

UNIVERSIDADE DA CORUÑA



FACULTAD DE FILOLOGÍA

Grao en Español: Estudos lingüísticos e literarios

La poesía de
José Ángel Valente

«Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir».

Clara Vidal López

Dirigido por: Pilar Yagüe

Año 2014

Índice

1.- Resumen.....	3
2.- Introducción	4
3.- La Promoción de los 50	6
4.- José Ángel Valente.....	14
4.1.- Breve perfil biográfico	14
4.2. La poesía del silencio	15
4.3.- Trayectoria poética.....	16
4.4.- Su teoría poética.....	18
4.5.- Algunos poemas comentados.....	25
4.5.1.- «Mandorla»	27
4.5.2.- «Ícaro»	31
4.5.3. «Fénix».....	33
5.- Conclusiones	36
6.- Bibliografía seleccionada.....	38
7.- Referencias en línea	40

1.- Resumen

En este trabajo, se ha llevado a cabo un breve estudio sobre la Promoción poética de los 50, dirigido hacia una aproximación de la poesía de José Ángel Valente. Avanzamos paulatinamente desde lo más global hasta lo más concreto con el propósito de destacar y analizar a este integrante de dicha promoción, como ejemplo de ella. Este autor gallego, nacido en 1929 en Ourense, será reconocido no solo como poeta con numerosas publicaciones sino que también se le valorará por su labor ensayista y de traducción.

Con el fin de avanzar gradualmente en los aspectos tratados en el trabajo, comenzamos por un acercamiento a la generación de poetas a la que pertenecía Valente, encuadrado, como se ha dicho anteriormente, dentro de la Promoción de los 50. A continuación, se ha señalado un sencillo perfil biográfico de su vida, haciendo hincapié en los aspectos que más pudieron influir en su obra. También se ha hecho un breve análisis de su poética –que ha sido comparada con otros autores cuya creación poética pertenece también a la poesía del silencio–. Lo último que estudiamos y analizamos en la parte teórica del trabajo es su teórica poética, en relación con la concepción que tenía Valente de la poesía y del acto de la escritura.

Para finalizar el trabajo, se ha dedicado un apartado que corresponde con los análisis de tres textos del poeta orensano que pertenecen a dos obras diferentes pero en las cuales Valente ya se había afirmado en los trazos principales de su poética. Por una parte, han sido escogidos «Mandorla» e «Ícaro», del libro *Mandorla* (editado en 1982); y, por otra, se analiza «Fénix», del poemario *Al dios del lugar* (1989). Con esta sección se ponen en práctica los contenidos anteriores, al mismo tiempo que son ilustrados.

2.- Introducción

El estudio llevado a cabo en este trabajo persiguió varias metas, que se vieron estructuradas por la necesidad de partir de una base más amplia para alcanzar lo concreto y abordarlo de manera más segura. Así, se pueden distinguir cuatro propósitos en el trabajo.

Para comenzar, se ha perseguido una aproximación a la Promoción de los 50, que no ha sido tan estudiada como otras (como la Generación del 27 o la Generación del 98). Con el fin de poder avanzar con los siguientes pasos, se intentó en este escalón inicial estudiar el pensamiento de la Promoción, así como su funcionamiento, su moral, su modo de promocionarse y su manera de actuar y de ver tanto el mundo como lo poético.

En segundo lugar, quisimos identificar y señalar las diferencias entre los integrantes de la Promoción de los 50 y destacar a José Ángel Valente como poeta que no compartía demasiados presupuestos con los que formaban grupo con él –grupo, ya de por sí, poco compacto–.

A continuación, se quiso ofrecer aquella teoría poética de Valente que versara sobre la poesía en general pero que no se limitase a eso sino que en ella pudiéramos apreciar y contrastar que, además, él la practicaba y la ofrecía en sus poemas. Es decir, se llevó a cabo una búsqueda de producción teórica del propio autor que pudiera ser transportada a sus escritos literarios.

Como cuarta y última meta, se quiso dar a conocer una lectura e interpretación de los poemas seleccionados para el trabajo (como ya se ha dicho en el resumen: «Mandorla», «Ícaro» y «Fénix»), poniéndolos en contacto con las palabras sobre teoría literaria que el propio autor nombraba sin mencionarse a él y que, sin embargo, se le pueden aplicar, trasladándolas desde sus ensayos a sus versos, ya que él es el ejemplo

perfecto de lo que le obsesiona: es el rastreador de palabras más idóneo. Este último propósito no podría haberse llevado a cabo si no hubiéramos conseguido el anterior.

Para lograr estas cuatro aspiraciones, avanzamos desde lo más general –es decir, la propia Promoción de los 50 y la propia apertura de conocimiento a lo que la Promoción era y significaba– a lo más concreto –el poema, con los tres ejemplos trabajados–. Por supuesto, el salto no se habría podido dar sin detenernos en el período de situación y enfoque de José Ángel Valente dentro de la Promoción de los 50¹ y por sus reflexiones personales y filosóficas sobre la poesía, el poema, el poeta y la creación² que han posibilitado la obtención de pistas –también el lector busca, también rastrea, también es detective–.

Estos pasos se han llevado a cabo para descifrar los poemas de José Ángel Valente y para hacer una lectura acorde con su poética, sus reflexiones y, por tanto, su manera de aposentarse en la línea: «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, 1982: 45).

¹ Paso que se recoge en el segundo propósito de esta introducción.

² Tercera meta de las expuestas en esta introducción.

3.- La Promoción de los 50

Desde el fin del franquismo (en 1975, con la muerte del dictador), coincidieron históricamente muchas corrientes y generaciones poéticas diferentes. En general, todas estaban dominadas por la estética posterior a la del 68. La Promoción de los 50 tuvo que competir, por una parte, con escritores de promociones anteriores que publicaban desde hacía tiempo y continuaban haciéndolo y, por otra, también con los nuevos poetas que iban apareciendo.

Los cambios favorecidos por el fin del régimen se produjeron, sobre todo, desde el aspecto social. La sociedad de aquel momento –así como los poetas que vivían y formaban parte de ella– fue capaz de unir el franquismo con el ambiente posterior a él. Las mismas personas que vivían el régimen inamovible y sin evolución que proyectaba la dictadura, interiorizaban dentro de sí una transformación moral que no iba acompañada del –inexistente– cambio político.

Después de un período de preocupación social también en la literatura, la poesía social, sin embargo, sufrió un claro declive. En los años cuarenta y cincuenta, los poetas pertenecientes a la poética social-realista se habían preocupado por la concepción de la poesía como forma de conocimiento. A la altura de 1965, algunos autores, como Valente, Vázquez Montalbán, Crespo o Hierro, entre otros, entendían que el fin de la poesía social había llegado porque la corriente poética social-realista comenzaba a mostrarse muy pobre expresivamente. Estos autores reclamaban, por tanto, una renovación en el lenguaje poético. Su distanciamiento con respecto a la poesía social favorece que aparezcan nuevas interpretaciones sobre el papel de la poesía.

José Ángel Valente –que es el poeta del que se tratará en este trabajo– formó parte del «Grupo poético de los 50», también llamado «Generación de los 50», «Generación de la posguerra», «Generación del medio siglo» y otros muchos nombres

que fueron acuñados por diferentes críticos literarios. García Jambrina (2000: 15-20) abarca la problemática del término «generación», concluyendo que utilizará «promoción», en su lugar, para referirse a un grupo de poetas más o menos de la misma edad, nacidos desde 1924 a 1938, que comparten una serie de rasgos y que además pretenden promocionarse dentro de un mundo literario que compite con otras promociones.

Se empieza a hablar de «Generación de los 50» hacia 1963-1964. Este término, copiado de las generaciones anteriores (del 98, del 27 y del 36) no abarca, esta vez, solo un año sino toda una década. Otra diferencia importante es que, a diferencia del resto de generaciones que convivieron con la del 50, no se sentían identificados con la poesía de Antonio Machado, aunque sí veían en él un símbolo de dignidad (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 53). Continuaban leyendo a los que se consideraban clásicos pero lo hacían desde una perspectiva moral que había superado muchos pretextos literarios anteriores.

