

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again -- beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

University Microfilms International

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106 USA
St. John's Road, Tyler's Green
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

77-13,850

ENGELSON, Ellen, 1946-
EL FENOMENO POETICO SEGUN JOSE ANGEL
VALENTE.

City University of New York, Ph.D., 1977
Literature, Romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY
ELLEN ENGELSON
1977

EL FENOMENO POETICO SEGUN JOSE ANGEL VALENTE

by

ELLEN ENGELSON

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1977

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Feb 3, 1977
date

Melita Cuyalo
Chairman of Examining Committee

Feb. 3, 1977
date

Martin Rozek
Executive Officer

Josefina Ruiz
Jose O. Jimenez (by M. N.)

Supervisory Committee

The City University of New York

I N D I C E

	Página
INDICE	iv
INTRODUCCION	1
NOTAS	10
PRIMERA PARTE: PROSA	
I. INTRODUCCION	13
II. ARTICULOS TEMPRANOS: 1949-1956.	16
III. ARTICULOS TEORICOS (1957-1963) INCLUIDOS EN <u>LAS PALABRAS DE LA TRIBU</u>	32
IV. ARTICULOS TEORICOS (1966-1970) INCLUIDOS EN <u>LAS PALABRAS DE LA TRIBU</u>	56
V. ARTICULOS TEORICOS: 1970-1975	75
VI. CONSIDERACIONES GENERALES	84
NOTAS	94
SEGUNDA PARTE: POESIA	
I. INTRODUCCION.	105
II. <u>A MODO DE ESPERANZA</u> (1955).	108
III. <u>POEMAS A LAZARO</u> (1960).	133
IV. <u>LA MEMORIA Y LOS SIGNOS</u> (1966).	160
V. <u>BREVE SON</u> (1968) Y <u>PRESENTACION Y MEMORIAL PARA UN MONUMENTO</u> (1970).	194
VI. <u>EL INOCENTE</u> (1970).	216

VII. <u>TREINTA Y SIETE FRAGMENTOS</u> (1971) Y <u>EL FIN</u> <u>DE LA EDAD DE PLATA</u> (1973)	241
NOTAS.	264
CONCLUSION	272
NOTAS	281
BIBLIOGRAFIA	282

INTRODUCCION

José Angel Valente, nacido en 1929, se presenta en la escena literaria española como poeta y crítico en los años cincuenta cuando los poetas llamados "sociales" vivían su período de mayor auge.¹ En la búsqueda de una voz que superara el tono reinante, Valente hace suyas ciertas preocupaciones y actitudes, éticas, civiles e incluso políticas, de aquellos escritores "sociales." Pero, al mismo tiempo, se declara rotundamente en contra de la palabra prosaica y apoética que algunos de estos poetas venían usando. Este rechazo se debe a que Valente considera que, por el contrario de lo que ellos esperaban, el verbo de estos poetas era totalmente incapaz de dejar un auténtico testimonio de aquellos arduos tiempos y de efectuar la transformación radical del mundo que buscaban.

Los poetas "sociales," entre ellos Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Angela Figuera, Ramón de Garciasol, Eugenio de Nora y Blas de Otero, inspirados por la concepción de que la "poesía es comunicación," convertida en lema por Vicente Aleixandre, defendían la claridad y la comunicabilidad de la poesía. En su intento de comunicar contenidos concretos, usaron una palabra sencilla, directa

y coloquial como prueba tangible de una participación en la realidad del "aquí" y del "ahora." Aleixandre resumió con mucho acierto la actitud de aquellos poetas en su estudio Algunos caracteres de la nueva poesía española (1955): "Yo diría que el tema esencial de la poesía de nuestros días . . . es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica, el cántico del hombre en cuanto situado, es decir, en cuanto localizado; localizado en un tiempo, en un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen."²

La idea de la poesía como un medio de comunicación, planteada por Aleixandre y luego reelaborada teóricamente por Carlos Bousoño,³ sirvió muy bien para llevar a estos escritores a enfrentarse con su circunstancia histórica y a reaccionar de la única manera moralmente aceptable en aquel entonces, como lo había hecho Dámaso Alonso (Hijos de la ira - 1944), contra el escapismo de los garcilasistas. Así fue como llegaron a formular su propio concepto de la poesía como forma de testimonio y crítica social. El peligro de esta actitud estética está, sin embargo, en el error de no llegar a entender cabalmente y a fondo la noción de la poesía como forma de comunicación. Apuntando a este problema el propio Aleixandre escribió: "La irisa-

ción por la que la poesía descubre la profunda verdad a alumbrar crea el punto de efusión que hace posible su comunicación humana. Conviene recordarlo siempre. En poesía, el contenido, por densidad que pretenda poseer, si carece de la irisación poética que hubiera hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe. Es una gárrula suplantación."⁴

Los poetas "sociales" adoptaron, sin duda alguna, una actitud históricamente justificada y moralmente necesaria, pero estando tan deseosos de llevar su mensaje al "pueblo," interpretaron la idea de la poesía como comunicación tan al pie de la letra que rebajaron el lenguaje hasta tal punto que en algunos casos dejaron de hacer poesía. En efecto, como advirtió José Luis Cano al trazar la historia de esta época poética, los escritores desvirtuaron, desde el punto de vista literario, su propósito originalmente justificable: "Pero la corriente de poesía social, surgida a comienzos de la década del cincuenta, por poetas de indudable mérito y personalidad, acabaría por adoptar . . . un formalismo y dogmatismo temáticos cuya consecuencia fue el empobrecimiento del lenguaje poético y el abuso de tópicos ya inoperantes."⁵

Claramente representativo de esta circunstancia es Gabriel Celaya, uno de los autores incluidos por Francisco Ribes en su Antología consultada de la joven poesía española (1952), quien vio la poesía como "un instrumento, entre

nosotros, para transformar el mundo."⁶ El poeta social "por excelencia," y con él los otros miembros de su promoción, creían o querían creer que su canto podría efectuar un cambio social. Pero, en realidad, esta idea no era más que pura ilusión. Hasta el propio Celaya va a admitir más tarde que sólo se puede hacer una poesía al servicio del pueblo pero no todavía para el pueblo."⁷

Confiando muy poco en las capacidades estéticas del público español (supuestamente un público socialmente variado), creían que tenían que usar un lenguaje realmente simplificado, a la altura del hombre común. Irónicamente, en sus deseos de ser auténticos, acababan por ser falsos. David Bary observó acertadamente que el poeta "social" ponía la claridad por encima de la autenticidad y por eso se condenó a ser oscuro.⁸ Y José Hierro, comentando el intento de estos mismos poetas en sus notas sobre el proceso creativo incluidas en la antología de Leopoldo de Luis, Poesía social: 1939-1968, escribió que "por querer ser como imaginaba que eran aquellos a quienes se dirigía, dejó de ser él mismo."⁹

Es precisamente la autenticidad lo que buscarán los poetas más jóvenes que reaccionan contra el retoricismo inherente a esta innecesaria falta de sinceridad. José Angel Valente pertenece a este nuevo grupo poético español, denominado por José Olivio Jiménez la "promoción del 60."¹⁰ La crítica comienza ya a interpretar a esta nueva promoción como la

reestablecedora del perdido equilibrio entre lo ético y lo estético, roto en detrimento de la última categoría en nombre de una pretendida--y acaso necesaria--rehumanización del arte.

Valente, así como los otros miembros de esta promoción, entre ellos Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma, Angel González y Claudio Rodríguez, se da cuenta de que la poesía que venían escribiendo los poetas "sociales," desde un punto de vista estético, era pobre, como hemos visto, y no alcanzaba ni siquiera a cumplir con su propósito. Respecto a esto muy claras son las palabras de Valente: "Supongo que son otras las soluciones--urgentes y extrapoéticas--que esa mayoría necesita."¹¹

Estos jóvenes poetas que reaccionan contra los llamados "sociales," en ningún momento dejan de hablar de la gran función social de la poesía sólo que le atribuyen otra muy distinta a la que estaba en boga. José Olivio Jiménez, refiriéndose a este grupo poético, escribió: ". . .esta promoción. . .no deserta de su compromiso con el mundo real ni con el lenguaje solidario, sino que aspira a alumbrar, interpretar y enriquecer la integral realidad, cuestionándola aquí y allá, pero sin amputarla temáticamente en principio desde excluyentes posiciones ideológicas previas."¹² Y José Batlló por su parte advirtió: "La promoción siguiente. . . enlaza ciertamente con la que precede. Y lo hace no sólo porque han vivido circunstancias históricas similares, sino

también porque parten de una misma voluntad de renovación y superación de todo esquema preestablecido."¹³

Los coetáneos de Valente creen, y él con ellos, que le toca al artista profundizar en el conocimiento, o sea, descubrir una parte de la existencia que antes de la experiencia poética no ha sido aún conocida. Para ellos en este revelar la realidad está el verdadero compromiso social. Formulando aquello que los más jóvenes critican en los poetas sociales, Celaya escribió: "La eficacia expresiva me parece más importante que la perfección estética."¹⁴ No podía, desde su perspectiva de voz social, entender, como lo entienden los poetas de esta promoción posterior, que la palabra verdaderamente poética, la palabra capaz de descubrir, es sinónima de la "eficacia expresiva."

A partir de las primeras obras de estos poetas de la nueva promoción, la poesía empezará a definirse más como un medio de conocimiento que como un medio exclusivamente de comunicación.¹⁵ Este cambio del modo de concebir el arte se refleja no sólo en los versos de los propios poetas sino también en sus poéticas, incluidas por Francisco Ribes en Poesía última (1963).¹⁶ Claudio Rodríguez, por ejemplo, escribió: "El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra. Por eso el poeta no pisa terreno firme hasta que no termine su poema."¹⁷ Carlos Sahagún notó: "En el fondo, al poeta no le importa la comunicación, o al menos,

no le preocupa de manera consciente. Lo verdaderamente importante, para él, es esa afirmación de sí mismo, esa indagación en lo oscuro mediante la cual una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas."¹⁸

Valente indaga aún más a fondo este "nuevo" concepto del poetizar en su propia poética. Esta se titula significativamente "Conocimiento y comunicación"¹⁹ y la analizaremos en detalle como parte fundamental de su obra en la primera sección de este estudio. Es Valente, a diferencia de los demás poetas de su promoción, quien vuelve a tratar el tema innumerables veces, tanto en su impresionante cuerpo de escritos teóricos en prosa como en su obra poética. Biruté Ciplijauskaitė advirtió precisamente que "el que más frecuente y detenidamente se ha expresado acerca del tema (el conocimiento), demostrando una sólida formación literaria y filosófica y un pensamiento maduro es José Angel Valente."²⁰ Es Valente además el único que continuará explorando y ampliando sistemáticamente las teorías del fenómeno poético a lo largo de una carrera literaria todavía hoy en proceso de desarrollo.

