

JOSÉ ÁNGEL VALENTE: ENTRE EL DECIR Y EL CALLAR

Alfredo Saldaña
Universidad de Zaragoza

¿Qué espacio es capaz de dar acogida al vacío?, ¿qué vocablo utilizar que dé nombre a lo indecible?, ¿cómo dar forma y figura a la *nada* sin pensarla como *algo*?, ¿cómo otorgar representación y sentido al silencio?, ¿cómo decir sin decir, cómo hablar al callar?, ¿qué palabra al mismo tiempo no pronunciada ni silenciada se oculta bajo las palabras?, ¿a qué abismos y misterios nos enfrenta la revelación poética? He aquí, entre otras, algunas de las cuestiones que ocuparon a José Ángel Valente a lo largo de su obra crítico-ensayística, una obra que se desarrolló de forma paralela a su escritura poética y en la que encontramos algunos textos de extraordinaria lucidez (dos registros —el teórico y el poético— que se superponen y complementan con frecuencia en el caso de este escritor). Desde *Las palabras de la tribu* (1971) hasta *La experiencia abisal* (publicación póstuma de 2004), pasando por *La piedra y el centro* (1983) y *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), J. Á. Valente prestó atención en sus diferentes volúmenes ensayísticos a autores, obras, temas y problemas de las más diversas tradiciones culturales, místicas y religiosas, y esa atención orientó asimismo los cauces por los que transcurrió su singular obra poética, una obra condenada a saberse presa, paradójicamente, de su propia infinitud significativa; de esta manera J. Á. Valente fue tejiendo una obra en cierto modo palimpséstica en la que se

aprecian huellas de la mejor tradición castellana de los Siglos de Oro (San Juan de la Cruz, Quevedo), la escritura meditativa y contemplativa (ascéticos y místicos cristianos, judíos y musulmanes, metafísicos ingleses), el pensamiento oriental, la poesía de la modernidad (romanticismos alemán e inglés, simbolismo francés, surrealismo) y autores posteriores de la talla de Celan, Lezama Lima o Jabès. Al hilo de la escritura valentiana, Miguel Casado (2001-2002: 153) ha escrito: “la poesía *sabe* más que el ensayo, su modo de conocer es capaz de anticiparse o de contradecir al del razonamiento crítico”. De este modo, el poema en Valente es presencia y ausencia, palabra y silencio, palabra que “al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir” (Valente, 1983: 55), materialización y promesa de diferentes realidades que el texto muestra u oculta entre sus líneas, sentidos satisfechos y posibilidad nunca saciada de sentido —“semilla del sentido” (Valente, 1992: 9)— que remiten a una misma idea del texto poético como distancia jamás del todo recorrida. Así, conceptos como “imposibilidad”, “indecibilidad”, “exilio”, “blancura”, “hueco”, “vacío”, “nada”, “fondo”, “agujero”, “borradura” y “silencio” resultan centrales a la hora de referirnos a una poética enfrentada constantemente al riesgo de la desaparición, articulada como una “experiencia abisal”, un desafío del lenguaje a la posibilidad de su propia extinción.

Música, poesía y pintura se alimentan a menudo de unos mismos silencios, vacíos e interrupciones del trazo que nos recuerdan que en esas manifestaciones artísticas suele ser tan relevante lo que se dice como lo que se calla, lo que se enseña como lo que se oculta y que todas ellas aparecen —con el riesgo de desaparecer en cualquier momento— “sobre lo blanco, sobre el vacío esencial” (Valente, 1992: 11). J. Á. Valente (2004) encuentra algunas semejanzas entre la poesía y el canto jondo, en cuya voz aprecia uno de los paradigmas primarios de lo poético, una voz que —al igual que la palabra poética— es capaz de engendrar y materializar su propio sentido. En la escritura, frente al habitual tono negro de las letras impresas, el blanco es la metáfora y el color del silencio, un elemento al que algunos poetas han sabido hacer hablar y ante el que otros han sucumbido cegados por su luz irresistible, anonadados por sus inquietantes y extraños sonidos. Es el blanco que rodea al negro de la tinta y que simboliza el vacío en el que estamos sumidos o, por decirlo con palabras de Edmond Jabès, uno de los poetas más admirados por Valente: “Avant et après la parole, il y a le signe/et, dans le signe, le vide où nous croissons” (Jabès, 2002: 96); el blanco, la cegadora claridad de la que surge la epifanía de lo oscuro, el emergente trazo negro de la letra impresa; el blanco, el

silencio, “el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo” (Blanchot, 1999: 69).