La pertenencia a un grupo u otro depende de la edad, de la primera publicación o premio importante, etc. Tras la consolidación de este grupo de poetas, los que no están incluidos en el grupo parecen no existir y los que lo están forman parte de él –a pesar de que algunos de ellos puedan apartarse sustancialmente de las características del conjunto–. Se incorporan como nombres importantes: Ángel González, Antonio Gamoneda, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez. Entre estos, también hay otros escritores que alcanzan su madurez poética cuando ya emergen los novísimos y, por esta razón, son menos nombrados y menos conocidos: Lorenzo Gomis, Enrique Badosa, Jaime Ferrán, Julio Mariscal Montes, Eladio Cabañero, Fernando Quiñones, Carlos Sahagún y otros (García Jambrina, 2000: 15-25). La obra de

todos ellos es calificada como poesía «en todo caso, vivencial y autobiográfica, nacida en los límites de la memoria, la evocación y la experiencia vivida, de palabra diáfana e intensamente emotiva» (García Jambrina, 2000: 23).

La promoción empezó a formarse como tal gracias a la concesión de premios entregados a los autores que la compondrían, a actos y a antologías en las que fueron apareciendo –aunque los autores que forman las antologías difieren entre sí; lo que, en otras palabras, entiende Provencio (1988) como que las antologías son, en sí, un error–.

En los años 50, surgen autores que querían recuperar la poesía con tensión formal que se había abandonado en los últimos años precisamente por la característica intrínseca de manifestarse de forma tan contenida en el poema. Gabriel Celaya cree que «la poesía es un arma cargada de futuro»³; es decir, cree que a través del poema pueden llegar a agitarse las mentes de la sociedad. Por esto, en este tipo de poemas no importaría tanto el cuidado del lenguaje sino el efecto comunicativo. Al contrario, la poesía de tensión formal que se recupera cuidará mucho el lenguaje y se inspirará en influencias nuevas traídas del resto de Europa.

Geográficamente, la génesis de la Promoción que aquí tratamos surgió en Barcelona, donde a finales de los años 50, aparece una antología fundamental: la de Castellet, titulada *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Los partícipes de esta antología apoyada por la editorial Seix Barral –Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo– formarán la llamada «Escuela de Barcelona». Se pretendía, por una parte, promocionar a los poetas que aparecían en la antología pero también su tipo de poética, muy distinta ya de los poetas que configuraban la promoción anterior. Esta antología «supuso la presentación en sociedad de los poetas de los cincuenta» (Prieto de

³ Título de uno de los poemas de *Cantos íberos*, publicada en 1955.

Paula y Langa Pizarro, 2007: 56). Por la ciudad barcelonesa, pasarán en poco tiempo las personas cuyos nombres, más tarde, se incluirían dentro de la Promoción de los 50.

Otro foco geográfico importante fue Madrid, donde algunos autores serán publicados periódicamente en *Ínsula*. También en la capital, en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, coinciden Valente, Goytisolo, Caballero Bonald y otros. En este Colegio, tomaron contacto con la literatura hispanoamericana, llegando a conocer así la poesía de grandes poetas. Algunos de ellos aprovecharon esta oportunidad –Valente, por ejemplo, tendrá muy buena relación y muchas coincidencias con poetas hispanoamericanos–. Estos dos pequeños grupos de Barcelona y de Madrid salvaron distancias acudiendo a encuentros literarios hasta que consiguieron una relación de amistad consolidada que también favorecería su unión como grupo (García Jambrina, 2000: 35-36).

Los autores empiezan a acumular premios importantes, como el Adonais, que ganan varios de ellos en diferentes años⁴, o el Boscán⁵ –un poco menos importante que el anterior–. En cuanto a los actos, el más importante fue el que reunió a Caballero Bonald, Ángel González, José Ángel Valente, Barral, Goytisolo, Costafreda, Gil de Biedma y José María Castellet en la tumba de Machado en 1959 en el homenaje en Colliure al poeta sevillano en el vigésimo aniversario de su muerte. José María Castellet también había intentado homenajear a Machado, en cierto modo, con su antología: para empezar, por la propuesta ética de proteger la colección bajo este nombre ya tan consagrado; para continuar, porque se entendía a Machado como un poeta enfrentado a la corriente simbolista, de la cual Castellet consideraba a estas altura que estaba ya en

⁴ Lorenzo Gomis, en 1951; Claudio Rodríguez, en 1953; José Ángel Valente, en 1954; Carlos Sahagún, en 1957; y Francisco Brines, en 1959. También accésits: Caballero Bonald, en 1951; Jaime Ferrán, en 1952; y José Agustín Goytisolo y Ángel González, en 1955.

⁵ Alfonso Costafreda, en 1949; José Agustín Goytisolo, en 1956; y Carlos Sahagún, en 1960. También quedó como finalista, en el 1956, Caballero Bonald.

pleno declive (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 56). En esta reunión, los poetas de los 50 se consolidan como grupo.

Otro impulso esencial fue el aportado por las publicaciones donde aparecen incluidos: primero junto con otros autores, después (en 1955, en la revista *Índice de Arte y Letras*, elaborada por José Ángel Valente) como «Promoción de los 50». Más tarde, publicarían en *Cuadernos de Ágora*, seguida esa de otras publicaciones próximas: *Nuevos poetas españoles*, por Luis Jiménez Martos; *Poesía última*, por Francisco Ribes; *Antología Parcial*, de Jaime Ferrán, para los poetas catalanes; *El grupo poético de los años 50*, de García Hortelano; *Una promoción desheredada: la poética del 50*, de Antonio Hernández; y *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, de Ángel L Prieto de Paula (García Jambrina, 2000: 35-42).

Este grupo entendía la poesía como una vía de conocimiento, haciendo surgir un modelo de poema nuevo que no era concebido por los poetas precedentes y que, por tanto, estos últimos no habían trabajado. El poema se entenderá como una entidad con fin en sí mismo. Ángel L. Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro (2007) señalan que los años inmediatamente anteriores al 1975 –año de la defunción de Francisco Franco– fueron convulsos porque la sociedad buscaba, también desde la literatura, el final de un ciclo que parecía no llegar nunca. La concepción poética adquiere como fin primordial el conocimiento (García Jambrina, 2000: 50-63) con los nuevos poetas y ensayistas⁶ de la Promoción de los 50 y no ya la meta de la comunicación que perseguían los poetas sociales. Es decir, la poesía no tiene una mera función instrumental –con lenguaje instrumental– sino comunicativa –con lenguaje poético–.

⁶ Autores como Carlos Barral (perteneciente a la «Escuela de Barcelona») se preocuparon por declarar que la poesía no era comunicación y que la tendencia temática hacia esa vía se alejaba de los presupuestos que deberían seguirse con el poema. El lector, para Barral, tiene que participar en el acto de comunicación, con su lectura del poema.

Jaime Gil de Biedma tratará también la dicotomía entre conocimiento y comunicación.

José Ángel Valente será el gran teorizador al respecto de este entendimiento de la poesía y le preocupará en sus producciones de los diferentes géneros.

En el debate creado entre comunicación y conocimiento saldrá vencedor este último. Será Valente el principal valedor: «La poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad» (Valente, en Ribes, 1963: 155). Así bien, se entiende que el poema llegará a ser autónomo una vez esté finalizado. La poesía se convertirá en una herramienta de comunicación que será autosuficiente para hacer que el lector conozca la realidad; es decir, para comunicarle al lector el conocimiento. Cada lectura, por tanto, sería una evolución nueva que el poema experimenta por sí mismo, como autosuficiente e independiente al creador o al resto de poemas.

Aparecerán como temas principales en la poesía, de manera insistente, la materia que versa sobre la infancia, su recuperación, el volver a ella; la reflexión sobre el poema o el proceso de creación poética; la caída en el silencio; la proximidad a la poesía mística y minimalista de la palabra; etc.

La poesía social para García Jambrina representó casi una obligación para los poetas que escribieron entre finales de la década de los 40 y principios de los 70 (2000: 42-47), a pesar de que en 1965, como ya se ha mencionado, estaba en pleno declive. Este autor entiende, igual que García de la Concha⁷ (Ruiz Soriano, 1977: 77), que este tipo de poesía es la que se ocupa del hombre dentro de un contexto social concreto (laboral, económico, de clase, cultural, geográfico...). No sería, sin embargo, revolucionaria, a no ser que se insertase en una ideología –o sea, no sacudiría conciencias–. El momento preciso en el que surge un tipo de poesía social es el que la determina y caracteriza, modificada por las circunstancias particulares de ese momento, que no pueden ser iguales que las que harían surgir otro tipo de poesía social en otro

⁷ «Víctor García de la Concha la definió como “aquella que se ocupa del hombre en cuanto personalidad inserta en un contexto histórico y en cualquiera o en todas las dimensiones de interrelación con otros hombres: laborales, económicas, culturales, de clase... Dicha poesía se califica como revolucionaria, a mi juicio, cuando se pone al servicio de una ideología concreta”» (Ruiz Soriano, 1997: 77).

contexto o época: la Promoción de los 50 refleja que se empapa, irremediamente, del clima asfixiante, privativo y prohibitivo de posguerra.