Valente es el autor de la "promoción del 60" que en sus pronunciamientos teóricos ha ido más allá de una simple declaración del tipo de poesía que le gusta y desea escribir. De todos estos poetas, es el único que, además de poeta, posee una vocación de verdadero crítico. En una generación de escri-

tores forzosamente autodidactas, la significación y la importancia de sus reflexiones sobre el fenómeno de la creación poética y su vasto conocimiento de las lenguas y literaturas occidentales son sorprendentes y extraordinariamente útiles. José Angel Lubina escribió que "Valente fue quien primero se dio cuenta de lo que de retroceso había de toda la poesía de la postguerra, quien vio mejor que nadie, con sus ensayos y críticas tanto como sus versos, que en la pugna poesía intimista-poesía social había mucho tremendismo y poco contacto con la realidad, o poco adiestramiento para adecuar a la realidad los medios expresivos."²¹

Es precisamente este marcado interés en el análisis crítico del lenguaje poético la faceta de la obra total de Valente que nos interesa. El objetivo de nuestro estudio es, más específicamente, analizar las ideas del poeta-crítico respecto al fenómeno poético, en especial al suyo propio, teniendo en cuenta siempre la interrelación innegable que existe entre las dos vertientes de su discurso, la lógica y la poética.²²

Nos ha parecido importante, por revelador, fijarnos en la doble función creadora de José Angel Valente. Proponemos tal estudio tanto para profundizar la comprensión de la obra total del propio Valente como para alumbrar la significancia del papel de éste dentro de la "promoción del 60" y

dentro del panorama general de la poesía española de postguerra. La suya ha sido y sigue siendo una tarea doble e indivisible de mucha irradiación y por lo mismo merece ser estudiada seriamente desde un punto de vista cronológico y sistemático.

Nuestro análisis de la teoría y su manifestación en el verso nos llevan a descubrir que la problemática de Valente aparentemente literaria está íntimamente ligada a su condición de hombre contemporáneo, abierto a las formas más modernas del pensamiento occidental. Podría muy bien realizarse otro largo estudio que estableciera las innumerables relaciones, contactos e influencias que se advierten en la obra de este poeta español. Es imposible dejar de ver en su palabra la presencia de una concepción moderna del hombre y la realidad. El existencialismo y su ontología de la angustia, la incomunicación, la tragedia del hombre actual están sin duda inspirando las búsquedas teóricas y poéticas de Valente. Es nuestra convicción que una vez entendido el proceso crítico-creativo de José Angel Valente, tal como nuestro trabajo lo analiza y comenta, quedará a la vista la fundamental importancia de esta voz que ha abierto a la poesía española una puerta a la más actual literatura y crítica occidental.

NOTAS

¹ Como en esta introducción nos centraremos únicamente en el problema de la palabra poética, los comentarios subsiguientes acerca de la poesía social dejan de lado todo lo que no tenga directa relación con el objetivo de este estudio. Para una información completa acerca del tema véase los textos principales que tratan este período literario: Vicente Aleixandre, "Algunos caracteres de la nueva poesía española," Obras completas (Madrid: Alguilar, 1968), pp.1411-1435; Antología consultada de la joven poesía española, ed. Francisco Ribes (Santander, 1952); Carlos Bousoño, "Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea," Teoría de la expresión poética, 4a. edición aumentada (Madrid: Gredos, 1966), pp. 277-319; José María Castellet, Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964) (Barcelona: Seix Barral, 1966); Birutė Ciplijauskaitė, El poeta y la poesía (Madrid: Insula, 1966); J.P. González Martín, Poesía hispánica. 1939-1969 (Estudio y antología) (Barcelona: El Bardo, 1970); Félix Grande, Apuntes sobre poesía española de posguerra (Madrid: Taurus, 1970); José Olivio Jiménez, "Medio siglo de poesía española (1917-1967)," Hispania, L (1967), pp.913-945; J. Lechner, El compromiso social en la poesía española del siglo XX (Leiden, 1968); Leopoldo de Luis, Poesía social: Antología (1939-1968), 2a. edición (Madrid: Alfabuera, 1969); Dario Puccini, Romancero della Resistenza Spagnola (1936-1959) (Milano: Feltrinelli Editore, 1960).

² Obras completas, pp.1412-1413.

³ "La poesía como comunicación," Teoría de la expresión poética, pp.17-57, publicado originalmente en "Nuevas ideas sobre la comunicación en poesía," Papeles de Son Armadans, LXXIII (1962).

⁴ "Poesía, moral, público," Obras completas, p.1576. En el mismo artículo Aleixandre escribió: "Fuente de amor, fuente de conocimiento; fuente de iluminación, fuente de descubrimiento; fuente de consuelo; fuente de esperanza, fuente de sed, fuente de vida. Si alguna vez la Poesía no es eso, no es nada." (p.1580). En otro artículo escrito en 1951, "Poesía, comunicación," Obras completas, pp.1581-1583 escribió: "¿Qué es para usted entonces la poesía?--Una forma del conocimiento amoroso." (p.1583). Carlos Bousoño también explicó más a fondo su concepto de la poesía como comunicación: ". . .poesía es la comunicación, establecida con meras palabras,

de un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como es: o sea, de un contenido psíquico como un todo particular, como síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial-afectivo." ("La poesía como comunicación," p.19)

⁵Poesía española contemporánea: las generaciones de pos-guerra (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974), p.16.

⁶Celaya expresó estas ideas en su poética titulada "Poesía eres tú," en la Antología consultada, p.43.

⁷Ricardo Domenech, "Cuatro preguntas a Gabriel Celaya," Insula, 199 (1963), p.4.

⁸"Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporánea," Papeles de Son Armadans, XLIV (1967), pp.161-189: ". . .el nombrar directo viene asociado, en la obra de estos poetas, con un fuerte deseo de autenticidad personal y de fidelidad al momento histórico." (p.172); "Por seductivo que sea el estudio aislado del nombrar como cosa en sí, representa un callejón sin salida." (p.183); "Si no nos equivocamos, los poetas españoles 'sociales' se engañan al afirmar que el nombrar directo es la única manera adecuada de expresar la unidad del ser y que la imagen poética traduce una visión falsa de la realidad." (p.184).

⁹"Poética," en Poesía social: Antología (1939-1968), p.197.

¹⁰Diez años de poesía española: 1960-1970 (Madrid: Insula, 1972), p.17.

¹¹"Encuestas de Insula," Insula, 205 (1963), p.5.

¹²Diez años de poesía española, p.20.

¹³"Prólogo," en Antología de la nueva poesía española (Madrid: El Bardo, 1968), p.16.

¹⁴"Poesía eres tú," pp.43-44.

¹⁵Enrique Badosa publicó en 1958 un larguísimo artículo, imprescindible en la polémica: poesía es comunicación/poesía es conocimiento en el cual defiende estupendamente la poesía como un medio de conocimiento--"Primero hablemos de Júpiter," Papeles de Son Armadans, XXVIII (julio 1958), pp.32-46 continuado en XXIX (agosto 1958), pp.135-158.

16. Poesía última (Madrid: Taurus, 1963). Esta antología incluye las poéticas y algunos poemas de los siguientes poetas: Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Angel Valente. Para un análisis excelente de estas poéticas véase el artículo de José Olivio Jiménez, "Poética y poesía de la joven generación española," Hispania, 49 (1966), pp.195-205.

17. "Unas notas sobre poesía," Poesía última, p.87.

18. "Notas sobre la poesía," ibid., p.120.

19. Ibid., pp.155-161.

20. El poeta y la poesía, p.472.

21. "José Angel Valente: La memoria y los signos," Clara-Boya, 15 (1967), p.34.

22. Emilio Miró, en "Poesías completas y antologías," Insula, 317 (1973), p.6, se muestra en total acuerdo con nosotros al decir que "la palabra poética de Valente se completa, incluso se hace más elocuente, más clara y punzante, contrastándola con su palabra crítica, la del catador y gustador de otros poetas, la del buceador en el hecho poético, en la creación poemática." Pere Gimferrer en "Trayectoria de José Angel Valente," Destino, 1853 (1973), p.33, escribió: "Quienes repasen la primera sección del volumen Las palabras de la tribu (1971), que reúne los escritos teóricos de Valente, hallarán formulados de hecho, los supuestos que la poesía recogida en Punto cero (1972) ilustra con tal lucidez."

PRIMERA PARTE

PROSAI. Introducción

Aunque José Angel Valente ha hecho incursiones en el tema del discurso poético tanto en su poesía como en sus ensayos de crítica literaria, nos ha parecido conveniente empezar, por iluminador, con el estudio y comentario de los textos en prosa que ha escrito y publicado desde sus años juveniles.¹ Es muy significativo el hecho de que Valente haya publicado antes que poesía algunas notas sobre crítica literaria. Esta anterioridad del discurso lógico sobre el discurso poético viene a confirmar la observación de que Valente se caracteriza por su temprano interés en analizar las funciones del lenguaje poético. Un primer poema suyo, "La jornada," apareció publicado en 1952 en la revista Alcalá.² Tres años antes, en 1949, sin embargo, había publicado en Cuadernos Hispanoamericanos un artículo sobre unos últimos poemas del poeta hispanoamericano Vicente Huidobro.³ A este artículo, de sumo interés porque en él ya se encuentran expresadas unas ideas fundamentales acerca del decir poético, le dedicaremos una páginas más adelante.

A partir de 1949 y hasta la fecha de publicación de su primer libro de poesía, A modo de esperanza, premio Adonais

de 1954, Valente llegó a publicar más de una docena de artículos dedicados a problemas relacionados con el lenguaje literario. Estos aparecieron en Cuadernos Hispanoamericanos e Índice de Artes y Letras.⁴

Valente está, y siempre ha estado interesado en la posición lógica y crítica de la poesía. Los artículos anteriores a su primer libro de poesía ponen de relieve este hecho ya que en aquellos años el poeta había empezado a formularse consistentemente sus ideas básicas sobre la poesía. A lo largo de los años ha ido desarrollando, afinando, enriqueciendo sus postulaciones teóricas; a veces tal vez las ha rebasado pero nunca ha llegado a anularlas.

Aún después de aparecidos sus primeros libros de poesía, Valente continuó escribiendo artículos en los que postulaba teorías. A diferencia de los demás poetas españoles de su promoción, Valente no se satisface con iluminar en sus poemas el propio proceso creativo de su poesía y busca sistematizar el mismo en la prosa teórica.³ En 1971, como prueba ineludible de la importancia que estas teorizaciones tienen para el poeta, Valente publicó Las palabras de la tribu, una colección de veintinueve ensayos. En la nota introductoria se indica que los artículos reunidos en el libro fueron escritos entre 1955 y 1970. La mayoría de ellos habían aparecido anteriormente en revistas.⁶

A pesar de que Las palabras de la tribu es una antología preparada por el propio Valente, no aparecen en ella algunos ensayos también interesantes publicados en revistas en estos años. Algunos de estos artículos aportan ideas básicas para la comprensión de la obra total del autor. Esto nos obliga a considerar todos los textos escritos por Valente, estén o no incluidos en el libro. Hemos decidido enfocarlos desde un punto de vista cronológico para esclarecer y hacer hincapié en el desarrollo de sus postulaciones a lo largo de su carrera literaria.

A partir de la publicación de Las palabras de la tribu, Valente ha escrito otros artículos críticos que nos revelan mucho acerca de su actual aproximación crítica a la experiencia poética. Entre trabajos dados a conocer después de la preparación del libro, tiene mucha significación para nuestro estudio el texto titulado "La poesía. Conexiones y recuperaciones," publicado en Cuadernos Para el Diálogo.⁷ Es de mucha importancia también el ensayo que precede a la edición de la Guía espiritual del místico Miguel de Molinos, preparada por Valente y publicada en 1974.⁸ Por último, recientemente ha aparecido otro artículo de alguna importancia para el análisis de las ideas poéticas de Valente. Se trata de una inteligente reseña de la última novela de Luis Goytisolo.⁹

II. Artículos tempranos: 1949-1956

Antes de analizar las ideas expresadas por Valente en 1949 en el ensayo sobre Vicente Huidobro, es necesario intentar comprender la significación que tiene el hecho de que tal artículo haya aparecido en dicho año. En España hacia 1950, como vimos en la introducción, se insinuaba con muy seguros signos el período de predominio de la llamada "poesía social."¹⁰ En aquella época estaban escribiendo y publicando poetas que veían su arte como una responsabilidad, un deber, una obligación ante la sociedad. Para ellos la poesía era, sin lugar a dudas, un vehículo de comunicación.