El texto nos recuerda con su silencio lo que ha tenido que callar para decir lo que en efecto dice, siendo así que lo que ha sido silenciado es conocido —y, por lo tanto, dicho— por quien ha decidido callarse, labor que requiere, como muy bien supo Valente (2004: 55), un cierto aprendizaje. “Todo ha de enseñarnos a callar o a significar con lo que se dice lo que se calla. Tal es la razón del decir de lo indecible en que lo poético se funda”. No he encontrado en los textos valentianos ninguna referencia al abate Joseph Antoine Toussaint Dinouart, eclesiástico y polígrafo francés del siglo XVIII que publicó en 1771 *L'Art de se taire, principalement en matière de religion* (con anterioridad, en 1749, había visto la luz otro texto suyo, *Le triomphe du sexe*, que le costó la excomunión), un ensayo en el que se defienden algunas ideas que Valente muy probablemente hubiera compartido. *El arte de callar* es en realidad un tratado de retórica centrado en las posibilidades coercitivas del silencio, un silencio que ha de ser siempre significativo; dado que con frecuencia nos perdemos entre las palabras, es preciso impulsar una política y una ética del silencio con las que hacer callar a las palabras y, a la vez, hacer hablar al silencio; poesía y filosofía, *El arte de callar* remite al tiempo del silencio, tiempo de la reflexión que precede al tiempo de la escritura, y el silencio es visto así como una norma inviolable, casi sagrada, que sólo ha de quebrantarse en ocasiones excepcionales: “Sólo se debe dejar de callar cuando se tiene algo que decir más valioso que el silencio” (Dinouart, 2003: 51), enseñanza que —unida a la del valor del silencio y la reflexión: “Esperad, sabréis escribir cuando hayáis sabido callaros y pensar bien” (Dinouart, 2003: 111)— debieran tener presente muchos de nuestros poetas contemporáneos, que entienden la escritura únicamente como una actividad comercial, vaciada de crítica y donde el pensamiento funciona como una mercancía más.

A la luz de estas premisas, la lectura poética no ha de entenderse sino como una actividad abierta, crítica e indagadora, una actividad en la que *todo* es posible precisamente porque *nada* tiene el valor de la seguridad, *nada* está garantizado. Valente se ha referido a esa actividad (de)constructora de sentidos que es la lectura: “Leer es entrar en el libro, es decir, en el territorio de su infinita posibilidad. Entrar en su blanco, en su silencio o en su vacío. [...] La plenitud del libro es su vacío” (Valente, 2004: 31). En todo caso, lenguaje y silencio se implican y exigen mutuamente, de tal manera que el primero no surge sino de la ruptura o corte del segundo y que —como muy bien sugirió Blanchot (2002)— la proposición con que Wittgenstein (2002: 277)

aconseja el silencio y cierra el *Tractatus*, “De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca”, indica el hecho de que el silencio no rige para sí mismo, de que para callarse, en definitiva, hay que hablar. Y con respecto a la poesía, cabría decir que lenguaje y silencio no sólo se implican y exigen mutuamente sino que llegan a actuar de manera conjunta, compartiendo un mismo escenario dado que la palabra poética, al decirse, vive tanto en la manifestación del lenguaje como en la posibilidad de todos los sentidos silenciados. Así, J. Á. Valente (1983: 63), al hilo de la palabra mística de San Juan de la Cruz, se ha referido a “esa palabra [poética] que pone en tensión máxima al lenguaje entre el decir y el callar. La palabra dice así lo que dice, a la vez que dice lo que calla”, tensión que también encuentra en el lenguaje poético; en un ensayo sobre Jabès escribe: “Hay un difícil equilibrio entre el decir y el callar, entre lo proferido y lo indecible. Toda palabra —sea la del místico o la del poeta— se sitúa en ese escueto filo” (Valente, 2004: 56). Y con frecuencia a lo largo de su obra ensayística ha activado las relaciones entre pensamiento filosófico y experiencia espiritual con la intención de indagar en lo que es el poema: “animal de fondo”, dirá Valente (2004: 24), sirviéndose de una expresión juanramoniana, palabra escondida entre las otras palabras, figuras y signos compartiendo con blancos y silencios un mismo escenario.

La oscuridad y el silencio iniciales de la página en blanco —esa “page d'éternité”, “page de patience”, en expresiones de Jabès (1997 y 2002: 459 y 266)— se quiebran cuando el poeta da comienzo a su proceso de escritura: los trazos que dibuja en el papel son manchas que van restando territorio a la oscuridad y al silencio, manchas que oscurecen el blanco de la página y atentan contra su pureza, el silencio, el discurso que no admite réplica ni vuelta de hoja, el lenguaje *más* perfecto (si puede decirse así). Como señala Thomas Harrison (1999: 14): “El silencio que está en la base de la obra de arte [...] es la indecibilidad de la cual nace la obra, la oscuridad inherente a cada una de sus revelaciones. En el arte, la forma se condena y se redime al mismo tiempo. Su consonancia es disonante, su entonación milagrosa, armonía cacofónica. El arte no brinda respuestas, sino sólo una pregunta, y todo a su alrededor, la vida” y, así, al hilo de la escritura de ese “sembrador de preguntas” que fue Edmond Jabès, señala J. Á. Valente (2004: 55): “sabemos que comentar es aprender a callar, generar el silencio en el que el texto habla”, por lo tanto habrá que concluir afirmando —en contra de la opinión común— que el que calla no otorga sino dice, significa, contradicción tan sólo aparente que han hecho suya algunos poetas centrales de nuestro tiempo al convertir el silencio en una poderosa herramienta de crítica