Sin embargo, a pesar de haber sido marcados por sus circunstancias, los poetas que trabajan la temática social de la Promoción de los 50 no asumieron un compromiso político con la poesía de manera directa. Después de un tiempo, algunos integrantes de la Promoción, llegan a renunciar a su antiguo compromiso poético-político para escribir sobre otros temas. Algunos poetas siguieron fieles a los postulados de la poesía social, como Ángel González y José Agustín Goytisolo, mientras que la gran mayoría la abandonaron (Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente) y otros trabajaron temáticas muy diferentes, como la intimista: Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

En cualquier caso, dado que la situación que los caracteriza es post-bélica, difieren del tratamiento de la poesía social hecha por autores anteriores, que sí participaron en la guerra activamente y fueron conscientes de ella. Los autores pertenecientes a la Promoción de los 50, sin embargo, eran niños durante ese período bélico⁸. Así, sus poemas se muestran más meditativos y serenos, por no sentir la turbación de lo que fue y lo que significó la guerra (García Jambrina, 2000: 47-50). Se manifiesta esto, por ejemplo, en los sujetos líricos, que pasan del plural al singular (del «nosotros» al «yo»), etc.

La escasa conexión socialrealista que tenían los autores de la Promoción de los 50 se deshizo, casi por completo, antes del 1965 (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 56-57). A partir de este año, los miembros de la Generación publicarán obras que ya no resultan rupturistas ni nuevas: *Alianza y condena*, en 1965, de Claudio Rodríguez; *Palabras a la oscuridad*, en 1966, de Francisco Brines; *Poemas póstumos*, en 1968, de

⁸ Aldecoa los llamará, de hecho, «niños de la guerra».

Jaime Gil de Biedma; y *Presentación y memorial para un monumento o El inocente*, de 1970, con los que José Ángel Valente llegaba a su plenitud –tras numerosos poemarios publicados anteriormente–.

Señala García Jambrina (2000: 63) que Philip Silver advertía del parecido de algunos de los autores de la Promoción del 50 con la Generación del 27, refiriéndose a Claudio Rodríguez, Brines y Valente. Sin embargo, apunta que la relación entre los autores del Grupo del 27 y la Promoción de los 50 es parcial, puesto que en ambas generaciones de poetas había distintas actitudes, estilos y preocupaciones. Aún siendo así, ambas proceden de un origen burgués, son intelectuales consolidados, saben que la sociedad literaria en la que se mueven está incompleta y ambas sienten –en principio– un rechazo por la literatura anterior⁹. «En realidad, son Guillén y Cernuda los más cercanos al decir poético de Valente, Brines, Gil de Biedma o cierto Barral» (García Jambrina, 2000: 64).

La mayor parte de libros importantes de la Promoción de los 50 –o, al menos, aquellos que hicieron que los autores tuviesen un reconocimiento respaldado por la crítica literaria– se escriben tras 1975. Este momento se utiliza para determinar el momento en el que su consolidación les transforma en clásicos (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 61), de manera semejante a lo que significaron los poetas del 27 en la época anterior.

⁹ Por ejemplo, a la del «Grupo de Luis Rosales», compuesta por Rosales, Luis Felipe Vivanco y Leopoldo Panero y a los temas cultivados por estos poetas de la «poesía arraigada» (García Jambrina, 2000: 65-66).

4.- José Ángel Valente

4.1.- Breve perfil biográfico

José Ángel Valente nació en Ourense el 25 de abril de 1929. Tras realizar los estudios primarios en su ciudad natal, se licenció en Derecho por la Universidad de Santiago de Compostela y en Filología Románica por la Complutense de Madrid –con Premio Extraordinario–. Dedicó su vida laboral a la poesía, la traducción, el ensayo y la abogacía. Fue contratado como profesor en Óxford¹⁰ y, más tarde, viajó a Ginebra¹¹ para trabajar como traductor. A partir de este momento, trabaja en diferentes sitios y cambia a menudo de país de residencia¹² para morir, finalmente, en Ginebra, en el año 2000, a los 71 años de edad (Machín, 2010: 13-23).

Según palabras suyas, recogidas en la entrevista que le hace Méndez, ya en su infancia, Valente sintió un desdoblamiento personal. Cuando era pequeño, en su casa acogieron la biblioteca de un sacerdote republicano que se exilió, llamado Basilio Álvarez, que fue el fundador del Partido Agrario Gallego. Valente se refugió en esa biblioteca siendo aún niño¹³. Con 14 años, empezó a interesarse por la escritura. Siendo adolescente, le publicaron un soneto en la revista *Paseo*. Poco a poco, empezó a hacerse un hueco en las publicaciones y a publicar allí donde podía y donde se interesaban por sus poemas: revistas de grupos de Acción Católica; periódico *La Noche*, de Santiago... (Méndez, 1999). Algunos autores, sin embargo, mantienen que su crecimiento poético empezó a surgir a partir del premio Adonais que recibió en 1954 (Valcárcel, 1989: 16)

¹⁰ Fue miembro del Departamento de Estudios Hispánicos de esa universidad desde 1955.

¹¹ En Ginebra, ejerció como funcionario de la Organización de las Naciones Unidas desde 1958.

¹² Trabaja en Suiza, por ejemplo, con iniciativas de los emigrantes. Se posiciona así en contra del franquismo.

¹³ Este dato es muy importante si no perdemos de vista que la situación española en ese momento no permitía las experiencias culturales de manera libre. Por esta razón, a través de esa biblioteca, se acrecentó su ensimismamiento y su peculiaridad, a medida que sus lecturas le aportaban más cultura y un perfil poético y personal más definido (Méndez, 1999).

que premiaba el que se convertiría así en su primer poemario –editado un año más tarde, en 1955–: *A modo de esperanza*.

Valente viajó mucho por razones de trabajo. Precisamente por esto, su poesía, su ensayística, etc., no fueron escritas en la ciudad que lo vio nacer (Ourense) o morir (Ginebra). De hecho, exceptuando *A modo de esperanza*, todos sus poemarios están escritos fuera de España. Recordemos que de 1955 a 1958, vive en Inglaterra para ejercer como docente en la universidad de Óxford, donde le es concedido el título de Master of Arts; en el 1958, viaja a Ginebra para trabajar como traductor; y en el 1980, se traslada a París para trabajar en la Unesco (Ancet, 1989: 7-10).

4.2. La poesía del silencio

José Ángel Valente lleva a cabo en su poesía un complicado juego literario que se hace mediante palabras que dependen sustancialmente de los silencios. Lo ocupado en el verso –la palabra– y lo vacío –el silencio– tienen, en su poética, el mismo valor. Cabe tener en cuenta aquí otros poetas que trabajaron el silencio o cuyas interiorizaciones del silencio fueron esenciales en sus obras: Stéphane Mallarmé, Paul Celan, György Lukács, Martin Heidegger...

Los poetas que trabajan el silencio trabajan y escriben lo sagrado porque, al nombrar lo sagrado, el ser se entiende en su poetizar sin necesidad de manifestarlo en palabras. El silencio del decir esconde el secreto de la verdad, como un misterio de la escucha que se guarda en la palabra. La realidad es creada por la palabra; pero la palabra no crea nada desde cero sino que juega con lo existente para resurgir, no desde la nada, con un nombramiento de las cosas que es el que las permite existir.

De este modo, la palabra poética salva porque contiene y custodia en ella el silencio del ser sin mencionarlo. Este grupo de poetas se transforman con su oficio en

incansables buscadores de la palabra en su estado puro –la no dicha, la que alberga el silencio– así como de la escucha de esa palabra o de esa voz¹⁴ que se ofrece¹⁵ ante el creador. Es decir, estos autores recorren caminos sin llegar nunca al final de ellos, poetizan en el trascurso de ese trayecto que llevan a cabo, nunca en la meta –que no se alcanza– (Mujica, 1998).