Gabriel Celaya escribió en 1952 que "la poesía no es-- no puede ser--intemporal o, como suele decirse un poco alegremente, eterna. Hay que apostar el 'ahora o nunca'." José Hierro, en el mismo año, insistió en que si alguien leyera un poema suyo dentro de cien años, lo haría, no por su valor poético sino por su valor documental.¹² Eugenio de Nora, por su parte, expresó claramente la actitud de estos poetas en los siguientes versos:

la belleza del mundo no precisa
ser aumentada ni disminuida
con sus telas.
Lo que necesitamos
es una luz, es un desnudo brazo
que señale las cosas....

.....

Y ya acabo.

(Esto no es un poema; son palabras
apretadas también, con saña.) Adiós. Es tiempo
de no plantar rosales. Acordaos.¹³

Dentro de tal ambiente literario o, mejor dicho, como reacción a tal ambiente, José Angel Valente escogió hablar sobre Huidobro. La figura del poeta chileno, inventor del creacionismo, le sirvió a Valente como punto de partida para desarrollar y exponer su propia comprensión del fenómeno poético, diametralmente diferente a la que sostenían los poetas que escribían entonces. No podía haber encontrado a un poeta más distinto a los de la promoción de la poesía social. Para alzarse estéticamente en contra de una corriente entera, la de Gabriel Celaya y Blas de Otero entre otros, escribió sobre Huidobro cuya obra fue en palabras de Valente, una "huida de lo cotidiano."¹⁴ El propio Huidobro había escrito: "No hay poema si no hay lo inhabitual."¹⁵

El poeta creacionista, según Valente, también quiere nombrar las cosas como los poetas sociales, pero a diferencia de éstos, las nombra por lo que son y no por lo que parecen ser. El poeta es aquél que se da cuenta de que el hallazgo de la palabra esencial constituye la fundamentación del ser. Valente anotó: "Es lícita, pues, esa búsqueda de la palabra justamente reveladora fuera del mercado habitual de las palabras, del tráfico de las representaciones convencionales, para encontrar, con su verdadero ser, la validez poética de las cosas."¹⁶ Si los poetas españoles del período predicaban una moral poética para la cual era ilícito todo

ejercicio que se apartara de la comunicación directa de contenidos prefijados, Valente insiste en el carácter lícito de la búsqueda de la palabra poética reveladora. Frente a la concepción funcionalista de los poetas sociales, la posición de Valente propone una función más profunda de la poesía.

Este artículo, el primero que publicó Valente, constituye sin lugar a dudas, un documento importantísimo en la obra crítica de Valente, no sólo por estar al comienzo de su carrera crítica, sino porque en él está establecido lo fundamental de su pensamiento teórico. Valente no publicará hasta 1963 otro artículo que se le compare en importancia.¹⁷

En 1950 Valente publicó en Cuadernos Hispanoamericanos el artículo titulado "Poesía para el pueblo."¹⁸ En él, menciona una carta publicada en España, revista anti-garcilasista de la época,¹⁹ en la cual el autor, el señor Martínez, lamenta no poder encontrar a un poeta español de quien pudiera decirse que escribe para el pueblo. Para Valente este comentario resulta absurdo porque desde su punto de vista no hay manera de escribir para el pueblo. Expresó claramente este sentimiento al escribir: "La poesía es irrevocablemente un producto de cultura. Por eso a los que no saben leer, lo mejor sería enseñarlos. Cristo dijo una vez que esto era una obra de misericordia."²⁰

Esto demuestra que en el año 1950 Valente ya estaba buscando rectificar la dirección de la poesía española de postguerra que en su juicio estaba encerrada en un callejón sin salida. El no cree que se pueda escribir para el pueblo, como estaban proclamando los poetas de aquel entonces. Valente se da cuenta de que la poesía como producto de cultura no puede llegar al pueblo ya que éste ni siquiera sabe leer. Reconoce que un poema dirigido a tal pueblo puede ser eficaz en algunos sentidos, pero destaca el hecho de que nunca puede ser efectivo en el sentido poético.

Valente ve desde fecha muy temprana los peligros de tal posición. Aunque sigue entendiendo la poesía dentro del contexto social, lo cual es muy importante de subrayar, sabe que son inseparables la forma y el fondo. Apartándose de las ideas fijas de los poetas sociales, Valente propone que el lenguaje mismo deba transformarse para luego poder transformar la realidad. Citando a Mallarmé sin nombrarlo, en el mismo artículo, "Poesía para el pueblo," insiste en que la función social de la poesía consiste en "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu."²¹

Esto resulta muy significativo en este contexto ya que muchos años después, en 1968, Valente vuelve a referirse a estas palabras de Mallarmé en una contestación al cuestionario de José Batlló: "La poesía ha de reestablecer desde la

órbita irrenunciable (y no sólo para el lírico) de la experiencia personal la validez de un lenguaje público corrupto o falso. Pues la poesía, cuando es tal, restituye al lenguaje su verdad. He ahí una función radicalmente social del arte. Y otra forma de 'dar un sentido más puro a las palabras de la tribu'."²² En el mismo año la cita otra vez en el artículo "Ideología y lenguaje": "Sólo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad. He ahí uno de los ejes centrales de la función social (tan debatida y tan poco entendida entre nosotros) del arte; la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de 'dar un sentido más puro a las palabras de la tribu'."²³ De aún más importancia, en 1971 la usa de nuevo nada menos que en el título de su colección de ensayos teóricos, Las palabras de la tribu. Le sigue sirviendo una cita, una idea, que había podido utilizar unos veinte años antes.

El sentido más puro de las palabras que exige ya en el año 1950 no nos indica en absoluto una regresión a formas poéticas que podrían considerarse esterilizantes. Muy al contrario, Valente comprende la verdadera función social del arte cuando insinuó, en 1950, que la poesía debiera restituirle al lenguaje su verdad. Es interesante notar que T.S.

Eliot, el poeta-crítico inglés, también ve la función social del arte en términos del lenguaje: "We may say that the duty of the poet, as poet, is only indirectly to his people; his direct duty is to his language, first to preserve, and second to extend and improve."²⁴ Eliot, como Valente, cree que le toca al poeta salvar el lenguaje: "But most people do not realize that this is not enough; that unless they go on producing great authors, and especially great poets, their language will deteriorate, their culture will deteriorate and perhaps become absorbed in a stronger one."²⁵ Estudiaremos este tema con mayor profundidad más adelante.

Volvamos a los artículos críticos que Valente publicó en los años cincuenta. Destaca en éstos, sobre todo, la continua preocupación del poeta por la palabra poética y por la poesía como problemas teóricos. En 1950, por ejemplo, publicó una reseña de Diez poetas cubanos (1937-1947), antología de Cintio Vitier.²⁶ Lo más interesante de este ensayo es lo que Valente comentó acerca del poeta Gastón Baquero, quien demuestra a juicio del comentarista "una entrañable, una salvadora conciencia del poder creador de la palabras."²⁷ Le entusiasman a Valente el inusitado valor expresivo de las palabras de Baquero y la pasión de los nombres, lo que Valente iguala al "oficio bautismal de la poesía." La obra de Baquero es en palabras del propio poeta cubano una "poesía para andar

por casa," pero por la casa de la poesía. Ya vemos que en este momento Valente está formulando su concepción de la palabra poética concebida como única vía de entrada en la intimidad de las cosas.

Valente siempre vuelve sobre lo mismo; vuelve a insistir en el lenguaje poético. Es raro que escriba sobre autores que no se interesan por la palabra poética. Al contrario, busca aquellos poetas que en su obra tienen características que le permitan profundizar en la teorización sobre el decir poético. En 1953, por ejemplo, en el texto "Vallejo y la palabra poética," Valente escogió comentar un estudio crítico de Elsa Villanueva, La poesía de César Vallejo, que analiza la obra del poeta peruano desde el punto de vista del desarrollo de su palabra poética, una perspectiva que claramente le interesa a Valente.²⁸ Vallejo, autor sobre todo de Trilce, marca "la invención, el nacimiento, el gozo de la palabra."²⁹

Valente quiso escribir sobre Vallejo pero sin duda alguna se aprovechó del momento, como hará en varias otras ocasiones, para formular y abrir paso a sus propias postulaciones teóricas. En este artículo propone una definición de la poesía en general como un trabajo difícil: "Es un esfuerzo lento-- sólo genialmente precoz--, denodado siempre, extremadamente aleccionador para quien se estrene en ese arduo ejercicio de la palabra que es la poesía."³⁰ Es precisamente este "arduo

ejercicio" lo que le asigna al poeta una propiedad expresiva, lo único que le permite realizarse a sí mismo.

En efecto, Valente seguía buscando y señalando una y otra vez a los poetas que cantaban con voz propia. Esta reiteración tan frecuente en la obra crítica de Valente de estos años, hay que comprenderla como una reacción en contra de los poetas que aspiraban a cantar con voz unánime y casi diríamos anónima. Es en estos años iniciales de su carrera cuando Valente siente la obligación y la necesidad de criticar directa e indirectamente a los poetas del llamado realismo social.

En 1954, además, Valente, en una reseña, criticó fuertemente Poetas españoles contemporáneos, antología de Roque Esteban Escarpa.³¹ Le resultó totalmente increíble que el antólogo no hubiera incluido en tal libro ni la obra de José Hierro ni la de Blas de Otero, "dos de los pocos poetas jóvenes actuales que destacan con voz absolutamente personal."³² Está claro que Valente desdeña la poesía de escuela en bien de la defensa de aquellos poetas de tono profundamente propio. Fijándose precisamente en aquel valor primordial ya mencionado, José Angel Valente en 1955 escogió escribir sobre Alfonso Costafreda.³³ Este era un poeta relativamente desconocido entre la mayoría de los lectores españoles. Sin embargo, le llamó la atención a Valente su continua preocu-

pación por los problemas que presentaba la poesía en general y la suya en particular.³⁴

Costafreda, según Valente, cuenta entre los pocos que en aquella época destacaban por su voz personal y su oficio de ser poeta: "Hoy se escriben bastantes versos en este país, en general bastante superfluos. Se podrían contar con los dedos de una mano, los jóvenes que levantan una voz personal y una conciencia estricta de su oficio."³⁵ Alfonso Costafreda había emergido muy temprano como uno de aquellos jóvenes a quien se refiere Valente. En 1949, Nuestra elegía, su único libro de versos, le valió el Premio Boscán. A diferencia de la mayoría de los poetas que estaban escribiendo en las décadas del cuarenta y del cincuenta, él, como Valente, se concentraba en la palabra, una palabra capaz de crear un lenguaje claro, limpio, hondo y tenso. Queda bien clara la poética de Costafreda en su poema "Para escribir":

Para escribir marchaste día a día
 junto al rumor, junto al continuo mar.
 Promontorios de sombra no pudieron
 desorientarte ni acallar tu voz.

Así los poderosos sentimientos
 fueron justificados, las acciones,
 discurso, la pasión inestinguible
 no morirán...Tú vivirás con ellos.