y cuestionamiento. El silencio es entonces la materia de la escritura, indica los límites de su extensión y abre el camino a su posibilidad, una posibilidad que incorpora el riesgo de su propia imposibilidad; así —desde estos postulados: “Poética: arte de la composición del silencio” (Valente y Tàpies, 2004: 35)— se entienden poemas en los que Valente escribe: “Vienen/desde el vacío las palabras”, “Este tiempo vacío, blanco, extenso/su lenta progresión hacia la sombra” (Valente, 2001: 25 y 100), y de vacíos y ausencias sabía mucho el propio Jabès, para quien la incertidumbre, el abismo, el exilio y el silencio están en la base de la escritura: “La blancura deja un día de ser color, para ser por fin abismo. [...] El abismo es silencioso” (Jabès, 2001: 58 y 74). Y es que el estado natural, original, es lo inefable y mudo. Hablar —escribir también, por lo tanto— supone abrir una grieta en el silencio, instaurar, casi siempre, un conflicto. La realidad, que tiene forma de palabra y rebasa tanto a la apariencia como a la experiencia, es el tema de ese conflicto. La escritura ensucia y viola entonces la blancura inmaculada del papel en blanco, da voz a esa misma blancura callada, profana la norma sagrada del silencio, “esa materia oscura” (Valente y Tàpies, 2004: 11) en la que ahonda el poeta sin saber qué va a hallar, con la única certeza de estar enfrentándose a una realidad material desconocida, una realidad que dibuja con su presencia el lugar de la escritura, el espacio de lo poético, donde las palabras “todavía esperan/la mano que las quiebre y las vacíe/hasta hacerlas ininteligibles y puras/para que de ellas nazca un sentido distinto” (Valente, 1966: 133). Allí, en soledad, alejado de sus semejantes, el poeta indaga en lo oculto de un agujero con la pretensión de “encontrar un vacío secreto” (Valente, 1992: 11) y la poesía, en ese instante, no es comunicación sino donación, iluminación, revelación; la palabra poética *no dice*, la palabra poética emerge, se materializa, se manifiesta, es. Estos versos pertenecen al poema con que se abre *Material memoria*: “Dime/con qué rotas imágenes ahora/recomponer el día venidero./trazar los signos./tender la red al fondo,/vislumbrar en lo oscuro/el poema o la piedra,/el don de lo imposible” (Valente, 1992: 17). Llegar hasta el fondo de ese agujero no tanto para convertirlo en problema del poema o tema del enunciado sino para hablar desde ahí, construir un lugar que sea a la vez umbral y sepultura de toda enunciación.

En este sentido, “poesía” e “inefabilidad” aluden a un mismo imposible; como señala J. Á. Valente (2004: 149): “La noción de *inefabilidad* se basa, precisamente, en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo”, y es precisamente ese fondo de realidad el que la palabra poética quiere hacer salir a la superficie una y otra vez; en

rigor, inefabilidad —o “cortedad del decir”, en expresión del propio Valente (1971: 63)— remite a un tópico de la tradición literaria basado en la insuficiencia del lenguaje, tópico que han recreado —según recuerda el autor de *La experiencia abisal*— poetas como Dante o San Juan de la Cruz. Por esa razón, se trata de un imposible en el que la palabra robada al silencio —la de la poesía, la mística y la locura, por ejemplo— no acaba de colmar todas las expectativas de significación depositadas en ella, y en nuestro caso palabra poética, desprovista de razón e inteligencia, propia de endiosados, dementes y posesos —como asegura Sócrates en el *Ion* platónico— pero apropiada, por lo tanto, para referir esa otra realidad a la que no tiene acceso el verbo de la lógica y el sentido común, y dispuesta para —como señala Valente (1983)— revelarnos una experiencia radical, una experiencia de los límites; palabra escrita, en fin, sobre la “ligne blanche” que traza el itinerario de la libertad, sigue el rastro de la ausencia y el silencio y sabe —como intuyera René Char (1980: 52)— que el corazón de la eternidad habita en el relámpago. Eternidad, conciencia de eternidad en el aquí y ahora, en ese espacio y tiempo irrepetibles. Nuestra vida es entonces una experiencia de deseo que vacía nuestra existencia hasta el fondo con la intención de dotar luego a ese vacío de algún tipo de sentido.

Lenguaje y silencio condenados de este modo a compartir la extensión de un mismo desierto, un desierto atravesado por la longitud del habla y cuya medida es la profundidad de su vacío, como muy bien supo el místico y heresiarca aragonés Miguel de Molinos, ese “zahorí del vacío o de la nada” (Valente, 2004: 174); lenguaje, “lindero de tinieblas” (Celan, 1999: 349), claridad cuya linde se ve amenazada por la blanca oscuridad del silencio, lenguaje que comienza cuando el silencio finaliza, silencio que hace acto de presencia cuando el lenguaje se retira y opta por callarse. Pero, ¿quién habla cuando el lenguaje habla?, y ¿quién deja de hacerlo cuando el lenguaje es arrastrado hacia el silencio?, cuestiones vinculadas en todo caso con la identidad del sujeto y sus relaciones con el lenguaje: ¿somos nosotros quienes decimos la palabra o es ella la que al pronunciarse nos dice a nosotros? En todo caso, parece tratarse de una palabra con un poder extraordinario de revelación, incluso en sus formas de ausencia, inexistencia e imposibilidad, tal como afirma Valente en *Tres lecciones de tinieblas*, libro de 1980: “tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte” (1992: 62), e idea sobre la que vuelve dos años después en *Mandorla*: “Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra” (1982: 44). Según Foucault (1997: 11): “el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso [...], como la inexistencia en

cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje”. Y algo parecido escribe Blanchot en *La bestia de Lascaux*, un ensayo sobre Char: “Detrás de la palabra escrita, no hay nadie presente, sino que ella da voz a la ausencia, como en el oráculo donde habla lo divino, el dios en sí mismo nunca está presente en su palabra, es pues la ausencia de dios quien habla” (Blanchot, 1999: 24). Se trata entonces, en efecto, de un lenguaje impersonal, carente de alguien —sea ese alguien, ese sujeto, un dios o un hombre— que se responsabilice del discurso. En otro lugar escribe Blanchot (1968: 347): “L’image [...] est après l’objet: elle en est la suite; nous voyons, puis nous imaginons”. Después del objeto surge la imagen y después de ésta aparece el pensamiento; no hay objeto sin imagen que lo represente ni imagen sin conciencia reflexiva en que basarse. Pero entender es una experiencia íntima, una forma de interiorización en la que el lenguaje ha sido sometido a reflexión por una cierta subjetividad, y en ese proceso, para resultar fructífero, el pensamiento ha de liberarse de todo elemento servil, instrumental o intencional y asumir el riesgo de encontrarse de bruces con la nada, habitar un lugar donde todo está por construir, elaborar un lenguaje donde el no ser de la página en blanco sea el paradigma de la perfección y la pureza.

De este modo, Maurice Blanchot —autor de obras cuyos títulos guardan algún tipo de relación con el silencio, bien bajo la forma de una escritura que todavía no ha hecho acto de presencia, *Le Livre à venir*, bien bajo el aspecto de una conversación interrumpida o incompleta, *L’Entretien infini*, bien bajo el nombre de un secreto, algo que, por alguna razón, no se ha de declarar, *La Communauté inavouable*— nos recuerda que la ausencia es la puerta de entrada al silencio, un silencio —el del oráculo, el de la poesía, el de la mística, etc.— con el que no hay diálogo posible y que, sin embargo, es capaz de hablar, significar, otorgar valores, proporcionar sentidos, un silencio —esa forma de “mutismo en sí mismo inhumano” (Blanchot, 1999: 25)— capaz de desorientar al ser humano planteándole preguntas inquietantes en territorios extraños. Así son, según Blanchot, los lenguajes poéticos de Char y Celan (y los de Jabès y Valente, podríamos añadir sin temor a equivocarnos), unos lenguajes erráticos y desvalidos, descentrados, carentes de un eje en torno al cual girar, unos lenguajes que —sin afirmar ni negar nada, como sucede en la palabra del oráculo— abren la posibilidad de un tiempo y un espacio futuros, la medida de un horizonte aún no recorrido por la mirada. El discurso poético —siendo un decir escrito, esto es, clausurado, muerto— es al mismo tiempo un decir fundacional, abierto al futuro y al porvenir, un habla que se instaura a la vez como un comienzo y un final, lenguaje de

los orígenes y las aniquilaciones, un lenguaje que —en la medida de lo posible— debiera responder únicamente al dictado de la libertad y actuar sin tener en cuenta los sentidos, valores, prejuicios y determinaciones previas que condicionan habitualmente nuestro lenguaje corriente; en este sentido —diríamos hoy a partir de los trabajos de Derrida—, la poesía practica una cierta *deconstrucción* o un, en expresión de J. Á. Valente (1983: 15), “descondicionamiento” que supone una cierta desubicación y por el que han sido abolidas las jerarquías de todos los modelos de referencia, idea a la que vuelve en otro de sus ensayos: “lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad” (Valente, 1983: 52), y es un descondicionamiento que el habla poética comparte con el habla de la locura pues ambas transgreden el orden sistemático de las convenciones y las significaciones sobre el que el discurso cristaliza y sitúan al lenguaje —y a quien lo usa— en su nivel superior de inocencia; se alcanza así un decir puro, un decir sin condiciones.