4.3.- Trayectoria poética

José Ángel Valente fue uno de los escritores de la Promoción de los 50 más prolíficos. Ya desde sus comienzos, destaca por su tenue realismo acompañado por un profundo componente cognoscitivo, que será siempre respaldado por la reflexión poética y metapoética –tanto en su poesía como en su ensayística–. Reflejo de esto es su obra *Interior con figuras*, que se edita en el 1976.

Comenzará su segunda etapa, en 1979, con el libro titulado *Material memoria*. En este segundo estilo y momento de su creación, su evolución parte de una preocupación más ciudadana, sencilla, aparentemente simple y cotidiana –que lo caracterizaba en la primera etapa– para dirigirse hacia una absorción del universo completo, llevada a cabo por el lenguaje, que se encarna en el poema mismo. Es decir,

¹⁴ Escucha que también se podría relacionar con el aspecto más religioso y de unión mística que se encuentra en Valente, dado que la palabra aparece o se declara ante el poeta: «El Señor Yahveh me ha dado lengua de discípulo, para que haga saber al cansado una palabra alentadora. Mañana tras mañana despierta mi oído, para escuchar como los discípulos; el señor Yahveh me ha abierto el oído. Y yo no me resistí ni me hice atrás» (Isaías, 1999-2014).

Además, la escucha de la palabra se engarza en el receptor pero ha de partir de alguien. Se entrará aquí en si se oye la voz de un dios, que en principio no sería lo conveniente pensar en la mayor parte de los poetas que trabajan el silencio de este modo. La escucha es algo más trascendental que, obviamente, se podría explicar mediante la experiencia de iluminación religiosa, pero solo como aproximación a una definición, no porque la palabra aparezca como un dios ante el creador y la materialice así, dado que –además– la palabra no podría ser nunca exacta.

En Heidegger, esto se entendería como que el poeta, antes de hablar, ha de escuchar lo que le dice el Ser, la palabra del Ser (Mujica, 1998: 103).

¹⁵ La palabra da, no es (Mujica, 1998: 94).

para trabajar las palabras hasta que, en su conjunto, en el poema, tengan vida independiente. Este proceso llegará a la plenitud, casi mística, en sus obras, donde solo cabrá la palabra poética, que funcionará como un fogonazo de luz dentro de una oscuridad inmensa que revela lo que se contiene en la claridad –todo o el conocimiento que alberga el poema– (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 64).

Con *Material memoria* (1979) inicia una nueva etapa que no impide, sin embargo, que su obra pueda ser englobada en un conjunto, puesto que las bases teóricas y filosóficas que utiliza en su creación son las mismas para todas sus obras: desde el primer libro hasta al último. A esta etapa corresponden títulos como *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Sete cántigas de alén* (libro escrito en gallego, publicado en 1981) y *Mandorla* (1982). Este último libro será considerado como «un libro de plenitud dentro de una poesía que, como propone el título, se aboca a un absoluto despojamiento y esencialidad» (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 64).

Valente recopiló en *Punto cero* sus poemarios desde 1955 hasta 1970, añadiendo *Treinta y siete fragmentos* inéditos y nunca antes publicados. En este primer momento de su período creador, Valente ya es un incansable buscador de la palabra exacta y un autor que reflexiona –incansablemente– sobre la poesía y la palabra. García Jambrina (2000: 43) explica, hablando de la poesía social, en la que enmarcaría esta época primera de José Ángel Valente: «hay que decir que las características que se le suponen –coloquialismo, función conativa, carácter narrativo, predominante uso del “nosotros”, tono épico, etc.– no son, en absoluto, privativas de la poesía social».

Sigue evolucionando para continuar con el alejamiento de la referencialidad. De forma cada vez más patente, Valente va creando un lenguaje que fabrica un universo en el poema –dentro del poema, no fuera de él–. Lo que se usa para construir este mundo es el vacío, que será manejado con el enfoque que aprecia el autor dentro de la

tradición mística. Así, aparecerán nuevos títulos con poesía cada vez más hermética y que contienen un universo más cerrado que solo existe dentro de los versos que conforman sus poemarios. La realidad de sus poemas no tiene sentido fuera de ellos sino que necesitan al poema para existir. A esta etapa pertenece *El fulgor* (1984), *Al dios del lugar* (1989), *No amanece el cantor* (1992) y *Fragmentos de un libro futuro* (que se publicó, póstumamente, en el año 2000).

4.4.- Su teoría poética

José Ángel Valente dedicó tanto su obra poética como teórica a la misma indagación constante sobre la palabra en la poesía, su importancia, su alcance y su sentido (Provencio, 1988). Para Valente, no hay nada que deba desviar al poeta en el camino hacia su estilo propio. Si no se puede diferenciar a un poeta por su estilo sino que se le tiene que caracterizar por su tendencia, peligra la calidad literaria de los textos que ese poeta escriba. Entiende estilo (Valente, 1971: 25-29) como la capacidad que el poeta tiene para verbalizar –es decir, para hacer verbo, para convertir en palabra– aquel conocimiento que el escritor percibe y quiere dar a conocer: «la meta de la poesía es capturar y llegar a conocer la realidad» (Debicki, 1987: 169). Los elementos que aparecen antes del poema pueden hacer peligrar las cuestiones de tendencia que se refieren al aspecto formal y la inconstancia del estilo propio: por un lado, se destacaría un *a priori* estético, que haría prevalecer la autonomía de la expresión verbal dentro del poema; y, por otro lado, un *a priori* ideológico, que le daría importancia al tema.

Valente es considerado como uno de los escritores más significativos de la literatura española de posguerra y una de las figuras más relevantes dentro de la cultura europea del siglo XX. Según llegó a afirmar él mismo en la entrevista que le hizo

Méndez en 1999, vivió ligeramente a un lado de su vida, para que todo parecido con su supuesto personaje fuese solo atribuible a involuntaria coincidencia. También en esta entrevista declara que él, como Cernuda, asumió la soledad como condena. Antonio Gamoneda dice lo mismo tanto de él como de Valente, de modo que Valente comparte la soledad con un autor conocido y que además es su amigo. Gamoneda opina estar cerca de él en su actitud ante la poesía (Gamoneda, 2007). También se aproximaría a Edmond Jabès tanto en su visión poética como en su aislamiento personal –con Jabès, Valente coincidirá múltiples veces en París y tendrá también una duradera relación de amistad– (Lopo, 2007).

Todos estos autores mantienen una postura que los encierra en sí mismos, pretendiendo manifestarse dentro del arte que se expresa como arte hacia el arte –es decir, siendo el arte para los artistas: otro círculo cerrado más–. También se observa esta misma actitud de mirada hacia sí mismo en los contextos social y político de la vida de Valente. Por ejemplo, el autor que aquí tratamos fue amigo de poetas hispanoamericanos, más próximos a su poética que sus compañeros de promoción; vivió lejos del resto de poetas españoles que fueron promocionados con él; trabajó activamente para la política; etc.

En «Conocimiento y comunicación» (Valente, 1971: 1925), él mismo –como teórico– explica que lo primero en un poema es el conocimiento y, en un segundo momento, se llega a la comunicación. Todo poema es «un gran caer en la cuenta» (Valente, 1971: 21) de tal manera que el logro poético, el poema, representa a algo que estaba a la vista pero que, solo de repente, alguien pudo ver –y ese alguien, capacitado con ese don de acertar con la palabra, es el poeta–. De esta manera, el objeto poético había sido contemplado sin ser apreciado en realidad con todas sus propiedades y desde todas sus perspectivas.

Desde el momento en el que el poeta percibe lo poético, comienza en él el conocimiento que ese poema –aún futuro– aporta y que, solo en esa segunda fase, será comunicación (porque el poeta ve, escribe, lee, comprende... y es el lector el encargado de que ese trabajo al que le ha dado forma el creador llegue a ser comunicación). Lo que hace el creador es dar forma a su visión; en este caso, mediante las palabras: «El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje» (Valente, 1971: 22). Una vez ordenado el conocimiento, aparece el poema, que tiene vida y es independiente.