Pondrás en la materia de tu oficio
 esta vida final, soplo y sentido.
 Humana fe entre la palabra inerte
 humana luz en la inmortal espera.³⁶

La palabra que busca Valente es precisa concisa, meditada; es una palabra que vibrará hondamente. No sólo se la exige a sí mismo sino también a los demás poetas. En 1955, en su columna regular en la revista Índice de Artes y Letras, publicó una carta abierta a José María Caballero Bonald, poeta de su propia promoción poética.³⁷ En aquel artículo, alabando su gran pasión y su poderoso sentido del ritmo y del lenguaje, le advirtió, al mismo tiempo, los peligros inherentes en tales virtudes: "Esto, que es tu riqueza, te pone en peligro a veces. Hay poemas tuyos claros y tensos; en otros te me dejas llevar por eso que se llama 'riqueza verbal' y que no es más que el crecimiento inútil de las palabras que nos llenan los bolsillos y se multiplican como conejos. Por Dios, querido Pepe, no te cases con las palabras; salen siempre adúlteras. Seamos, en este sentido, solteros y honestos."³⁸ Es significativo que Valente se refiera a las palabras como adúlteras. La selección de este término metafórico viene a insistir en el carácter marcadamente moral, ético que Valente le da y le pide a la actividad poética. Esto se corresponde exactamente con la noción de la poesía como un "dar un sentido más puro a las palabras."

El joven Valente sigue fiel a su intención de criticar directa e indirectamente a los poetas que no comparten en absoluto su noción personal de la poesía, es decir, los

poetas que forman parte de la llamada "poesía social."

Entrevistado en 1955, José Angel Valente, siempre deseoso de indagar y profundizar ese concepto que tiene de la poesía, comenta sobre las figuras literarias más importantes del siglo que evidentemente están en la base de su propia poesía. Además, insiste en las diferencias entre su poesía y la que se producía a principios de la década del cincuenta: ". . .sin Juan Ramón Jiménez no se podría explicar la poesía moderna. Luego está Machado, un gran poeta, que está en la poesía española que más me interesa, en la línea meditativa de Quevedo y Manrique. Pero lo que no me gusta es el machadismo de algunos poetas actuales, esa insistencia en la bondad tan literaturizada ya, da asco. Hace falta una racha de maldad en la poesía."³⁹ Queda claramente expresado que se aparta del sentimentalismo de aquellos poetas que superficialmente miran todo en términos de blanco y negro, de lo bueno y de lo malo, no pudiendo así presentar la vida tal como es, tan llena de complejidades y sutilezas. Al pedir "una racha de maldad en la poesía" Valente no hace más que insistir en la necesidad de un realismo, de una visión más profunda del mundo, tan ausente en la poesía española de aquellos años. El cree que "la poesía no inventa la vida, no puede inventarla. No hace más que repasarla."⁴⁰ El poeta, por lo tanto, es un observador, un ojo analizador de la realidad. En

efecto, hablando de su primer libro de poesía, A modo de esperanza (1955), confiesa que no tiene prácticamente nada de literatura, es decir, que en el todo responde a una observación crítica por parte del poeta de la realidad más inmediata: "En el libro lo imaginativo casi no existe. Está construido sobre datos reales. Sí, porque es una poesía de tipo realista. Los temas son episodios reales, temas que aparecen en conversaciones vulgares."⁴¹

Como parte íntegra de este realismo, Valente hace hincapié en su gran amor a la vida, la pasión vital que encuentra en todos los ingredientes de la existencia: "Yo creo que el hilo que hilvana mis poemas es el amor a la vida, la resistencia de todas las cosas a morir."⁴² Varios críticos le han acusado falsamente a Valente de frialdad, de falta de pasión.⁴³ Veremos, sin embargo, que al estudiar con mayor atención su obra, Valente resulta ser un poeta verdaderamente apasionado. Es precisamente su pasión por la verdad existencial lo que le lleva a meditar sobre problemas que los poetas de su período solían considerar unilateralmente, o no considerar del todo. Pero aún cuando medita Valente, no es un poeta frío. En estos mismos años iniciales, Valente escribió un artículo sobre el primer libro de Claudio Rodríguez, Don de la ebriedad. Destaca, entre otras características del poeta, su pasión por la vida, tema que

claramente le interesa a él mismo: "Cuanto hay de firme pasión. . . está perfectamente encajado en su estructura formal, tersa y muy unitaria."⁴⁴ En su contemporáneo, Valente observa una característica que es también suya. Para él la emoción no puede predominar sobre el carácter acabado y perfecto del poema mismo. El poeta precisamente debe experimentar la pasión pero, a la vez, debe encauzarla dentro de una expresión, un lenguaje, una forma capaz de darle significación para un lector. Esto nos indica que para Valente desde muy temprano tuvo gran importancia el aspecto "formal" de la poesía, y más importante aún, el carácter unitario de la colección de poemas.

En aquella época Valente fue secretario de redacción de la revista Índice de Artes y Letras. Desde su columna dedicada a la crítica de poesía, introdujo al público literario los nuevos poetas españoles. Usó esta columna también para advertir a tal público del estado peligroso en que se encontraba la poesía en España del momento.

En 1956, al alabar unos poemas todavía inéditos del joven poeta Angel González, Valente pudo aprovechar del contraste ofrecido por la poesía española contemporánea y escribió estas palabras urgentes: "Las zonas más superfluas y más nutridas de nuestra poesía van derrotando actualmente hacia dos extremos peligrosos: el pensamiento barato o

confuso, de un lado, y la declamación oratoria de otro. O hacia ambas cosas a la vez. Convendría no olvidar que a Campoamor o a Núñez de Arce solemos condenarlos por razones que van empezando a ser aplicables."⁴⁵ En este ambiente literario, tan negativamente presentado, los poemas de González le ofrecen a Valente un rayo de esperanza. A su juicio, las cualidades de la obra del joven poeta son su sencillez, su parquedad de palabras bien sentidas, el corte contenido, la emoción concentrada. Valente utiliza este ejemplo alentador precisamente para contrastarlo dramáticamente con los dos extremos peligrosos mencionados arriba, poniendo así de manifiesto lo que es para él la dirección que debiera tomar la nueva poesía.

De modo muy semejante, Valente destaca el primer libro, El retorno, de otro joven poeta, José Agustín Goytisolo, como ejemplo también esperanzador para la poesía española. Según Valente, sus temas son fuertemente sentidos y hondamente vividos a diferencia de los temas usados por los poetas "consagrados" de la época. Refiriéndose a éstos advierte que: "Hoy se escribe en castellano una abrumadora cantidad de poesía de motivación fútil, superflua e incluso vagamente estúpida."⁴⁶ La obra de algunos jóvenes escritores vendría a salvar esta dificultad.

En el mismo año y desde la misma columna, reitera otra

vez el tema de la inautenticidad de muchos de los poetas que escribían en aquel entonces. Resumiendo y elogiando el libro Historia del corazón de Vicente Aleixandre, Valente aprovecha la oportunidad para referirse a tales poetas, esta vez de modo más indirecto: "Así (la poesía de Aleixandre) confluye en la que parece ser preocupación central de la poesía más reciente: la solidaria realidad del vivir. Pero no se trata de un frío viraje literario."⁴⁷ Para el crítico, la poesía de Aleixandre, a diferencia de la de los demás poetas de la solidaridad, abraza la realidad, no se desprende de ella.

Es interesante advertir que al referirse a los poetas como críticos, T.S. Eliot había comentado por esa misma época: "But I believe that the critical writings of poets, of which in the past there have been some very distinguished examples, owe a great deal of their interest to the fact that the poet, at the back of his mind, if not as his ostensible purpose, is always trying to defend the kind of poetry he is writing or to formulate the kind that he wants to write."⁴⁸ El juicio del poeta-crítico inglés encuentra confirmación en la actitud del español. José Angel Valente, en sus artículos, sobre todo estos últimos que se publicaron en su columna de la revista Índice de Artes y Letras, no se presenta tanto como juez sino como propugnador. Sus ensayos no hablan tanto de

la poesía particular de los poetas introducidos como de la poesía española en general tal como Valente la quisiera escribir. Está consciente de su papel ineludible en el necesario cambio del rumbo de la poesía española y utiliza los medios más adecuados que le son disponibles para canalizar las posibilidades de tal cambio.

III. Artículos teóricos (1957-1963) incluidos en Las palabras de la tribu

Hasta ahora, todos los artículos que hemos tratado habían aparecido en revistas y no se incluyeron en la colección de ensayos publicada por José Angel Valente en 1971, titulada Las palabras de la tribu. Como hemos demostrado, son escritos de suma importancia pero, por alguna razón u otra, no han sido incorporadas por el autor en la selección.⁴⁹ Veremos más adelante como todas aquellas ideas postuladas entre los años 1949 y 1956 contienen las semillas de las teorizaciones que Valente formulará en los siguientes años. Como tal, son imprescindibles para cualquier estudio serio sobre la obra de nuestro autor, tanto la teórica como la poética.

Llegamos ahora al ensayo titulado "Conocimiento y comunicación," el cual ocupa sin duda un sitio central dentro de las postulaciones teóricas de José Angel Valente. La primera versión se publicó en 1963 como poética a la selección incluida por Francisco Ribes en la antología Poesía última. La primera parte de Las palabras de la tribu se abre nada menos que con este mismo artículo, reproducido aquí por Valente con leves revisiones.⁵⁰ Esto es de sumo interés porque el libro no se organiza según ningún plan cronológico.

Valente, aún en el año 1971, quiere que este ensayo destaque como un texto clave entre los demás escritos.

Aunque la versión original del artículo "Conocimiento y comunicación" se publicó en 1963, el autor mismo nos ha comunicado que en lo esencial el artículo en cuestión fue escrito en el año 1957.⁵¹ Consideramos apropiado analizar las ideas de este ensayo como si hubiera sido publicado en la fecha indicada por el propio autor.

En este artículo, Valente se concentra en la poesía como un proceso creador, mirándola así desde otra perspectiva que la predominante en España en la década del cincuenta, o sea la poesía como vehículo de comunicación. Cree que cualquier experiencia dada sólo se conoce en el momento del poema gracias al proceso poético. En vez de comunicar una idea concebida a priori, el poeta, en el acto de poetizar, llegará al conocimiento de una faceta de la realidad. "El poeta--dice Valente--no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación. . .Quiero decir que el poeta conoce la zona de la realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética."⁵²

Valente subraya lo histórico en tal acto creador:

"De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento 'haciéndose'." ⁵³ Igual que la experiencia que va haciéndose, así el conocimiento de tal experiencia también debe ir haciéndose en el movimiento del buceo hacia "el sótano insobornable" de la verdad. De modo semejante, los elementos de cada poema, mientras van produciéndose, van corrigiéndose a sí mismos en busca de la precisa formulación de su objeto. "La aparición de cada nuevo elemento del poema--escribe Valente--corrige los ya existentes o los elimina. Esa es la corrección esencial en poesía: la que es parte sustancial de la misma operación creadora. Toda corrección posterior es si no perjudicial, al menos inútil." ⁵⁴ Es interesante comparar este afán por llegar a la precisa formulación del objeto con la poética tan distinta del poeta francés Mallarmé que había escrito: "To name an object is to do away with three quarters of the enjoyment of the poem, which is derived from the satisfaction of guessing little by little." ⁵⁵

La raíz de la causa del conocimiento en la poesía es precisamente el afán del hombre por aprender, con profundidad, de la experiencia. Aquí la ciencia y la poesía se hermanan, las dos enfrentándose con la experiencia como elemento dado

pero no conocido. La ciencia emplea un modo analítico para encontrar lo repetible mientras la poesía busca un modo sintético para sacar lo irrepetible, lo único, de la experiencia.