Poesía: palabra de Dios, palabra de nadie. La poesía conoce bien la medida del abismo; en ella el sujeto ha desaparecido, se ha hecho presente bajo la forma de una ausencia: “l'écriture est absence et la page blanche, présence” (Jabès, 1997: 305); en ella nada se afirma ni se niega sino que todo surge de un inicial vaciamiento del sentido, ninguna realidad se asienta, sólo el deseo actúa como una línea de fuga que alumbró el camino de un porvenir siempre inalcanzable, como sucede en ese extraordinario y *moderno* poema medieval en el que Guillermo de Aquitania tematiza la negación y la nada. Copio a continuación las estrofas inicial y final del texto: “Farai un vers de dreit nien:/non er de mi ni d'autra gen./non er d'amor ni de joven./ni de ren au./qu'enans fo trobatz en durmen/sus un chivau”, “Fait ai lo vers, no sai de cui;/et trametrai lo a celui/que lo-m trametra per autrui/enves Peitau./que-m tramezes del sieu estui/la contraclau” (1983: 16-21), poema que versa sobre la “pura nada” (*dreit nien*), esto es, sobre *algo* que no se sabe muy bien qué es, y que se entrega como una clave para recibir a cambio un nuevo enigma, una contraclave. Y un experto conocedor de ese camino de la nada fue Miguel de Molinos, a quien J. Á. Valente dedicó algunas páginas memorables. Para el autor de la *Guía espiritual*, por ese camino regresamos al estado de inocencia, felicidad, bondad, belleza y perfección: “no mires nada, no desees nada, no quieras nada, ni solicites saber nada, y en todo vivirá tu alma con quietud y gozo descansada” (Molinos, 1989: 171), palabras que pudieran muy bien resumir la enseñanza principal del quietismo y que podrían haber servido de inspiración a aquellas otras que Cernuda incluyó en la “Poética” que antepuso a sus textos en la antología *Poesía española*, preparada en 1932 por Gerardo

Diego: “No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que evanece a los hombres” (Cernuda, 1998: “álbum” 40). La poesía —pregunta por pregunta— nada nos garantiza y sin embargo en ella cualquier cosa es posible, sobre todo cuando, como sostiene Blanchot al hilo de la escritura de Char, se presenta “como la aventura que ella debe esencialmente ser, cuando se expone, sin garantía ni certidumbre, a la libertad de lo que todavía no está sino por venir” (Blanchot, 1999: 35), una libertad salvaje que aún no ha sido domesticada en la cárcel del lenguaje descrita por Nietzsche, una libertad irrespirable que indica la medida y el horizonte de nuestro ser. Así es también el propio lenguaje de Blanchot, donde con frecuencia la misma idea que acaba de afirmarse se niega a continuación, un lenguaje construido sobre continuas paradojas y contradicciones.

¿Cómo dar testimonio de un escenario sobre el que no hay posibilidad de hablar?, ¿quién romperá el mutismo para dictar con su voz la palabra impronunciable? Blanchot toma el título de su ensayo sobre Celan —recordemos, *El último en hablar*— de un poema del propio Celan incluido en su libro *De umbral en umbral* (1955) en el que, entre otros versos, leemos los siguientes: “Habla tú también,/habla el último,/pronuncia tu proverbio./[...]/Da a tu proverbio también sentido:/dale sombra./[...]/Verdad dice quien sombra dice” (Celan, 1999: 108-109), un poema en el que su autor apuesta por afrontar la verdad, romper el silencio y construir una palabra poética —un lenguaje sobre la nada, la muerte y el infinito— en el escenario de la errancia y el movimiento permanentes, ese lugar donde la memoria se ve amenazada por el olvido; ahí se encuentra, como señala Valente (2004: 155), “la profunda raíz poética de la supervivencia”. En René Char también encontramos esa apuesta incondicional por la palabra, llevada incluso hasta sus últimas consecuencias: “Disce que le feu hésite à dire/Soleil de l'air, clarté qui ose,/Et meurs de l'avoir dit pour tous” (Char, 1980: 166). En un texto de *La rosa de nadie* (1963) escribe Celan: “Una nada/fuimos, somos, seremos/siempre, floreciendo:/rosa de nada,/de Nadie rosa” (Celan, 1999: 162), y en “Mandorla”, otro poema de ese mismo libro, también ocupa la nada un lugar relevante; se trata de enfrentar a esa nihilidad —en el sentido de “nada hueca, negativa”, en expresión de Valente (2004: 203)— una vacuidad poética concebida de modo dialógico y susceptible de ser representada, es decir, a la espera —“ciertamente no siempre muy esperanzadora” (Celan, 1999: 498)— de algún tipo de señal, signo o respuesta que la complete; Valente (2004) recuerda que fue Edmond Jabès quien supo escuchar detrás de la lengua del propio Celan el eco nunca apaga-

do de otra lengua. Por otra parte, el poeta gallego publicó en 1979 un texto titulado “Palabra” —incluido en *Material memoria*— que puede interpretarse como un extraordinario ejemplo de una poética de la desintegración y la vacuidad y en el que, entre otros versos, leemos: “Palabra/hecha de nada./Rama/en el aire vacío./Ala/sin pájaro./Vuelo/sin ala” (Valente, 1992: 21), y de 1982 es un libro de poesía titulado precisamente *Mandorla* que aparece precedido de unos versos tomados del poema homónimo de Celan, cosa nada extraña dada la admiración y el interés que Valente mantuvo siempre por el autor de *La rosa de nadie*; *mandorla* remite a lo hueco, lo cóncavo, lo vacío, al espacio donde se encuentran lo visible y lo invisible. Valente lleva a cabo en este libro una rigurosa exploración sobre el umbral del silencio y la posibilidad del habla, sobre el vaciamiento del espacio y la deconstrucción de la identidad, en uno de los más radicales ejemplos de poética de la nada y del silencio que ha dado la literatura española contemporánea: “Lo que se comienza por crear es la nada, el principio absoluto de toda creación es la nada [...]. El artista se hace vaciándose a sí mismo” (Valente y Tàpies, 2004: 18), idea sobre la que vuelve en otro lugar: “crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío” (Valente y Tàpies, 2004: 33); y en su poesía leemos versos en los que se relacionan los campos semánticos del silencio y la blancura: “en el primer silencio de la nieve” (Valente, 1982: 37), textos en los que la nada es el estado deseable y la señal de toda posesión: “Cuando ya no nos queda nada,/el vacío del no quedar/podría ser al cabo inútil y perfecto” (Valente, 1982: 43). Posible enseñanza: desposeídos de todo, todavía queda un vacío imposible de perder.