El proceso que lleva a la construcción del poema es «un movimiento de indagación y tanteo» (Valente, 1971: 22) porque el control absoluto sobre el poema no lo tiene nadie (igual que el poeta no apreció el objeto de manera poética hasta que se fijó¹⁶ en él). El creador es el que puede moldear su visión, pero este proceso es por tanteo; esto quiere decir que resulta inseguro porque se realiza probando, con un sentido táctil, sensorial, de explorador. Al final de este proceso, el poema logra hacerse carne: es independiente y es materia.

Para llegar a ser corporal, el poema ha de trasladarse a la realidad primaria, al origen o génesis. El poema para Valente es como la resina del árbol¹⁷, entendiendo esto desde el significado más orgánico. La resina sale del cuerpo de los árboles igual que el poema sale del autor, dejando un residuo puro, perfecto, acabado, propio de la naturaleza de donde sale. Escribir es, por tanto, exudar orgánicamente algo que sale de sí mismo de manera perfecta –igual que el residuo de los árboles es ya perfecto y está

¹⁶ El poeta observa el objeto poético después de haber visto ese objeto sin haberse fijado bien en él. Solo desde el momento en el que realmente lo ve –que ve lo poético– puede trabajarlo, explotarlo y moldearlo para convertirlo en poema. Sin embargo, paradójicamente, ha estado siempre ahí, esperando a ser visto. Por esta razón, es tan importante que el poeta haga su trabajo. De otra manera, la perspectiva del objeto que él pudo ver no se explicará nunca.

¹⁷ «Escribir es como la segregación de la resina» (Valente, 1982: 45).

acabado—. No es un proceso —«hacer»— sino una permanencia —«apostarse, estar»— (Valente, 1982: 45). El poema es una evolución gradual que puede cambiar con las diferentes lecturas de cada persona que acceda al conocimiento que se encarna en el poema y que, por lo tanto, podrá interpretar y entender de una manera diferente (Debicki, 1987: 170).

Sobre la vida orgánica del poema, José Ángel Valente insiste también en otro ensayo titulado «Sobre la operación de las palabras sustanciales» (Valente, 1983: 51-59) donde se refiere a la palabra poética como la palabra matriz, aquella que remite y da paso al origen, limo primordial, resina, volviendo a la idea de la exudación del árbol de esa materia perfecta y acabada. La palabra poética no significaba anteriormente porque no estaba en su naturaleza significar. Se manifiesta para convertirse en significado y es ahí donde reside la poesía: en el poder que tiene el poeta al elegir la palabra exacta que sea capaz de poder significar por ella misma dentro del verso; es decir, la palabra que, aunque exista en el léxico común, se convierta en inédita en un contexto que dota de significado y que se encierra dentro del marco limitado de un poema concreto, que hará que solo signifique de esa manera permaneciendo en él y formando un universo propio (el poema).

El lenguaje poético se contrapone al instrumental, cuyo único fin pretende comunicar. Además, esa palabra poética que se logra mediante el proceso de creación es ininteligible (no se puede entender) porque siempre deja abiertas las puertas de las significaciones, que podrán depender de dónde, cómo o quién lea el poema una vez ha logrado tener vida propia: «esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir» (Valente, 1983: 55). Valente asemeja la palabra poética a la palabra de la locura, justificándola en su desorden y por su inocencia. Se acerca a la experiencia poética al asimilar que esta converge con la mística al buscar la palabra matriz.

En «La hermenéutica y la cortedad del decir» (Valente, 1971: 61-69), Valente atiende a la física del poema, materializando en un sentido científico cómo se procede a su realización. El poema, antes de serlo, es desorden, es amorfia que tiende a buscar forma; se explica, por lo tanto, desde un punto de vista científico, ejerciendo una expansión aplicable a la que ejercería un gas, por ejemplo. Las palabras se forman llenando un hueco vacío que se amoldan a una forma, que será el resultado final del poema cuando este sea independiente y sea materia corporal.

En este sentido, el poema se crea en un hueco, llenando un vacío que, al completarse, le posibilite tener forma (como en el espacio de la concavidad del hueco de una mano¹⁸). «Lo amorfo busca la forma» (Valente, 1971: 66) como si fuera un gas que se expande o una gota de agua que se derrama sobre una superficie. Valente también habla sobre la figura del poeta místico, ejemplificado en San Juan de la Cruz¹⁹, porque es el autor que hace posible la existencia de un acceso a la vía de la experiencia mediante el lenguaje. Es decir, solo llega a conocer la verdad de su conocimiento a través del conocimiento que le aporta la lectura de lo que él mismo crea (o sea, del poema como ente único y autosuficiente, capaz de enseñar incluso a la persona que lo ha escrito). El poeta es el primero que forma parte de esa comunicación que le hace entender; es decir, es el primero que aprende y descubre, gracias al lenguaje, realidades en las que se fijó y que nadie antes había explorado (Debicki, 1987: 169). Se habla de la «poesía del silencio», a la que se le ha dedicado ya el apartado 4.2., porque en ella tiene

¹⁸ «Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir» (recogido en Sánchez Robayna, 2006: 453).

¹⁹ Valente también tratará otras místicas, puesto que cree que la mística de Oriente y la de Occidente están compenetradas y emparenta con la judía, la budista y la musulmana, además de preocuparse por autores místicos españoles –el nombrado San Juan de la Cruz, pero también Santa Teresa y Miguel de Molinos– y europeos –Maestro Eckhard– (García Jambrina, 2000: 67).

tanta importancia lo escrito, la palabra, lo ocupado... como el silencio, la reflexión, el conocimiento que se adquiere.

En «Las condiciones del pájaro solitario» (Valente, 1983: 15-16), Valente explica que para conocer mediante el poema –es decir, para alcanzar el conocimiento poético– hay que pasar por el proceso de descondicionamiento de toda referencia predeterminada de las palabras. Así, el poema funciona en sí mismo como unidad y no puede ser fagocitado. No se puede romper lo que significan las palabras, que crean una acepción nueva dentro del poema con significación inédita, porque funcionan solo en su conjunto, dentro de ese universo que el poema crea. A propósito de esto, García Jambрина (2000) opina que la producción de Valente es, en sí, un todo, un conjunto coherente y con vida que remite a la concepción valentiana de lo orgánico. Es decir, que este autor entiende la obra de Valente como un todo compacto que enfoca el interés hacia lo mismo, aunque vaya sufriendo diferentes evoluciones: el interés se halla en la encarnación del poema.

Valente dedicó su vida a su formación como teórico, ensayista y poeta. Persiguió la palabra poética y se enfrentó con ella, bien para describirla, bien para salvarse usándola. El poeta mantiene este carácter de estudio de la palabra y así se define en su escritura, con la elección de la palabra precisa (siempre meditada y estudiada). Entiende que el papel del poeta es ser un descubridor (Debicki, 1987: 169) que rastrea minas léxicas. Así, también insiste en ofrecer cierta dificultad al lector para que este participe y sea el que descifre lo que contienen las palabras del poema y lo que le aportará conocimiento.

Tras todas las explicaciones teóricas que Valente hace sobre la concepción que tiene de la palabra y la poesía, se puede entender que Debicki (1987) advierta de que en

todo poema de Valente se necesita una segunda lectura, mínimo, que atienda específicamente a la simbología y códigos lingüísticos no evidentes en la primera lectura pero que son o suelen ser realmente sustanciales y necesarios para la comprensión de sus poemas. Así, el lector puede captar una realidad, aferrarse a ella y analizar u observar el poema desde un enfoque nuevo.

Este segundo vistazo del poema permite a los lectores abrir un abanico de significados que, por la aparente simpleza del texto, pasaron desapercibidos. De esta manera, Valente logra exigir al lector formar parte del contenido de la poesía –porque la significa– e implicarlo en el conocimiento del poema haciendo que vuelva al primer verso cuando, una vez leído el texto completo, ha comprendido que no ha llegado a entender todo porque, engañado por el lenguaje, buscaba otro sentido en las palabras (el sentido habitual, el que no se expresa y el que no resulta inédito y único en el texto).

Así, el lector que finalizó ya el poema es capaz de entender la desestructuración significativa del léxico que se ha usado y que desubicaba los mundos de los que aparentemente hablaba. Ha entendido, por fin, al terminarlo, que, pensando que el lenguaje escogido estaba utilizando los significados de las palabras que empleaba sin metaforizarlos o crear acepciones nuevas, estaba cegado para entender. Descubre, por tanto, que el léxico tiene interpretaciones desconocidas hasta el momento: tiene que conocer un nuevo lenguaje que solo existe dentro de ese poema y para ello necesita una nueva lectura. El lector se aúna con el texto para la relectura y reinterpretación que llevan a la comprensión del poema que tendrá como fin principal el conocimiento.