Puede ser que Valente compare la poesía con la ciencia para hacer hincapié en el hecho de que no cree que la poesía deba perder su sentido de utilidad para el hombre contemporáneo. Es, desde luego, el poeta que ya había escrito los versos--"La rosa, no;/la rosa sólo/ para ser entregada."⁵⁶ Define la poesía como un acto creador pero explica que ". . . es posible que incluso desde un punto de vista práctico y con miras a una defensa contemporánea de la poesía, la idea de ésta como conocimiento ofreciese más decidido interés que la teoría de la comunicación."⁵⁷

Sin duda, Valente desea comunicar. En el artículo ya citado sobre Claudio Rodríguez advirtió: "No creáis jamás en el poeta que aparenta desdeñar la comprensión ajena, aunque sea la de su portera; también a ésta querría ganársela en el fondo."⁵⁸ La comunicación de cualquier experiencia requiere primero el conocimiento de ella; le es imposible al poeta comunicar a los demás sin que se comunique a sí mismo en el acto de la creación. T.S. Eliot expresó una idea semejante cuando escribió: "What I am maintaining is that the first effort of the poet should be to achieve clarity for himself, to assure himself that the poem is the right

outcome of the process that has been taken."⁵⁹ Una vez conseguido el conocimiento poético, queda implícita la necesidad de su comunicación.

Este conocimiento poético y su consiguiente comunicación se logra esencialmente en el lenguaje. Es por eso por lo que tiene suma importancia el estilo poético. La poesía, siendo un problema de expresión, se tiene que dar en una forma. Como Goethe, José Angel Valente cree que: "La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma."⁶⁰ Es indiscutible pues que la raíz del cuidado estilístico de la poesía de Valente debe buscarse en esta preocupación continua por "dar forma." El poeta debe dar forma para poder llegar a conocer cualquier aspecto de la realidad.

Recordemos por ejemplo lo que el propio Valente dice en relación con otros poetas de su edad en los artículos que ya hemos analizado. Al hablar de la poesía de Alfonso Costafreda advierte su lenguaje claro y tenso, y con respecto a la poesía de Angel González, su corte contenido y su emoción concentrada. Es el lenguaje claro, conciso y tenso el que puede formular la experiencia; sólo dándole forma se va conociéndola. Queda claro en este artículo el basamento teórico de un estilo defendido desde muy temprano en oposición a lo que era aceptado como única posibilidad.

Pero el problema del estilo no está solamente a nivel

de las fórmulas y formas de expresión poética sino que se encuentra en la unidad total del poema. Valente escribió: "Porque es éste (el poema) la sola unidad de conocimiento poético posible; no un verso, por excelente o bello que pueda parecer, ni un procedimiento expresivo, por eficaz o caracterizador que resulte, sino el poema como estructura donde esos elementos coexisten en fluida dependencia, corrigiéndose y ajustándose para formar un tipo de unidad superior."⁶² No basta una palabra, ni un solo verso, ni una imagen. Es preciso, en cambio, la estructura unitaria y total del poema para el conocimiento deseado.

Estas ideas sobre el estilo poético que José Angel Valente va planteando, sobre todo en el ensayo "Conocimiento y comunicación," se desarrollan y se profundizan en el texto titulado "Tendencia y estilo," publicado por primera vez en 1961 en la revista Insula.⁶² El artículo se presenta en forma de una defensa necesaria, dado el descuido del estilo en favor del contenido social que prevalecía en la poesía de aquellos años. Para hacer hincapié en la urgencia de su defensa, Valente enumera, aún más vehementemente que en otras ocasiones, las graves fallas inherentes a la "poesía social."

Les acusa a los poetas que participaban de la tendencia social de haber parado en un formalismo paralizador--el de las tendencias, es decir, los temas: "Parecen los poetas más preocupados por vocear ciertos temas que por descubrir

la realidad de que esos mismos temas pueden ser enunciado ideológico. Es curioso que una promoción de escritores que pretende orientarse hacia el realismo corra de ese modo un riesgo cierto de irrealismo o formalismo temático."⁶³

Deseosos de servir a las tendencias en cuestión, esos poetas se desprendieron en absoluto del estilo. Con el ojo puesto en lo que creían ser el único deber del momento, y sin la necesaria perspectiva histórica, no podían comprender la imposibilidad de su proyecto. Es interesante notar que Ramón Gómez de la Serna en su inspiradora autobiografía titulada Automoribundia había advertido tal peligro: "Lo sobreartístico es más poderoso que lo político, y sólo los grandes artistas crearán el mundo futuro. . . ."⁶⁴ Es claro que para el vanguardista la importancia del arte reside en cuestiones algo diferentes a la que importa a Valente; lo notable es el acuerdo en que la esencia del arte afecta la política de manera más esencial que al tomarla como tema.

Valente, aunque concede que la adscripción a ciertos temas era histórica y moralmente justificada, recalca el hecho de que aquellos poetas fracasan con respecto a tal anhelo precisamente por no haberse dado cuenta de sus obligaciones principales como escritores: "No es difícil que una promoción de escritores caiga en el bache que Lukács acusaba en 1936 con respecto a ciertas manifestaciones deficitarias del rea-

lismo, en las que 'la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente'."⁶⁵

Estos poetas "sociales" querían creerse nuevos y originales pero, según Valente, no son más que unos "hambrientos de originalidad" y es tal hambre lo que impide la real manifestación de lo nuevo. Nuestro crítico, que ha elogiado una y otra vez, como hemos visto claramente, la originalidad del artista como característica primordial, les acusa a estos poetas de inauténticos por seguir el afán de la moda en contra del instinto de lo nuevo. Es ese deseo de estar a la moda lo que hace de la obra de estos escritores, ya en los casos extremos, pura propaganda y lo que las inutiliza. "Cuando un autor--dice Valente--se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión."⁶⁶ Aun los poemas de los mejores poetas de la tendencia como por ejemplo Gabriel Celaya y Blas de Otero, que intentan exclusivamente lograr un fin socio-político, se cuentan entre sus peores resultados. Refiriéndonos otra vez a la obra de Gómez de la Serna, se aplican aquí muy bien palabras escritas en otra época: "Si. . . convierten su obra en instrumento --;Qué fe convertir una obra en instrumento: -- de propaganda política y social, siempre será lo peor de su obra lo que dediquen más o menos

generosamente a ese fin."⁶⁷

Frente a la abundancia de los "poetas con tendencia," José Angel Valente defiende el estilo, el cual es, en sus propias palabras, "la capacidad del medio verbal para producirse en cada momento en función de un determinado contenido de realidad y para no existir en la obra más que en función de ese contenido."⁶⁸ El estilo, igual que el conocimiento mismo de la realidad, se va haciendo, se va formulando, en el momento de la creación artística. Es decir, no se sabe a priori cuál será la forma última que adquirirá el lenguaje. El estilo no se entiende como un elemento autónomo de la obra sino como parte íntegra de ella, parte bella pero también funcional, capaz de dar forma y así de ensanchar el conocimiento de la realidad. Recordemos que en 1960 Valente ya había publicado su obra poética titulada Poemas a Lázaro, en la cual se incluye el poema "El cántaro":

El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creado de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe sólo así, sonora y respirada.

El hondo cántaro
de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto. 69

Lo significativo en este texto es la imagen del cántaro como representación del poema; así como el cántaro es una forma continua e indivisible así mismo el poema no es el resultado de una agregación de fórmulas estilísticas sino la formulación unitaria que contiene en sí misma un significado.

En 1961, el mismo año que publicó "Tendencia y estilo," Valente dijo en una entrevista que "la poesía conoce la realidad, la ordena y la justifica. Allí está el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad."⁷⁰ Otra vez encontramos al poeta-crítico en el extremo opuesto de la poesía que se andaba escribiendo en España a principios de la década del cincuenta. Los poetas "sociales," tan ciegos en su preocupación continua por los temas, no pensaron en la posibilidad de un "triple" compromiso. Sin ver el realismo como una tradición continua, se olvidaron por completo del equilibrio esencial entre lenguaje y realidad, sin el cual, según Valente, no puede brotar la poesía verdadera. Es la búsqueda y el posible encuentro de este equilibrio lo que le da existencia al estilo, convirtiendo el lenguaje en instrumento de hallazgo de la realidad. "Y justamente en la capacidad de alojar

ese contenido (de la realidad)--explica Valente--y de producirse única y exclusivamente en función de él-- y no en virtud de supuestas categorías estéticas o en razón de la oportunidad o incluso necesidad de ciertos temas-- reside la virtud del estilo."⁷¹ El estilo que propone Valente no es un mero añadido ornamental sino un elemento imprescindible del trabajo, de la misión del poeta verdadero. El estilo es parte íntegra de la honda misión de "dar un sentido más puro a las palabras."

En unos ensayos ya no teóricos sino críticos, que se incluyen en la segunda parte del libro Las palabras de la tribu, José Angel Valente comenta (en estos mismos años) las obras de dos poetas que le sirven de excelentes ejemplos de este equilibrio entre lenguaje y realidad de que acabamos de hablar. Los dos, César Vallejo y Luis Cernuda, el uno hispanoamericano, el otro español, han tenido una marcada influencia sobre los poetas españoles de postguerra civil.

En el texto titulado "César Vallejo, desde otra orilla,"⁷² nuestro crítico analiza la influencia directa⁷³ que tuvo el poeta peruano sobre buena parte de la joven poesía española después del año cuarenta. "Acuso a mi generación--escribió Vallejo--de impotente para crear o realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin,

hecho de sana y auténtica inspiración humana."⁷⁴ La poesía española de postguerra intentaba huír también de esa ausencia de "auténtica inspiración humana" y los poetas que escribían entonces recibieron abierta y entusiásticamente el sentimiento de solidaridad humana que Vallejo llevó al terreno poético. Para poder tratar de tal realidad, a Vallejo le hizo falta un lenguaje de ritmo coloquial, conversacional, lleno de expresiones cotidianas. Como hemos visto claramente en las páginas anteriores, no todos los poetas sociales fueron capaces de incorporar a su poesía con triunfo artístico los aportes estilísticos de Vallejo. Al hablar por ejemplo de la fuerte influencia de Vallejo sobre el poeta español Blas de Otero, Valente subraya el hecho de que "cuanto mayor es la personalidad de un escritor, mayor es su capacidad para incorporar materiales de acarreo diverso."⁷⁵ Nos parece que son sobre todo los poetas españoles de la segunda promoción de postguerra, como Angel González, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, y el mismo José Angel Valente los que se presentarán con suficiente originalidad para poder incorporar con éxito la obra de César Vallejo. Tal vez esto se daba al hecho de que son estos poetas más jóvenes los que se plantean más seriamente el problema del lenguaje poético.

Observando el ensayo titulado "Luis Cernuda y la poesía

de la meditación," vemos que la obra de éste le interesa a Valente más que nada por su sincera dedicación a la renovación del espíritu y la letra del verso castellano.⁷⁶ Nuestro crítico, como ya hemos visto y como veremos aún más claramente en los siguientes ensayos, se preocupa por la renovación del lenguaje poético. Al analizar la poesía de Cernuda, Valente recalca la influencia indudable de Miguel de Unamuno, otro poeta que buscó una auténtica renovación del verso español. Anota que Unamuno mismo había escrito alrededor del año 1900: ". . .nuestra poesía española es, en cuanto al fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo."⁷⁷ Unamuno buscó dentro de la línea meditativa abrir paso al pensamiento poético dentro del verso español y librar éste de la pesadez y el efecto paralizador de la retórica. Según Valente, tanto Unamuno como luego Cernuda vienen a "enlazar con determinados elementos de la tradición europea especialmente interesantes para quienes como ellos sintieron la necesidad imperiosa de someter al ritmo interior del pensamiento poético el brillo pródigo de la genialidad verbal."⁷⁸

La obra de Cernuda muestra la influencia no solamente de Unamuno sino también de los metafísicos ingleses,

tanto los del siglo diez y siete--Donne y Herbert-- como los del siglo veinte insertos en aquella línea poética--Eliot y Hopkins. Su poesía es una mezcla de pasión y pensamiento. T.S. Eliot, en su ya famoso ensayo sobre los poetas metafísicos, escribió: "In Chapman especially there is a direct sensuous apprehension of thought, of a recreation of thought into feeling, which is exactly what we find in Donne."⁷⁹ No hay duda de que es este proceso exactamente lo que se encuentra en la obra de Unamuno y la de Cernuda.

