZAR, Julio (1996), *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.
- ELIOT, T. S. (1999), *Función de la poesía y función de la crítica*, ed., trad. y pról. Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Tusquets.
- ELIOT, T. S. (2003), *La unidad de la cultura europea. Notas para la definición de la cultura*, trad. Félix de Azúa, Madrid, Instituto de Estudios Europeos & Ediciones Encuentro.
- ELIOT, T. S. (2004), *El bosque sagrado*, ed. not., est. prel. José Luis Palomares, trad. Ignacio Rey Agudo, San Lorenzo del Escorial, Langre.

²⁴⁷ Se recoge en esta sección el aparato bibliográfico consultado para la construcción de la perspectiva teórica desde la que se desarrolla este trabajo. Se refieren, pues, aquellos textos que, bien referidos al tema y al periodo que nos ha ocupado, bien aportando un apoyo instrumental y metodológico, han sido una destacada base crítica para el desarrollo de nuestra labor investigadora.

BIBLIOGRAFÍA

- EMIG, Rainer (1995), *Modernism in Poetry: Motivations, Structures and Limits*, London & New York, Longman.
- FOUCAULT, Michel (2004), *La experiencia del afuera*, Valencia, Pre-Textos.
- FRIEDRICH, Hugo (1974), *Estructura de la lírica moderna*, trad. Joan Petit, Barcelona, Seix Barral.
- GADAMER, Hans-Georg (2001), *El giro hermenéutico*, trad. Arturo Parada, Cátedra, Madrid, 2ª edición.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1997), *Los himnos de Tubinga*, trad. Carlos Durán y Daniel Innerarity, Hiperión, Madrid.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1999), *Odas*, trad. y notas Txaro Santoro, nota int. Anacleto Ferrer Hiperión, Madrid.
- HÖLDERLIN, Friedrich (2001a), *La muerte de Empédocles*, trad. Feliu Formosa, El Acantilado, Barcelona.
- HÖLDERLIN, Friedrich (2001b), *Poemas de la locura*, trad. Txaro Santoro y Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 9ª edición.
- HÖLDERLIN, Friedrich (2004), *Las grandes elegías (1800-1801)*, trad. Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 4ª edición.
- HOTTOIS, Gilbert (1999), *Historia de la filosofía. Del Renacimiento a la Posmodernidad*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Cátedra.
- KEATS, John (1947), *Cartas de John Keats*, trad. Concepción Vázquez de Castro de Traversi, Barcelona, Juventud.
- KLOYBER, Christian (ed.) (2000), *Wolfgang Paalen's DYN. The Complete Reprint*, Springer-Verlag, Wien & New York.
- LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio (1961), *El concepto "poiesis" en la filosofía griega. Heráclito, sofistas, Platón*, Madrid, CSIC.
- LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio (1999), *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 2ª edición.
- MALLARMÉ, Stéphane (1980), *Obra poética*, trad. Ricardo Silva-Santisteban, Madrid, Hiperión, 2 vols.
- MALLARMÉ, Stéphane (1991), *Antología*, pról. José Lezama Lima, Madrid, Visor, 4ª edición.
- MOLINOS, Miguel de (1989), *Guía espiritual. Defensa de la contemplación (Fragmentos)*, pról. y notas de José Ángel Valente, Madrid, Alianza.
- MORO, César (1983), *Vida de poeta. Algunas cartas de Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948*, Lisboa, [s. n.].
- MORO, César (1999), *Viaje hacia la noche. Antología poética*, ed. Julio Ortega, Madrid, Signos.
- NOVALIS (1998), *Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen*, ed. y trad. Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 2ª edición.

BIBLIOGRAFÍA

- NOVALIS (2004), *Escritos varios*, ed. y trad. Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens, Madrid, Visor, 3ª edición.
- PAZ, Octavio (1990), *Traducción, literatura y literalidad*, Barcelona, Seix Barral, 3ª edición.
- PAZ, Octavio (1993), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 4ª edición.
- PAZ, Octavio (1998), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 12ª edición.
- PLATÓN (1997a), *Íón en Diálogos, I.*, int., trad. y notas Emilio Lledó, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1997b), *Diálogos, III. Fedón, Banquete, Fedro*, int., trad. y notas Carlos García Gual, M. Martínez Hernández, Emilio Lledó, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (2003), *Diálogos, IV. República*, int., trad. y notas Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- POE, Edgar Allan (1973), *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza.
- POUND, Ezra (1968), *Ensayos literarios*, sel. y pról. T. S. Eliot, trad. Julio J. de Natano, Caracas, Monte Ávila.
- POUND, Ezra (2000), *ABC de la lectura*, trad. Miguel Martínez-Lage, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- POUND, Ezra (2001), *El artista serio y otros ensayos literarios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RIMBAUD, Arthur (1995), *Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente*, trad. Juan Abeleira, Madrid, Hiperión.
- RIMBAUD, Arthur (1997), *Una temporada en el infierno*, trad. Juan Abeleira, Madrid, Hiperión.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994), *La poesía, la música y el silencio. De Mallarmé a Wittgenstein*, Sevilla, Renacimiento.
- STEINER, George (2000), *Lenguaje y silencio*, trad. Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 2ª edición.
- STEINER, George (2002), *Presencias reales*, trad. Juan Gabriel López-Guix, Barcelona, Destino, 3ª edición.
- TACUSSEL, Patrick (1994), "Las leyes de lo no dicho. Notas para una sociología del silencio", *Revista de Occidente*, 154 (1994), págs. 67-86.
- TRÍAS, Eugenio (1991), *Lógica del límite*, Barcelona, Destino.
- VALÉRY, Paul (1999), *Piezas sobre arte*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Visor.
- VALÉRY, Paul (2002), *El cementerio marino*, trad. Jorge Guillén, Madrid, Alianza.

BIBLIOGRAFÍA

- VENEZIA, María (1989), *Viatico*, pról. y trad. Emilio Adolfo Westphalen, México, Juan Pablos Editor & Universidad Autónoma Metropolitana.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo (2001), *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, trad. Antón Dieterich, Barcelona, Alba.

Agradecimientos

Quiero manifestar mi agradecimiento a la profesora Eva Valcárcel, por el tiempo y la palabra compartidos.