4.5.- Algunos poemas comentados

En primer lugar, se comentarán dos poemas del libro publicado en 1982. *Mandorla* contiene algo de todos sus libros anteriores, como la infancia y el recuerdo, los aniversarios, textos que se refieren a personajes de la historia o la mitología o textos que tratan de explicar el proceso de la escritura y su funcionamiento (Valcárcel, 1989: 58). Se pueden destacar poemas que son eco de un poema o tema tratado anteriormente y que se desarrolla otra vez más. Aparecen, otra vez, como una nueva reflexión que se hace sobre el mismo tema y que sirve para acercarse más a la definición y la palabra precisa. Continúa, eso sí, con una poesía esencialista, renovada y con versos contenidos. No abandona, por tanto, su poética minimalista y depurada, aunque sí llega a la maduración total del trabajo en ella, con este libro, que vería ya pocos cambios sustanciales, aunque sí algún matiz que será mencionado en el tratamiento del siguiente libro del cual se ha escogido un poema para comentar.

Mandorla es un poemario dividido en IV partes, que se diferencian algo en su tono y tema. La primera sección tiene un tono esencialista, muy descriptivo –como se verá en el comentario de «Mandorla», recogido en el apartado 4.5.1.– que enlaza visiones de otras artes, como arquitectura y pintura, con visiones poéticas que inciden sobre esas cosas. La segunda parte contiene composiciones subjetivas, con referentes temporales concretos, que crea o recrea mitos –como se verá en «Ícaro», apartado 4.5.2.– La tercera parte está formada casi completamente por poemas en prosa que tienen carácter esencialista y objetivo. La cuarta sección, por último, se caracteriza por un tono, nuevamente, subjetivo, que entrelaza con el del apartado segundo, donde se recogía el poema de «Ícaro».

Después de tratar estos dos poemas de *Mandorla* («Mandorla» e «Ícaro»), se comentará uno de *Al dios del lugar*: «Fénix». Este libro fue publicado en 1989. Cuando

escribió este poemario, Valente estaba viviendo en Almería y esta situación geográfica supuso un reflejo decisivo en cuanto a la elección del léxico, formas y temas empleados en él. Además, la década de 1980 implica en Valente un cambio sustancial en su forma poética (como se anunciaba anteriormente), porque demostró ser un ensayista admirable sobre la reflexión del fenómeno poético e intercaló sus ensayos más importantes –como *La piedra y el centro*, de 1983, o *Variaciones sobre el pájaro y la red*, de 1991– con obras como *Al dios del lugar* (1989). Andrés Sánchez Robayna (2006) mantiene que José Ángel Valente se constituyó como el ensayista que más lejos ha llegado, precisamente, en el estudio sobre la poesía y la creación poética y que puede compararse con José Lezama Lima u Octavio Paz, cuya labor era parecida pero se realizaba al otro lado del Atlántico.

Centrándonos en el poemario y no en los ensayos contemporáneos a él –aunque sin perder de vista la importancia que tuvieron para que el libro existiera–, *Al dios del lugar*, desde su título, en palabras de Eva Valcárcel, «concibe el lenguaje y su dimensión formal poética como un espacio propicio para la manifestación del dios» (1992: 245). En todo el libro, que está formado por cuarenta y dos textos, se encuentran poemas que ejercen un reconocimiento del dios del lugar (lugar, por supuesto, innombrable, como muchas palabras que permanecen en el silencio). Todos los poemas continúan con la indagación en la palabra, propia de todas sus obras, y la relación entre el místico y el poeta creador. Una vez más, Valente ejerce presión en las palabras para que se conviertan en otra cosa: llega al silencio, que se hace uno con la palabra, que suenan por igual.

4.5.1.- «Mandorla»

MANDORLA²⁰

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, 1982: 11).

Este poema abre el libro del mismo título. Los poemas con título en Valente son muy importantes y este es un buen ejemplo. Además de ser nombre del libro, es el motivo del poema y es, también, su último verso. Alrededor de la «mandorla» girará el marco limitado en el que se encuadra este poema y, gracias a esta palabra, el lector puede encajar el resto de vocablos que aparecen en el texto, que se sustentan con el término mencionado desde el título. Resulta fundamental para entender que las palabras no están elegidas para significar lo que normalmente referirían, sino que se emplean aquí para designar metafóricamente un mundo de significados nuevos.

La mandorla, dentro de la poesía mística, tiene un significado particular. En la arquitectura y arte del Románico, la mandorla se utiliza para designar el espacio de lo sagrado, donde se sitúa siempre la figura del Pantocrátor o de la virgen entronizada con

²⁰ Cabe destacar, teniendo en cuenta el estudio exhaustivo que llevó a cabo Valente sobre Celan, así como sus parecidos poéticos, que Celan también escribió un poema con este mismo título y, además, Valente lo trabajó y lo tradujo años antes de publicar este poemario.

el niño, colocada siempre en el centro del medallón. Está caracterizada por la forma de almendra («mandorla» significa ‘almendra’ en italiano) y por colocarse siempre en el centro de los tímpanos. Así, ya desde el título, el poeta nos ofrece la forma –de almendra– y la importancia espacial –porque es situada en el espacio de lo sagrado– donde el lector deberá concretar lo que se cuenta en el poema. El título ubica al lector en ese marco con forma de almendra y sagrado que representa la mandorla²¹; pero lo hace en la segunda lectura, puesto que en la primera, probablemente solo consigue desubicarnos y plantearnos dudas, dada la doble intención de las palabras.

Para comenzar, no hay sujeto explícito en todo el poema, sino que aparecen dos voces que se dirigen una a otra directamente: «Estás», «Acaricié», «Me entraste». Hay, por tanto, un «tú» y un «yo» en diálogo.

En los tres primeros versos, importa tan solo la descripción del «tú». El «yo» está ahí, pero solo para ver; está como un residuo de algo que simplemente ocupa para observar. No tiene acción ni función. Se limita, simplemente, a caracterizar al «tú». Va, poco a poco, acotando un marco que se empezó a perfilar ya en el título. Así, nos informa de que el «tú» está «oscura» –es femenino–, pero no solo oscura sino oscura en sí misma, en su concavidad. Esta palabra nos aporta la información de la forma, porque es cóncava y lo es en la sombra contenida –como se contienen los versos–. Además, la mandorla está inscrita en sí misma. Es decir, tiene identidad propia, como si estuviera demostrando un sentido de auto-pertenencia. Así se caracteriza formalmente a la

²¹ Eva Valcárcel (1989: 64) aproxima la palabra «mandorla» a la palabra «mandala», entendiéndola que funciona aquí como círculo inscrito en un cuadrado por el que hay que insertarse, penetrando por los diferentes huecos y accesos a los niveles, cada vez más exigentes, del mandala. Funcionaría, pues, como una penetración en un laberinto. Añade Valcárcel, además, que un mandala puede ser una imagen mental o física –real– y su función sería proteger al individuo que se adentra en el mandala para encontrar su equilibrio.

La lectura, por tanto, no se diferenciaría mucho de la contemplada aquí, con la forma circular u oval que ofrece la almendra y el espacio de colocación de la figura sagrada. Simplemente, se complementarían.

mandorla y su espacio limitado. Esta anécdota arquitectónica –este centro de tímpanos– será la que va a dar paso al concepto, al poema, que se engendra a partir de esta excusa formal que, inicialmente, describe.

A continuación, un solo verso ocupa una estrofa en la que el «yo» entra a formar parte de la acción: «Acaricié tu sangre». El «yo» actúa por fin, no solo describe como hasta ahora. Actúa y lo hace con el tacto no para palpar lo superficial de las cosas sino para tocar el interior, el elemento vital que mantiene a un ser humano con vida, lo interno, lo visceral. Toca un elemento vivo con las manos, con caricias.