Encontraremos idéntico planteamiento en la poesía del propio José Angel Valente. La excelente tesis doctoral de Santiago Daydí sobre Valente, Voces de la tribu, la poesía de José Angel Valente, analiza precisamente este aspecto de su obra poética. "Siguiendo un designio invariable de claridad mental,--escribió Daydí--Valente ha producido una poesía altamente conceptual. Este hecho, sin embargo, no impide que la expresión de la idea se haga emoción y vivencia. Si los libros se organizan según planes lógicos y pretenden dar una interpretación de la realidad, los poemas mismos se cuidan de que esta línea temática no sea puro concepto, sino vivencia, experiencia sintetizadora de lo intelectual en lo inmediato de la reacción emotiva y de la sensibilidad."⁸⁰ Preocupado de una interpretación de orden intelectual, Valente acude

a procedimientos que le permitan expresar lo vivencial de una experiencia a la vez racional y emotiva.

Cernuda, mostrándose una vez más en la misma línea que los poetas metafísicos, espera como culminación del proceso creador la unificación de la experiencia. Escribió en el poema "Río vespertino":

...Contemplación, sosiego,
El instante perfecto, que tal fruto
Madura, inútil es para los otros,
Condenando al poeta y su tarea
De ver en unidad el ser disperso, 81
El mundo fragmentario donde viven.

Veremos en unos textos posteriores de Valente, el mismo anhelo. Es interesante notar cómo T.S. Eliot, refiriéndose a los poetas metafísicos, explica este movimiento hacia la unidad de la experiencia: "When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of a typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes."⁸²

Valente, que escribirá otro ensayo sobre Luis Cernuda en 1964,⁸³ se halla estrechamente ligado a la sensibilidad poética de éste. En efecto, su propia poesía y

sus postulaciones teóricas parecen coincidir en varios respectos con las de Cernuda. Por ejemplo, Valente encuentra en el lenguaje de Cernuda lo que ha venido proponiendo en casi todos estos ensayos, sobre todo en "Tendencia y estilo": el valor esencial del lenguaje poético frente a un lenguaje retórico, engañosamente comunicativo. Refiriéndose específicamente a la obra de Cernuda, nuestro crítico escribe: "Lo que entiendo aquí por sentido de la composición es la capacidad de servidumbre del medio verbal, que no ha de tener ni más ni menos desarrollo que el necesario para que el objeto del poema agote en la forma poética todas sus posibilidades de manifestación o de existencia."⁸⁴ De más está indicar la coincidencia de estos principios con la obra poética del propio Valente.

Otra semejanza entre estos dos artistas se halla en el interés que cada uno muestra por los poetas místicos.⁸⁵ Cernuda, en su libro Poesía y Literatura, nos explica su propio proceso poético a través del de San Juan de la Cruz: "Porque en San Juan de la Cruz--escribe--la belleza y pureza literarias son resultado de la belleza y pureza de su espíritu; es decir, resultado de una actitud ética y de una disciplina moral. No es quizá fácil apreciar esto hoy, cuando todavía circula por ahí como cosa válida ese mezquino argumento favoreciendo la pureza en los elementos

retóricos del poema, como si la obra poética no fuera resultado de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética."⁸⁶ Valente, al citar estas palabras del poeta que admira, no sólo lo hace por afán expositivo sino porque ve en ellas la exacta expresión de su propio concepto de la experiencia poética.

Valente cierra su artículo sobre Cernuda diciéndonos que a éste se le debe considerar como poeta principal dentro del desarrollo de la poesía española por su "triple contextura intelectual, estética y moral." No nos olvidemos de las palabras--ya citadas--que el propio Valente dijo en la entrevista de 1961: "La poesía conoce la realidad, la ordena, y la justifica. Allí está el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad."⁸⁷ De interés es la relación establecida por ambos poetas entre lo intelectual, lo estético y lo ético. Con ello se sitúan en un plano definitivamente diferente al que ocupan los poetas llamados "sociales," los que por su parte en nombre de una ética "profesional" del poeta descuidaron imperdonablemente la precisión intelectual y, lo que es más importante aún, el factor esencial de su oficio: la palabra poética.

El año 1963 destaca como fecha muy importante dentro del panorama general del discurso lógico sobre la poesía escrito por José Angel Valente. En aquel año su ensayo "Conocimiento y comunicación," sobre el cual hemos comentado extensamente en

unas páginas anteriores, apareció en forma de poética en la antología de Francisco Ribes titulada Poesía última. Creemos que queda bien claro el lugar central que ocupan las postulaciones teóricas planteadas en el artículo y de más está indicar la imposibilidad de prescindir de ellas.

En el año 1963 aparecieron otros dos textos muy interesantes, sus respuestas a una encuesta preparada por la revista Insula y, de aún más importancia, el artículo "La necesidad y la musa," publicado por primera vez en Insula y luego reimpresso en 1971 en la segunda sección de Las palabras de la tribu.⁸⁸ En los dos, aparecen ricos comentarios sobre el problema que presenta para la poesía la quiebra entre la experiencia personal y la experiencia colectiva. Hemos visto claramente hasta ahora como Valente ha ido criticando, a veces vehementemente, a los poetas llamados "sociales" y sin duda ninguna, lo sigue haciendo. Pero en estos dos últimos artículos mencionados Valente realmente da en el meollo del problema de manera mucho más profunda que antes. Es como si sus muchas ideas críticas le hubiesen llevado al punto desde el cual ya podría empezar a asimilarlas todas y llegar a ciertas conclusiones muy significativas.

En la encuesta, respondiendo a la pregunta -- "¿Cómo ve usted la situación de la poesía española de hoy?" -- Valente deplora la marcada existencia de dos voces en la poesía, la

una popular y la otra lírica. "Esa suerte de esquizofrenia lírica [doble voz--una lírica para lo personal, la experiencia privada--y otra popular--para la experiencia colectiva] --explica Valente--tiene lamentables consecuencias, ya que los temas arrancados de la experiencia colectiva, compartida o solidaria, sólo pueden alcanzar auténtica expresión poética en la medida en que existan en la conciencia personal con la misma profundidad que los correspondientes a la experiencia privada, tradicionalmente asignados al lírico como exclusiva parcela. No hay, por consiguiente, dos voces; si hay, una sonará a falso cuando no ambas."⁸⁹ La ciega obediencia a una lista de temas concebidos a priori dificulta, o mejor diríamos, imposibilita, la autenticidad tanto poética como socio-política del canto. El poeta que diferencia estas dos voces en su obra se desprende por completo de su propia conciencia y con ello deja de hacer poesía, contribuyendo así a la "esquizofrenia lírica" de que habla Valente.

Valente propone en cambio la alternativa de la "viva voz." Sugiere que una poesía honda y auténticamente sentida, se pase del libro al disco, para ampliar con la palabra oral el contacto con el público. Así, la visión social que tiene Valente de la poesía es en efecto mucho más radical que la que predominaba a lo largo de la década del cincuenta. Su palabra poética, capaz de descubrir nuevas realidades, tiene al menos la posibilidad de efectuar alguna transformación

social a diferencia del mero "clamor inane," para pedir prestado unas palabras de Juan Goytisolo, de los llamados poetas "sociales."

El otro artículo que analiza a fondo el problema de la quiebra entre la experiencia personal y la experiencia colectiva es "La necesidad y la musa." Ahora el dilema adquiere proporciones más universales para Valente, quien lo ve en términos de un conflicto del arte de nuestro tiempo en general.

Según Valente, el arte contemporáneo ha tomado dos direcciones. Por una parte, la experiencia colectiva, vaciada de la experiencia personal y manipulada por los contenidos dirigidos, ha conducido tanto a la inmovilidad de las formas artísticas como a cierto irrealismo. Quienes participan de tal dirección estética crearon colectivamente un mundo que básicamente no era real. Citando un texto que Lukács había escrito en 1936, Valente recalca el hecho de que tal literatura resulta inferior a la realidad: "Nuestra realidad es más heroica, más consciente, más clara, más diferenciada, más rica, más humana, más personal que muchas obras de nuestra literatura."⁹⁰

Por otra parte, la vía de la experiencia personal, utilizando formas artísticas adecuadas para la expresión de la subjetividad, ha conducido, según Valente, a la acumulación de mitologías privadas. Incapaces éstas de una repre-

sentación coherente de la realidad llevan, consecuentemente, a la fragmentación del lenguaje; y es precisamente ante este defecto contra el cual está luchando nuestro poeta-crítico. "En ese sentido--escribe Valente--quizá haya contribuído la poesía más que ningún otro arte a la fragmentación de lenguajes que padece el hombre contemporáneo, traicionando así lo que es sin duda parte esencial de su misión: la creación de un lenguaje común."⁹¹

Valente vuelve a insistir una vez más en la misión del poeta. Anteriormente, ha subrayado la necesidad que tiene el poeta de meditar para poder desentrañar el sentido oculto de las cosas, poniendo de relieve su idea metafísica del arte. Este es, en esencia, el deber del poeta. El poeta no es un ser humano cualquiera; le corresponde la honda misión de ir más allá de lo percibido. Y es allí donde reside el funcionalismo de la palabra poética que es, desde luego, la herramienta fundamental de todo poeta verdadero. También nos ha hablado en otra ocasión del "arduo ejercicio de la palabra" que le toca cumplir al poeta y, repetidas veces, del oficio sobresaliente de "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu."

Volviendo al artículo en cuestión--"La necesidad y la musa"--hay que advertir que Valente nos habla de una nueva misión: la creación de un lenguaje común. Esto, como se

puede ver, no es más que un ensanchamiento de varias ideas ya planteadas por el crítico. El poeta, dice Valente, debe encontrar un lenguaje capaz de comunicar su visión a otros, capaz de explicar la realidad de los nuevos mundos colectivos. Es el poeta, a través de su obra, el que tiene que cambiar nuestro lenguaje para que exprese adecuadamente las realidades actuales. El valor social de la palabra poética que implica esta misión esbozada por Valente encuentra su perfecta exposición en la siguiente cita de T.S.Eliot: "And this is what I mean by the social function of poetry in its largest sense: that it does, in proportion to its excellence and vigour, affect the speech and the sensibility of the whole nation."⁹²

En este ensayo Valente se refiere a la vieja musa que no es otra que la de las gastadas formas expresivas que son totalmente incapaces de descubrir y luego describir los temas jóvenes. Las viejas musas no pueden cumplir con las necesidades del momento. A juicio de Valente, hay que ajustar la palabra poética a la manifestación de una nueva realidad. "Pero el problema está,--escribe--precisamente, en bailar al son que el nuevo amor impone. Pues sólo la novedad de la danza nos hará conocer la auténtica novedad del amor."⁹³

La solución que busca Valente al dilema de la quiebra entre la experiencia colectiva y la experiencia personal se

encuentra en el ajuste de las formas expresivas: "En ese proceso (el de la transformación de los nuevos contenidos en obras de arte) correspondía al poeta contemporáneo de hoy ensanchar las formas de expresión de la experiencia privada en busca de nuevos contenidos de signo colectivo, es decir, encontrar nuevas formas para cumplir la misión de toda gran poesía: la conversión de la experiencia solitaria en experiencia solidaria."⁹⁴ Idea idéntica queda expresada poéticamente en el "Primer poema" de Poemas a Lázaro (1955-1960), publicado en 1960:

Poeta, oh no,
 sujeto de una vieja impudicia:
 mi historia debe ser olvidada,
 mezclada en la suma total
 que la hará verdadera.⁹⁵

La historia del propio poeta debe mezclarse en la de la colectividad básicamente por dos razones. Por un lado, el artista tiene que rescatarse a sí mismo del laberinto sin salida del ensimismamiento intrínseco a la experiencia personal. Por otro lado, reconociendo sus obligaciones para con la humanidad, el poeta quiere olvidarse en ella e ir hallando las realidades colectivas presentes. Para poder hacer esto, le hacen falta nuevas formas expresivas. Las formas poéticas que propone Valente no tienen nada que ver con un retorno al esteticismo del arte por el arte. Muy al contrario, cum-

plen con una exigencia histórica urgente, la de descubrir y comunicar la realidad de nuestras experiencias colectivas.