Unos lenguajes —los de Char, Celan, Jabès y Valente, entre otros— que, cada uno a su modo, supieron dar voz al exilio y la desposesión, que plantearon (sin imponer nada) la posibilidad de una mirada diferente, más amplia y generosa que la habitual, la posibilidad de ver de otra manera y de entender por fin que el mundo será otro si son otros los ojos que lo contemplan; es, según escribe Blanchot en su ensayo sobre Celan, “como si se tratase de ir hacia la llamada de esos ojos que ven más allá de lo que hay que ver” (Blanchot, 1999: 57). Y Celan en “Doble figura”, poema incluido en *De umbral en umbral* (1955): “Deja tu ojo en la alcoba ser una vela,/la mirada un pabilo,/déjame ser lo bastante ciego/para encenderlo” (Celan, 1999: 88). Es la ceguera que alumbra e ilumina, la ceguera que enciende el pabilo de la vela y precede a la visión, una ceguera conscientemente deseada y asumida por quien —como Celan— supo muy bien que cegarse, privarse de la vista, no significaba una pérdida sino otra manera de ver: “Ciégate hoy mismo:/también la eternidad está llena de ojos” (Celan,

1999: 220), escribe en un poema de *Cambio de aliento*. Y Celan en esto es un digno sucesor de Rimbaud, que tanto sabía de luces y destellos en la niebla, de esos lugares en donde se configura la ceguera del que ve. Ver, de este modo, lo que se resiste a ser mirado, ver y así levantar el velo que impide apreciar lo que se oculta detrás de lo que aparece, distinguir lo que es al margen de lo que parece. Una imagen es siempre algo más que una mera imagen, es una refiguración, la huella de un referente que ya es ausencia, que ha sido hecho desaparecer por la propia imagen. Y es que el espacio en el que se ve —esto es, en el que se interpreta y comprende— es un espacio distinto del espacio en el que se mira, es siempre un espacio representado, simulado, y no un espacio real.

La poesía moderna surgió bajo los signos de la desdicha, la herida y la laceración (Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé representan etapas de ese itinerario), unos signos que sacudieron los cimientos del lenguaje poético y lo aproximaron al silencio. Celan —autor del verso “una palabra a imagen del silencio” (Celan, 1999: 87)— es un eslabón más de ese mismo recorrido; marcado en lo personal por las trágicas circunstancias del holocausto, se instala muy a su pesar en las raíces mismas del conflicto para acabar reconociendo que —al final, de entre las ruinas de tanta catástrofe acumulada— sólo queda la lengua, la posibilidad de hablar o de guardar silencio, “y el silencio no es un silencio, ninguna palabra ha enmudecido, ninguna frase, es simplemente una pausa, un blanco, un vacío” (Celan, 1999: 484). “Angostura”, poema de *Reja de lenguaje* (1959), comienza con estos versos (Celan, 1999: 144):

Trasladado al
terreno
del vestigio inequívoco:

Hierba, separadamente escrita. Las piedras, blancas,
con las sombras de los tallos:
¡No leas más — mira!
¡No mires más — anda!

Nos encontramos, según la lectura que hace Peter Szondi (2005) de este texto, ante “una extensión hecha de blancura, de vacío, pero también de piedras y sombras” (Szondi, 2005: 52), una extensión cuya textualidad pugna por convertirse en testimonio y memoria de los muertos y en la que “la hierba es letra, el blanco de las piedras es a su vez el blanco de la página, blanco a secas, entrecortado solamente por

los tallos-letras o, más concretamente, por la sombra que dichos tallos-letras proyectan en él” (Szondi, 2005: 52). Ahí, sobre esa extensión —donde emerge la memoria de los muertos, la realidad incontestable de la muerte—, se desarrolla buena parte de la poesía de Celan. Y al optar por romper el silencio elabora una obra donde aparecen conjuntamente imagen y testimonio, metáfora y compromiso con dicha realidad, intensidad expresiva y experiencia inenarrable; es la poesía entendida “como depositaria de la memoria colectiva”, como dejara escrito Valente (2004: 109) en otro contexto. Algo parecido sucede en René Char, donde encontramos que la belleza es —en todos los sentidos— una experiencia dialógica: “La beauté naît du dialogue, de la rupture du silence et du regain de ce silence” (Char, 1980: 188).