Así, el poeta está introduciendo, necesariamente, a otro ser –con vida y con otra sangre que no es la del «yo»– y nos aleja de la visión pétrea y fría de la mandorla que acoge un Pantocrátor o una virgen para situarnos en lo interior, en lo cálido, en lo humano más entrañable. Es aquí donde el lector empieza a notar la necesidad de volver atrás y leer de nuevo desde el primer verso. Este verso, «Acaricié tu sangre», es el que permite relacionar al Pantocrátor en su mandorla con la vulva femenina. Este verso, que es la estrofa –aún siendo de verso único– sustentadora del poema, permite saber que la mandorla tiene vida y que, por tanto, es capaz de dotar de sentido al verso siguiente, donde la voluntad del «yo» está suspendida y la mandorla, viva, tiene el control: «Me entraste».

Se describe una entrada. El rapto del «yo» por parte del «tú» es involuntario y repentino –si no lo fuera, no hablaría en presente («me entraste») sino que se expresaría, por ejemplo, con una perífrasis verbal con valor de pretérito²² o con gerundio²³– pero no es forzado, porque no manifiesta rechazo. El «yo» poético no se rebela y, además, el «tú» le produce con esa entrada no prevista una oscuridad que le hace salir de la

²² Podría ser: «Me empezaste a entrar».

²³ Por ejemplo: «Me estabas entrando».

claridad de la que venía y le permite, así, penetrar en esa noche. La noche es el lugar de la sombra y la sombra es el lugar de la paz interior, que posibilita el equilibrio (Valcárcel, 1989: 125). Además, la noche no es el fin, sino el principio de un nuevo día (Valcárcel, 1989: 131).

Tras haber anulado su voluntad, el «tú» aprovecha ese momento en el que no se podía defender para entrarle, mientras el «yo» está ebrio. Sin embargo, aquí, ni el «tú» –que entra– ni el «yo» –que es entrado de forma aparentemente involuntaria– son totalmente pasivos, como si existiese una atracción de imán entre los dos. Aún así, la responsable es la mandorla, que arrastra al «yo» ebrio a la noche muy oscura y profunda. El «yo» estaba borracho a causa de la luz. La luz, la claridad, es el lugar donde se engendra todo; es la guía que se puede seguir para llegar más allá de la propia luz, de la forma de la sensación (Valcárcel, 1989: 169). Se dejó entrar en la noche, en esa concavidad oscura, secreta y contenida que se inscribía en la mandorla misma. Tal vez, el propósito de los sujetos era encontrar un nuevo conocimiento –una nueva claridad dentro de la noche oscura–.

De esta manera tan sorprendente, llegamos al final del poema, a la última estrofa que es, de nuevo, de un solo verso, y donde aparece la conclusión final que es una vuelta al principio: «Mandorla». Se reafirma la situación de ese marco que perfila el espacio de lo sagrado con forma de almendra y se explicita sin necesidad de decir nada más. Lo dice, simplemente, como término que encierra el poema que tiene vida en sí mismo y que, llegados a este verso, ya se ha aclarado y se puede cerrar. Ofrece una resolución a las afirmaciones mencionadas que llegan al sitio de donde partieron y todo gira, como se explicó desde el principio mencionando el título, alrededor de la palabra «mandorla».

4.5.2.- «Ícaro»

ÍCARO

Sobre la horizontal del laberinto

trazaste el eje de la altura

y la profundidad.

Caer fue sólo

la ascensión a lo hondo (Valente, 1982: 40).

Este breve poema también pertenece a *Mandorla* pero, a diferencia del poema comentado en el apartado anterior –que abría la primera parte y, consecuentemente, el libro–, «Ícaro» forma parte de la II etapa del libro, que se cierra, precisamente, con él.

Nuevamente, el título juega a favor del lector porque, gracias a él, se puede situar. El poeta, muy consciente al elegir el título, nos traslada a la mitología griega, a Icaria, donde el joven aventurero de nombre Ícaro aterrizó cuando se le derritieron las alas por ascender al cielo aproximándose demasiado al sol –a pesar de estar advertido de lo que sucedería si lo hacía–. Hay, por tanto, ya en el título, un ascenso y un descenso. En el poema, que solo tiene una estrofa –y que, sin embargo, no deja de jugar con los silencios, como se aprecia en el penúltimo verso–, se usan los contrastes de altura y profundidad que tendrán su máxima oposición –que es, sin embargo, abarcable– en los dos últimos versos.

En general, el poema funciona como un homenaje a Ícaro, que se propuso volar y por eso decidió ascender hasta estar próximo al sol a pesar de que supiera que esa decisión le provocaría descender y morir. Volar posibilita establecer relaciones entre mundos antagónicos –igual que en esas antagonías opera la poesía–, como lo son la

tierra y el cielo, descender y ascender (Valcárcel, 1989: 153). A veces, en el final está el principio (como en el residuo se encuentra la poesía).

Valente utiliza la figura de Ícaro para reflexionar sobre lo hondo y la ascensión. El vuelo, si se consiguió, no es un fracaso porque aunque fracasase en el final del vuelo, el vuelo da paso a otra cosa. Por eso, la profundidad no solo puede ser hacia abajo. El «yo poético» remite a que el «tú» trazó una línea horizontal en el laberinto, como el laberinto de Creta del que Ícaro y su padre Dédalo querían escapar²⁴. Es una incongruencia porque el laberinto no debería tener horizontal, sino vertical. Si alguien está perdido en un laberinto cuando este le rodea en su magnitud y él es pequeño, no ve horizonte, solo ve la verticalidad alrededor. Sin embargo, aquí, el «tú» es capaz de trazar –y ya no solo de ver–, sobre esa horizontal que no existe, un eje de altura –es decir, vertical– y de profundidad. La profundidad sobre la que traza la línea es una profundidad que asciende, no que descende; una profundidad, por tanto, que se eleva como Ícaro hacia el sol.

Así, para el «yo poético» –después de ese silencio en el verso que, sin embargo, no solicita estrofa nueva– la caída no fue más que una elevación a lo profundo –que es también una incongruencia, aparentemente–. La ascensión, la subida, se dirige «a lo hondo», que aquí no parece nada malo ni angustioso, como sí lo fue la caída de Ícaro, que le supuso la muerte. Por eso, Valente solo utiliza la figura mítica para llevarnos a la interpretación de algo que va más allá. Caer no fue terminar, no fue el final, fue la posibilidad de otra cosa. Es decir, fue una manera de fundirse en el limo primordial, en el universo germinal... Fue una experiencia no de fracaso sino enriquecedora: «la ascensión a lo hondo».

²⁴ Cuando se quiere escapar, se barajan hasta maneras imposibles; igual que parece imposible aquí trazar una línea horizontal dentro de un laberinto vertical que rodea a los personajes.

A pesar de que toda esta información se contenga en solo cinco versos, hay una gran cantidad de interrogantes. El lenguaje se lleva aquí a un lugar ininteligible y puro, lo que Valente intenta hacer de las palabras siguiendo sus postulados poéticos: la poesía es conocimiento. Se llega a la contraposición de los significados porque está forzando el lenguaje de manera que lo hace llegar al lugar donde no funciona el lenguaje de la comunicación sino que es, necesariamente, un lenguaje poético. Se obsesiona por la palabra justa, que es la palabra exacta que habrá de definir lo que el creador tenía en mente y solo puede materializar en palabras que lleguen al lector. Y estas palabras pueden llegar, difícilmente, con una sola lectura. Además, ya con el título, remite a otros textos, así que la intertextualidad y conocimiento de la leyenda de Dédalo e Ícaro, en este caso, resulta fundamental para la comprensión total por parte del lector.

4.5.3. «Fénix»

Singbarer Rest

Paul Celan

QUEDAR

en lo que queda

después del fuego,

residuo, sola

raíz de lo cantable.

(*Fénix*) (Valente, 1989).

El poema, de por sí corto, es precedido de una cita de Paul Celan que introduce el tema. «*Singbarer Rest*» hace referencia a la incesante memoria, al residuo o resto que se puede cantar porque se conserva. Ya se ha hablado anteriormente de la importancia

de la poesía y los poetas del silencio en Valente y se ha explicado también que este autor fue un incansable estudioso sobre la poesía, en general. Sobre Celan, no se limitó a leer su obra sino que la tradujo. En 1978, José Ángel Valente publicó en la revista madrileña *Poesía* doce versiones del poeta rumano. Años más tarde, en 1995, publica *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Muchos de los textos que ofrece traducidos aquí fueron el germen de su proceder poético y de sus motivaciones temáticas, como la de que el poema es una forma de aparición del lenguaje (Sánchez Robayna, 2006: 9-55).