Queda claro que para este año de 1963 Valente ha establecido sin lugar a dudas su concepción sobre el verdadero valor social de la poesía. Es importante ver cómo ha trascendido, al observar la dualidad de voces, la fórmula simplista de una poesía que en España dictaba una moda deficiente. En lo futuro Valente seguirá apegado a esta clara posición poética.

IV Artículos teóricos (1966-1970) incluidos en Las palabras de la tribu

Siguiendo nuestro plan de estudio sistemático de la teorización poética de Valente, conviene fijarse en tres artículos aparecidos en la primera sección de Las palabras de la tribu. Estos van presentados en forma consecutiva y a nuestro parecer forman una clara unidad ideológica. Recordemos que los textos teóricos y críticos recorridos en este tomo fueron escritos entre los años 1955 y 1970; en el libro, sin embargo, no se organizan cronológicamente ni llevan siquiera las fechas de composición o de publicación original. Es fácil comprobar nuestra interpretación de que los artículos "Literatura e ideología," "La respuesta de Antígona" e "Ideología y lenguaje" forman, en realidad, una trilogía o aún más, un solo ensayo.⁹⁶ Basta tanto observar el orden que José Angel Valente ha escogido para los tres ensayos como leerlos en forma continuada. No contradice nuestro juicio el hecho de que Valente hubiera formulado los escritos en fechas y lugares distintos.

Según nos ha comunicado el propio autor, el primer ensayo de dicha "trilogía," "Literatura e ideología," sirvió de texto para una conferencia dada en Barcelona en marzo de

1966 y fue reescrito luego en enero de 1969 para su publicación en Revista de Occidente. En este largo artículo sobre la obra de Bertolt Brecht, el autor aplica a ejemplos de la literatura europea sus teorías⁹⁷ sobre la poesía como forma de conocimiento. Valente va en busca de figuras tanto artísticas como políticas, de culturas y épocas ajenas a la suya, para ensanchar y enriquecer las dimensiones de su campo de investigación; el poeta español ya no se ocupa solamente de la situación de la literatura en su patria, sino que hace evidente su preocupación más universal.

Valente cita unas estrofas de un poema de Brecht escrito en 1934 y titulado "Discurso a los actores obreros daneses sobre el arte de la observación." Estas ponen de manifiesto una definición del arte del escritor alemán que coincide claramente con la de nuestro poeta: "Observad/ a los otros. Al extraño como si ya le conocieseis,/ al ya conocido como si fuese extraño."⁹⁷ Los dos tienen una visión de la poesía, es decir, de la obra de arte, como reveladora de nuevas relaciones entre las cosas y así de nuevas áreas del conocimiento de la realidad.

Brecht se ocupa aquí específicamente del conocimiento del hombre como forma de participación humana y como medio

de acceso a la realidad. Esta faceta del conocimiento poético, con sus claras implicaciones sociales, le lleva a Valente a citar el "Discurso sobre lírica y sociedad" del alemán Theodor Adorno publicado en Noten zur Literatur en 1958: "Las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología. Lo quieran o no, su consecución, su éxito como tales obras de arte, las lleva más allá de la conciencia falsa."⁹⁸ La obra de arte, el proceso poético, procura descubrir la verdad y por eso, a veces inconscientemente, resulta denuncia de lo que la ideología esconde. "Así, pues, --dice Valente-- el conocimiento del hombre supone el reconocimiento de la realidad; la palabra poética, es, por el mero hecho de existir e independientemente de un motivo intencional, denuncia irreprimible de la conciencia falsa, manifestación de lo encubierto."⁹⁹ Allí en la íntima relación que crece entre el artista y la realidad revelada por éste mismo, es donde reside el compromiso que, según nuestro crítico, hoy puede exigirse a la obra de creación. Qué alejados estamos del compromiso que defendían los poetas llamados "sociales," un compromiso con la realidad que les estaba dada y no descubierta. La relación de éstos con la realidad era fundamentalmente irreal porque, como anota Valente, cuanto

mayor sea la obediencia a ciertos contenidos predeterminados, mayor será el alejamiento de la realidad. Una mera comunicación de temas, continúa Valente, elimina el proceso creador y termina por "esterilizar" la literatura, idea ésta que el poeta ha expresado en más de una ocasión. La obra artística esclavizada a ciertos temas dados empieza a perder el pulso de la vida y el entusiasmo literario; por último, en un estado extremo, deja de ser literatura.

Los poetas "sociales" españoles de postguerra estaban, sin duda, obsesionados por ciertos temas: la patria, la experiencia de la guerra, la paz, la libertad, la justicia social. Al sentarse a escribir un poema sabían sobre qué querían hablar. Sobre esta certidumbre respecto al tema a tratar, le bastaría al escritor interesado con sólo el exponer o propagar una ideología dada. Pero esto, en cambio, no basta para crear una obra auténtica. Según nos dice Valente en su ensayo toda obra poética auténticamente concebida debe contener un "objeto," es decir, el sector poéticamente descubierto, el sector no conocido antes del proceso creativo. El tema, un mero agregado intencional a cualquier obra artística, es incapaz de determinar su forma. Es el objeto de la obra lo que le impone a la palabra su forma de ser. "En último término--amplifica Valente--lo que llamamos forma no es más que el destino que la realidad impone

a la palabra, es decir, el condicionamiento de la palabra por la realidad que en ella se manifiesta y, claro está, sólo cuando esa manifestación se produce existe la palabra poética como tal.¹⁰⁰

Ya en el año 1960, con bastante anticipación a su formulación lógica, Valente había cantado al "objeto" en un poema que se incluye en Poemas a Lázaro. Reproducimos aquí el poema, por la clara correspondencia que tiene con su discurso en prosa:

Te pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.

Te pongo aquí cercado
de palabras y nubes: me confundo.

Como un ladrón me acerco: tú me llamas,
en tus límites cierto, en
tu exactitud conforme

Vuelvo.

Toco

(el ojo es engañoso)
hasta saber la forma. La repito,
la entierro en mí,
la olvido, hablo
de lugares comunes, pongo
mi vida en las esquinas:
no guardo mi secreto.

Yaces

y te comparto, hasta
que un día simple irrumpes
con atributos
de claridad, desde tu misma
manantial excelencia.¹⁰¹

El poeta mismo nos ha comunicado que con mucha frecuencia el discurso poético sobre la poesía misma ha precedido y determinado al discurso lógico o crítico, que es así (al menos

en algunos de sus elementos centrales) hermenéutica, comentario o discurso segundo con respecto de aquél. Este dato es munición tal vez suficiente para usar contra los críticos que le han acusado a Valente de ser excesivamente frío y conceptual. En muchas ocasiones, según su propio testimonio, sus conceptos teóricos primero le han brotado espontáneamente en su obra poética.

El segundo ensayo del conjunto triple que estamos comentando se titula "La respuesta de Antígona." Valente nos ha informado que fue escrito originalmente en 1968 y publicado en Papeles de Son Armadans al año siguiente. En el artículo anterior, nuestro crítico había explorado otra vez el tema de la poesía como forma de conocimiento. A lo largo de tal investigación, había recalcado sobre todo el poder denunciador intrínseco a la palabra poética. En este segundo artículo, sigue insistiendo en la palabra poética como reveladora de lo que oculta la ideología. Ha escogido como ejemplo esclarecedor de tal postulación teórica una tragedia griega clásica por ser precisamente la forma artística donde la palabra poética está, según sus propias palabras, "potenciada al máximo" y "sobrecargada de significación" y es como obra artística un "depósito no agotado de humanidad revelada."

En Antígona, de Sófocles, Valente ha encontrado un caso

ejemplar del problema que le interesa tratar. En esta obra el sacrificio del héroe trágico se presenta como un acto creador de libertad. Creonte, como jefe del Estado, representa la ley de la ciudad. Portavoz de la verdad, afirma la armonía entre la ley de la ciudad y la ley divina. Sin embargo, en nombre de la eficacia, sacrifica el equilibrio entre lo legal y lo justo en favor de lo legal. Quiere que se mantenga una fachada de propiedad aun si en el proceso se ahoga lo justo. Antígona representa la conciencia libre del hombre y su razón de ser está en la negación de esa "verdad" pública. Creonte, por lo tanto, no tiene otra alternativa que destruir a Antígona, es decir, a la libertad; en caso contrario ésta destruiría la ley.

"La respuesta de Antígona," más que nada, sirve de nexo entre el primer artículo, "Literatura e ideología," y el tercer ensayo, "Ideología y lenguaje." Los títulos mismos del primer y tercer ensayo apoyan nuestra teoría de una posible trilogía, haciendo clara referencia a la progresión de ideas desarrolladas a través de los tres textos. En este tercer artículo, escrito y publicado originalmente en 1968, es decir, con anterioridad al segundo, José Angel Valente usa también el ejemplo de Antígona en su indagación más a fondo de una teoría del lenguaje.

El argumento y los personajes de esta tragedia, cuidadosamente presentados en el artículo anterior, los emplea

Valente en este caso para ilustrar la quiebra entre el lenguaje público y el lenguaje de raíz poética, creadora. Creonte es la encarnación de una ideología y se expresa con un lenguaje institucionalizado. Este lenguaje se ha vuelto mecánico y, consecuentemente, se ha falsificado. Las palabras vacías que llenan este lenguaje público son totalmente incapaces de cumplir con la función principal, según Valente, del lenguaje: la de descubrir y luego dar forma a contenidos nuevos. "El signo lingüístico--escribe--deja de ser portador del mundo de las relaciones interpersonales y todo el lenguaje queda impositivamente convertido en lenguaje público. El lado público--no necesariamente social--del lenguaje devora todo el sistema semiológico y lo falsifica."¹⁰²

Antígona se opone a Creonte y el lenguaje con que se expresa, por lo poético y creador que es, denuncia el lenguaje público de éste. Según muestra Valente, la primera confrontación del héroe trágico es con el lenguaje mismo. Antígona le dice a Creonte: "Ni una sola de tus palabras me es grata--ojalá no me lo sea jamás--ni nada hay en las mías que a ti pueda agradarte."¹⁰³ Antígona quiere que se manifieste otra realidad, la de la libertad y la verdad; el único lenguaje capaz de tal manifestación es el de raíz poética. "Sólo la palabra poética--comenta Valente--que por el

hecho de ser creadora lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad. He ahí uno de los ejes centrales de la función . . . del arte; la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de 'dar un sentido más puro a las palabras de la tribu'.¹⁰⁴

Estos tres artículos forman sin lugar a dudas, una unidad. Al leerlos como conjunto--y en el orden propuesto en el libro, no necesariamente coincidente con el orden de composición y publicación--cada uno de ellos gana en claridad expositiva. La idea seguida por Valente en estos ensayos queda definitivamente desarrollada. El crítico ha ido insistiendo en sus puntos de vista hasta llegar a aclararse a sí mismo la comprensión de su función como poeta.