En todo caso, ¿por qué escribir y no su contrario? La posibilidad de la escritura implica su propia imposibilidad o, como afirma J. Á. Valente (2004: 46), “el límite —o acaso la radical apertura— de cada palabra es la posibilidad de su súbita interrupción”, límite, pues, que no cierra ni pone fin a nada sino que, al contrario, abre todas las posibilidades de la palabra, incluida la de su propia extinción. Voz y palabra (*phoné* y *logos*), elementos con los que neutralizar el desafío del silencio —ese “soplo inaudible”, en expresión de Foucault (1997: 74)—, desplegados en un escenario dialéctico de conciencias enfrentadas; ahí, quienes detentan la voz tienden a apropiarse también del derecho a la palabra y a la fijación de sus usos (negándose de paso con frecuencia a los demás), sabedores de que esa propiedad es decisiva en el control del mundo. A partir de ese instante, *logos* es algo más que *phoné* pues implica fluir de sentidos, valores, significaciones. Vivir no es entonces otra cosa que nombrar lo que se va perdiendo en cada tramo del camino y es sabido que detrás de cada nombre hay una pérdida en cierto modo irrecuperable y que algo nuestro también se pierde entre el aire de las palabras, “en la niebla del lenguaje” (Celan, 1999: 344). Y así decimos que somos en la medida en que creemos romper con la voz los hilos del silencio, atravesar el valle de las sombras y alcanzar el espacio de la luz; pensamos, al nombrar el mundo, que el discurso nos instaure ante los demás y, entonces, sobre el espejismo de esas relaciones fundamos nuestra vana e ilusoria existencia, una existencia —como diría Heidegger— infundada, contingente, no elegida, indiscernible de la nada.

Poesía y filosofía, palabra poética y verbo filosófico, lenguajes que tratan de colmar un mismo vacío, discursos que comparten un descenso hacia el fondo de la memoria, ese vasto territorio donde se encuentra todo lo que todavía no hemos conseguido recordar. Por eso, el que recuerda —es decir, el que con palabras narra, cuen-

ta o escribe— teje y extiende en el tiempo y en el espacio el hilo de la memoria; palabra que es tejido con el que va entrelazándose el hilo de la narración, hilo que nos mantiene unidos a la memoria, a la vida. Los muertos han perdido la memoria, no pueden recordar; nosotros —en su lugar— sí podemos hacerlo y, al recordarles a ellos, mantenemos viva la llama de la memoria; como escribió Max Horkheimer a propósito de las víctimas del holocausto nazi: “Su muerte es la verdad de nuestra vida”, vida entonces que encuentra uno de sus sentidos en el recuerdo de esas muertes.

Si, como afirma Edmond Jabès (1997: 550), “le désert est distance que soutient le sable”, nos empeñamos en ahogar el silencio y la soledad de esa distancia en el abismo de las palabras. Sin embargo, como señala M. Foucault (1997: 75): “se sabía desde Mallarmé que la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla”, esto es, la presencia de una voz manifiesta la ausencia de la conciencia que ha generado esa voz, creemos que el discurso nos significa y nos sitúa ante los otros cuando, en rigor, lo que sucede es que nos disolvemos —dejamos de ser— en el instante mismo en que nos manifestamos a través del lenguaje; se trata de una idea presente en muchas culturas y religiones según la cual el yo carece de esencia porque se encuentra estrechamente vinculado a las vidas de muchos otros. Valente lo ha expresado de esta manera: “Oímos la palabra y volvemos el rostro para ver quién la ha dicho y ya no está” (Valente, 2004: 46). Presencia por ausencia que es ya blancura, desintegración, vacío, imagen de un paisaje del que ha desaparecido todo rastro de vida significativa: “Borrarse./Sólo en la ausencia de todo signo/se posa el dios” (Valente, 1989: 19), y dejar que sea al final el silencio quien nos identifique al acoger en su seno el sentido de la última palabra, ésa que se lee en su omisión y adquiere forma en su vacío. Como afirma E. Jabès (2002: 269): “J’oppose à la vie la vérité du vide”, y ya antes Schopenhauer había señalado que el yo es un “vacío sin fondo”. ¿Qué hacer, entonces?, ¿desandar el camino y ensayar un nuevo principio, dar nuevos nombres a las cosas, gritar, callar, atisbar el fondo del abismo, enfrentarse a ese susurro inquietante que es el silencio...?

Pocas tareas encontramos tan necesarias como ésa de poner rostro (otorgar sentido) al vacío del que habla Jabès. J. Á. Valente nos dejó su propuesta acompañada de un aviso para navegantes: “ir más allá de las palabras. La palabra poética empieza justo donde el decir es imposible” (Valente y Tàpies, 2004: 26), una propuesta que exige de quienes estén dispuestos a llevarla a cabo el precio de la desposesión, la liberación de todo lastre innecesario, materializada en su caso en forma de escritura poé-