Por tanto, el tema que trata en estos versos es precisamente esa incesante memoria, ese pensamiento que resurge, que no tiene fin. Se da la clave al final del poema, cuando entre paréntesis y en cursiva nombra al Fénix. En realidad, el elemento inicial de «*Singbarer Rest*» y el final de «*(Fénix)*» funcionan como una atmósfera independiente en la que nace el poema. Los cinco versos del poema de Valente no tendrían sentido si no estuvieran dentro de esa burbuja que los sostiene desde el principio y hasta el final. El poema está dentro. El «yo poético» hace un llamamiento a que alguien impersonal se posicione «en lo que queda / después del fuego». Es decir, en la ceniza.

La posición en lo quemado es la posición en lo puro. El cuerpo puede ser quemado para purificarse y ser así eterno. Hay una intención de permanecer en lo que resurge, puesto que el poema se cierra con «*(Fénix)*»: no es ceniza inservible sino que es ceniza –el fin del fuego– que es principio –inicio de resurrección y recreación en sí misma–. La aparente muerte de la ceniza favorece una vida que nace incesantemente.

La antagonía de la muerte y la vida, la ceniza y la resurrección, está ligada al pájaro y a su vuelo, que une también mundos opuestos (como ya se ha comentado anteriormente). El pájaro une la tierra y el cielo, los traspasa, los trata como iguales y

significan lo mismo: es un espacio donde estar, donde quedarse. También es capaz de unir la vida y la muerte, si es un ave Fénix, y volver a vivir rejuvenecido. La manera que el ave Fénix tiene para ser libre es morir, ser ceniza, y volver a crear su vida a partir de esos restos calcinados. Se incendia para acabar el proceso, como anochece para terminar el día, pero la luz del fuego no deja de iluminar porque el Fénix nace de los restos, de los residuos –de igual manera que el poema es un residuo–. Y lo hace en soledad y solo gracias a sí mismo: «sola / raíz de lo cantable».

Lo cantable es lo que tiene vida, lo que puede vibrar y hacerse oír, lo que es cuerpo. Además, utiliza la palabra «raíz», como semilla de la que surge todo, incluso ese canto. El proceso explicado en este poema corresponde a un irse haciendo, igual que el ave Fénix se va haciendo eternamente. De igual manera que las palabras se crean en el vacío. La incansable faceta del ave Fénix por hacerse vida forma un paralelismo con la persistencia de Valente para llegar a la palabra en el poema. Ambos son una consecución de creación: poema, por una parte, arte; vida, por otra.

El residuo que queda donde hay que quedarse es un desperdicio hueco. Es pasivo y no hay nada en él, así que es el hueco preferible y perfecto para que surja algo, para crear el poema. Las palabras se forman en el vacío, «con las manos y en su concavidad» (poema XXVI de *El fulgor*, recogido en Sánchez Robayna, 2006: 453). El poema surge de ese vacío propicio para dar vida, porque está compuesto de palabras que se encarnan en la piel, que son corporales. Así, lo quemado que hace nacer la ceniza, lo inerte, lo que carece de vida posibilita –sin embargo– una nueva vida, que surge como el ave Fénix de sí mismo. Ese espacio vacío es la «raíz de lo cantable», es la fuente de vida desde la que algo brota y que se recuerda sin cesar («*Singbarer Rest*»).

La vida y la muerte se equiparan porque ninguna es fin real del proceso de vivir. Valcárcel (1992: 251) recuerda que el imaginismo de Valente está contaminado por la experiencia religiosa cristiana. Menciona, así, el proceso de descanso eterno de las almas vivientes que pertenecen a esta religión. Los difuntos son colocados en la tierra, bajo el suelo, y se cubren con ceniza en forma de cruz como símbolo de un revivir eterno, como una reencarnación que no tiene fin y que, incesantemente, se repite en un ciclo que no acaba. Se produce aquí lo que llama Valcárcel «mito del eterno retorno» (1992: 251).

5.- Conclusiones

Tras haber seguido los pasos explicados en la introducción de este trabajo, parece razonable que las conclusiones concuerden con los objetivos perseguidos desde un principio. Para empezar, se ha logrado recopilar información sobre la Promoción de los 50. También hemos profundizado en sus integrantes, su filosofía, su modo de escribir, de vivir, de hacer, etc.

Además, se ha hecho una aproximación a José Ángel Valente en su doble faceta de teórico y poeta, mostrando poemas suyos que recogen ideas o palabras que escribe en sus ensayos. Sobre estos, se puede destacar que ha sido fundamental todo lo que les antecedió: contexto, teoría, opinión... Todo lo leído –aparezca o no recogido en este trabajo que se muestra breve– y analizado ha resultado necesario para comprender sus poemas.

Por último, se puede señalar que la sorpresa de la teoría literaria de Valente en cuanto al estudio de sus poemarios ha sido considerable por nuestra parte. Hemos

aprendido con este trabajo que resulta fundamental para entender sus poemas tanto poder acceder a sus versos como a sus ensayos. No son, en este autor, dos cosas diferentes sino dos complementos que van unidos y que se ayudan uno a otro a descifrarse entre sí. Constituyen, pues, un todo. Como se mencionó en el cuerpo del trabajo, García Jambrina opina que la obra –toda su obra– de Valente era en sí un conjunto. Una vez acabado el trabajo y con los resultados para valorar, se podría asegurar que estamos de acuerdo con esa afirmación.

6.- Bibliografía seleccionada

ANCET, Jacques (ed.) (1989), José ÁNGEL VALENTE, *Entrada en materia*, Madrid, Cátedra.

DEBICKI, Andrew P. (1987), *Poesía del conocimiento: la generación española de 1956-1971*, Barcelona, Júcar, págs. 169-198.

GAMONEDA, Antonio (2007), *Valente: texto y contexto*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

GARCÍA JAMBRINA (ed.) (2000), *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa.

MACHÍN LUCAS, Jorge (2010), *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico Campus universitario sur Santiago de Compostela.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008), *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MUJICA, Hugo (1998), *La palabra inicial*, Madrid, Trotta.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. y Mar LANGA PIZARRO (2007), *Manual de literatura española actual*, Madrid, Castalia, págs. 51-72.

PROVENCIO, Pedro (1988), *Poéticas españolas contemporáneas: la generación del 50*, Madrid, Hiperión, págs. 91-111.

RIBES, Francisco (1963), *Poesía última*, Madrid, Taurus.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.) (1992), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2006) (ed.), *José Ángel Valente. Obras completas I: poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

VALCÁRCEL, Eva (1989), *El fulgor o la palabra encarnada: imágenes y símbolos de la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

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», en Francisco X. RÍO BARJA (dir.), *Cuadernos de estudios gallegos*, v. XL, nº 105, Santiago, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, págs. 245-258.

VALENTE, José Ángel (1971), *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.

VALENTE, José Ángel (1982), *Mandorla*, Madrid, Cátedra.

VALENTE, José Ángel (1983), *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus.

Valente, José Ángel (1989), *Al dios del lugar*, Barcelona, Tusquets.

7.- Referencias en línea

ISAÍAS (1999-2014), *Biblia de Jerusalén (1976)*, digitalización disponible en la dirección <http://www.bibliaonline.net/biblia/?livro=23&versao=47&capitulo=50&leituraBiblica=&tipo=&ultimaLeitura=&lang=pt-BR&cab>, [27 de mayo de 2014].

MÉNDEZ, José (1999), «Entrevista a José Ángel Valente», *Residencia*, núm. 8 (junio), digitalización disponible en la dirección <http://www.residencia.csic.es/bol/num8/valente.htm>, [20 de noviembre de 2013].

RUIZ SORIANO, Francisco (1977), *Poesía de postguerra: vertientes poéticas de la primera promoción*, Barcelona, Literatura y ciencia, digitalización disponible en la dirección http://books.google.es/books?id=H870dkyOqN4C&pg=PA77&lpg=PA77&dq=Garc%C3%ADa+de+la+Concha+poes%C3%ADa+soci+al+contexto+concreto&source=bl&ots=KwFXq31ezf&sig=HmrdveHEhT3tpQGg5P3Hveidg6Q&hl=es&sa=X&ei=n12gUqlCfCZ0QXT_IHgDA&redir_esc=y#v=onepage&q=Garc%C3%ADa%20de%20la%20Concha%20poes%C3%ADa%20social%20contexto%20concreto&f=false, [17 de junio de 2014].