tica y teórica y desarrollada a lo largo de casi cincuenta años. De este modo Valente fue orientándose hacia un lenguaje que hizo de la nada y el vacío sus señas de identidad características (y probablemente no haya paradoja mayor que la de cifrar la identidad en la nada), un lenguaje en el que las palabras fueron desprendiéndose progresivamente de sus significaciones con la única intención de manifestarse, aparecer —sin más— en el poema; una propuesta incompleta e insuficiente pero radicalmente coherente, articulada sobre un lenguaje que no renunció nunca a mantener tensas y conflictivas relaciones con la realidad (de ahí en gran medida el carácter político del mismo), un lenguaje abierto, descentrado, en construcción, orientado hacia la materialización de grietas, agujeros y vías de escape en el vacío, un lenguaje dispuesto a revivir en todo momento la experiencia del exilio, la otredad y la extraneidad, donde la voz del sujeto tiende a callarse para dar paso a la voz y el rostro del otro, del extraño, del diferente, un lenguaje, en definitiva, concebido más para plantear preguntas que para ofrecer respuestas, llamado a perseguir el vuelo del alma entre las raíces del viento. Y una escritura concebida de esta manera reclama, como probablemente hubiese querido el propio Valente, una lectura insumisa y rebelde, aunque también parcial, inestable y fragmentaria.

Referencias bibliográficas

- AQUITANIA, Guillermo de (1983). *Poesía completa*. Ed. de L. A. de Cuenca. Madrid: Siruela.
- BLANCHOT, Maurice (1968). *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
- (1999). *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Nota de presentación de J. Jiménez. Madrid: Tecnos. Trad. de A. Ruiz de Samaniego.
- (2002). *La comunidad inconfesable*. Postfacio de J.-L. Nancy. Madrid: Arena. Trad. de I. Herrera,
- CASADO, Miguel (2001-2002). "Entre dos reinos —Notas de una relectura de José Ángel Valente—", *Prosopopeya*, 3, 147-177.
- CELAN, Paul (1999). *Obras completas*. Ed. bilingüe, pról. de C. Ortega. Madrid: Trotta. Trad. de J. L. Reina Palazón.
- CERNUDA, Luis (1998). *La Realidad y el deseo (1924-1962)*. Pról. de J. Á. Valente, álbum de A. Ramoneda. Madrid: Alianza.
- CHAR, René (1980). *Fureur et mystère*. Pref. de Y. Berger. París: Gallimard.
- DINOUART, Abate (2003). *El arte de callar*. 4ª ed. Madrid: Siruela. Trad. de M. Armiño.
- FOUCAULT, Michel (1997). *El pensamiento del afuera*. 4ª ed. Valencia: Pre-Textos. Trad. de M. Arranz.
- HARRISON, Thomas (1999). "Filosofía del arte, filosofía de la muerte". En G. Vattimo, comp. (1999), 13-36.
- JABÈS, Edmond (1997). *Le Livre des Questions, II*. París: Gallimard.
- (2001). *El libro de las semejanzas*. 2ª ed. Madrid: Alfaguara. Trad. de S. Yurkievich.
- (2002). *Le Livre des Questions, I*. París: Gallimard.
- MOLINOS, Miguel de (1989). *Guía espiritual*. Pról. y notas de J. Á. Valente. Madrid: Alianza.
- SZONDI, Peter (2005). *Estudios sobre Celan*. Prefacios y apéndice de J. Bollack. Madrid: Trotta. Trad. de A. Pons.
- VALENTE, José Ángel (1966). *La memoria y los signos*. Madrid: Revista de Occidente.

- (1971). *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.
- (1982). *Mandorla*. Madrid: Cátedra.
- (1983). *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus.
- (1989). *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets.
- (1992). *Material memoria (1979-1989)*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2001). *Fragmentos de un libro futuro*. 2ª ed. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- (2004). *La experiencia abisal*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- , y A. Tàpies (2004). *Comunicación sobre el muro*. 2ª ed. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- VATTIMO, Gianni, comp. (1999). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa. Trad. de V. Magno Boyé.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2002). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos. Trad., intr. y notas de L. M. Valdés Villanueva.

RAZONES POÉTICAS DE FÉLIX DE AZÚA

Juan Antonio Tello
Universidad de Zaragoza

Cuando el “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” proclama el advenimiento de una nueva mitología de la razón basada en el principio poético, en realidad está anunciando el nacimiento de una filosofía del arte desde la que poder operar la síntesis del mundo antiguo y del mundo moderno. Poesía y filosofía se equiparan en sus intentos de explicar la historia. El hombre romántico quiere recuperar la edad dorada del espíritu que representa el mundo clásico, el ideal de fusión entre el hombre y lo divino. Poesía y filosofía unen sus recursos conforme a un deseo de explicar el mundo y las cosas en su globalidad. Con ello se subraya la existencia de un trasfondo filosófico que subyace en la escritura poética y, por extensión, en la escritura literaria.

Del mismo modo que la filosofía se ha apoyado en textos literarios para construir sus discursos y elaborar sus teorías, la literatura manifiesta también su vocación filosófica al introducir en sus desarrollos narrativos una serie de conceptos y estructuras de pensamiento que constituyen la base de sus ficciones. En Félix de Azúa, estos presupuestos se convierten en razón misma de escritura. Su proyecto narrativo intenta explicar al hombre en su mundo de referencias contemporáneas. La configuración del personaje literario tiene como premisa concebir un sujeto que es amalgama de