Como Antígona, José Angel Valente acude al lenguaje poético en su búsqueda de la verdad y de la autenticidad humana. Vemos una y otra vez su dedicación a la lucha contra la vaciedad y la futilidad del lenguaje público, un lenguaje oficialmente presentado como modelo por la Academia. En el mismo año 1968 en que escribió los dos artículos anteriores, Valente publicó además otro ensayo, "Darío o la innovación," en el que sigue insistiendo en la urgente necesidad de una palabra de raíz poética.¹⁰⁵

Como lo indica el título, el texto trata de Rubén Darío;

pero, en realidad, el poeta nicaragüense no constituye el eje del ensayo, sino sólo el punto de partida de un comentario más general y teórico sobre el lenguaje poético. Como hemos visto en otras ocasiones, Valente ha escogido hablar de una figura literaria que le abra las posibilidades de unas vías teóricas que le interesan más que la figura misma. El propio Valente confiesa que "era difícil, a esa altura del tiempo, hablar de Darío sin intentar hacer un ensayo de exégesis de la innovación, tanto moderna como postmoderna."¹⁰⁶

Valente, interesado en el movimiento modernista debido a las indudables contribuciones de éste a la renovación del lenguaje, decide hablar de Darío, el llamado "padre" de tal movimiento literario dentro del mundo hispánico. En realidad, este poeta representa para nuestro crítico, en cierto sentido, el mal contra el cual ha estado insistiendo en su obra crítica y le sirve, más que nada, de ejemplo negativo. A juicio de Valente, la importancia de Darío ha sido erróneamente exagerada e interpretada tanto por los críticos como por muchos poetas. Reconociendo la significación de la llegada del nicaragüense en un momento cuando las posibilidades poéticas se habían secado, cree, sin embargo, que sus innovaciones no fueron ni profundas ni duraderas, porque realmente Darío no llegó nunca a asimilar el simbolismo que les había pedido prestado a los franceses. "No consiguió--lamenta Valente--

o no intentó acaso Darío eliminar la retórica, porque no supo o no pudo eliminar el gesto correspondiente y no pasó en muchas ocasiones del ademán verbal pseudograndioso o pseudoexquisito."¹⁰⁷

Visto en esta perspectiva, a Valente le resulta increíble el hecho de que Darío haya influido en la primera promoción de poetas españoles de postguerra. Analiza, por ejemplo, unos versos del poeta José Hierro que tienen claras semejanzas con unos de Darío. Es interesante notar que un año antes, en 1967, el mismo Hierro había publicado en Cuadernos Hispanoamericanos el ensayo "La huella de Rubén en los poetas de la postguerra española," texto claramente partidario de la poesía del nicaragüense.¹⁰⁸ Su gran admiración por la obra de Darío, le quita a Hierro la necesaria objetividad crítica. Es asombroso que Hierro considere a Darío como antecedente de los poetas "sociales" sólo por unos cuantos poemas aislados como, por ejemplo, la "Oda a Roosevelt."

Según Valente, los verdaderos innovadores del lenguaje español han sido Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán, auténticos antagonistas de la gran retórica nacional.¹⁰⁹ Entre los innovadores contemporáneos de Valente, destaca a Juan Goytisolo. Este, como Darío en su época, ha heredado viejos moldes del lenguaje; a diferencia del poeta modernista y tal como Unamuno y Valle-Inclán, Goytisolo se ha dedicado a luchar contra tal lenguaje "público," falsificado y corrupto.

Porque un lenguaje incapaz de descubrir y matizar la realidad es en sí una clara amenaza a la identidad personal. La figura de Goytisolo es sumamente importante para Valente ya que, siendo su coetáneo, pone de manifiesto el intento renovador que el propio Valente quiere llevar a cabo en su poesía. Es claro en la obra de Goytisolo su intento de destruir el lenguaje mismo como lo comprobará cualquiera que haya leído la parte final de Señas de identidad y, en especial, La reivindicación del conde don Julián y Juan sin tierra.

Valente, igualmente dedicado a esta lucha por transformar el lenguaje literario, se acerca al problema, sin embargo, más cautelosamente; a primera vista parece tener una actitud menos radical que la del novelista. José Angel Valente, como veremos claramente al analizar su obra poética, no busca destruir la forma misma del lenguaje sino que le encuentra su valor poético, le busca su verdad y su pureza. Manteniendo siempre la forma, propone destruir no el lenguaje sino los valores vacíos de la sociedad, los viejos mitos, las falsas interpretaciones de la historia. De tal manera, va convirtiendo al propio lenguaje en instrumento de tal destrucción.

No hay duda de que Valente, aunque defensor de procesos menos violentos, celebra las voces radicales, como la de Goytisolo: "Esas formas de rebeldía no sólo son naturales

sino necesarias para que una generación entera encuentra las palabras que acaso le permitan sobrevivir."¹¹⁰ Subraya aquí, como hace repetidas veces en su poesía, el posible poder salvador de la palabra poética en el verdadero sentido humanista.

En el año 1969 Valente publica por primera vez (que nosotros sepamos) un texto fuera de España. Cruzando el océano que separa los dos centros hispánicos, le entrega a la revista peruana, Amaru, su ensayo titulado "La hermeneútica y la cordedad del decir."¹¹¹ Esto es muy digno de subrayarse dado el hecho de que este interés suyo en Hispanoamérica no es un caso aislado. En 1970 la casa editorial Joaquín Mortiz en México le publica su séptimo libro de poemas, El inocente y en 1971 otro artículo suyo, "Rudimentos de destrucción" aparece en el diario argentino La Nación.

Es increíble que en 1967 Octavio Paz haya escrito de una supuesta falta de diálogo literario entre España e Hispanoamérica, recalcando un desconocimiento total por parte de los escritores españoles de postguerra de los autores hispanoamericanos.¹¹² Es claro que Paz prescindió por completo del caso del poeta-crítico José Angel Valente y que exageró la situación. Además de sus conexiones editoriales con el otro continente, Valente se ha mostrado siempre preocupado de la escena literaria hispanoamericana. Recordemos que su

primer texto en prosa, aparecido en 1949, trataba del chileno Vicente Huidobro. Luego publicó dos artículos sobre César Vallejo, uno en 1953 y el otro en 1960; uno sobre Rubén Darío en 1968 y otro sobre Borges incluido--sin fecha de publicación--en la tercera sección de Las palabras de la tribu.

En 1968, en un ensayo sobre José Lezama Lima, el poeta cubano tan en boga dentro de los jóvenes poetas españoles hoy día, Valente mismo contradice a Paz: "Para nosotros, peninsulares, el enlace con la otra fracción--enorme--de la lengua empieza a ser (¿o ha dejado alguna vez de serlo?) necesidad vital, que no siempre se advierte. No podemos prescindir, sin riesgo de mutilación grave, de los fondos de una tradición común que en ustedes encuentra distinto impulso o renovada forma."¹¹³

Lo interesante de este hecho es que Valente, como teórico del poetizar, no ha podido dejar de ver la importancia que han tenido las letras hispanoamericanas en el desarrollo y renovación del lenguaje literario común a españoles e hispanoamericanos.

Regresando a aquel ensayo publicado en el Perú, "La hermeneútica y la cortedad del decir," vemos que en él Valente continúa poniendo de manifiesto los descubrimientos que son frutos de su exploración del proceso del conocimiento que es la poesía. En este nuevo trabajo introduce la comparación

de la experiencia poética con la experiencia mística. Cree que en la verdadera tradición mística, una experiencia tiene que olvidarse para poder restaurarla poéticamente. Esta experiencia, una vez restaurada, no funda sólo en la vida del poeta sino en la de todos; no le pertenece sólo a éste sino al conjunto. Así, el acto de rememoración por parte del poeta es en realidad un acto solidario entre el poeta y la historia universal. "El poema conlleva--explica Valente--la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen."¹¹⁴ Los múltiples estratos de sentido de otras vidas y otras épocas se consolidan en la memoria del poeta (poeta-universo) para convergir desde o hacia el origen.

Para que esta consolidación y convergencia se produzcan es necesario una palabra poética sobrecargada de sentido. Esta exigencia lleva al poeta al antiguo lamento de la "cortedad del decir." El escritor se enfrenta con la imposibilidad de alojar en el lenguaje la sobreabundancia de los contenidos. Aunque ésta sea la primera vez que nuestro poeta se queja de la insuficiencia de las palabras en su discurso lógico,

lo ha hecho continuamente, como veremos más adelante, desde fecha muy temprana, en su obra poética. Inmerso en el acto mismo de escribir un poema, Valente experimenta la realidad de tal insuficiencia y siente espontáneamente la íntima urgencia de comunicarla.

Para él el problema se plantea en dos niveles al parecer contradictorios. Por un lado reconoce las limitaciones del lenguaje y, aunque se queja de ellas repeditamente, sabe que no hay modo de superarlas, que ese "corto decir" es la única vía de la memoria. Por otra parte hace hincapié en lo imprescindible de tales limitaciones, con sus intrínsecas tensiones, en la creación de toda gran poesía. Hay unos raros momentos poéticos, dice, cuando lo indecible queda infinitamente dicho en un segundo lenguaje, una hermeneútica. En este nivel, Valente celebra la cortedad del decir y cree que reside en ella, paradójicamente, la única posibilidad de articular lo inarticulado, de buscar forma a lo amorfo. "¿No sería necesario--pregunta nuestro crítico--admitir entonces que el lenguaje conlleva la indicación (tensión máxima entre contenido indecible y significante en la palabra poética) de su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho?"¹¹⁵

Los dos próximos textos, "Rudimentos de destrucción" y "El lugar del canto," se escribieron y se publicaron en 1971.¹¹⁶

En "Rudimentos de destrucción" José Angel Valente plantea una nueva idea aparentemente paradójica, la de la destrucción como portadora de nueva vida y como una forma de detener la muerte. La destrucción que Valente propone, instrumento de la cual es el lenguaje, posibilita el acceso a niveles más profundas de la realidad. Según Valente, hay que destruir el enmascaramiento y la ocultación de lo real, características de cualquier tipo de ideología, para luego poder descubrir y reinventar. Hay que destruir lo ritualizado para luego poder llegar a lo concreto, lo hondamente realista, lo auténticamente personal.

Algo que, a juicio de Valente, se debe tratar de destruir es el viejo concepto de la patria, idea que queda bien desarrollada en el ensayo "El lugar del canto." Para nuestro crítico, la patria es pura fabricación, pura abstracción, mientras que el "lugar" es la concreción del sitio, es decir, su verdadera identidad. El concepto de la patria, retórico en sí, existe sólo en lo abstracto. Ese concepto nos desrealiza y a la vez fosiliza el lenguaje; por eso, en nombre de la "descongestión del lenguaje" debe ser destruido.

Si la patria es la "encarnación" de la retórica, el lugar sería la palabra, la palabra poética que queda por descubrir; el artículo se titula, desde luego, "El lugar del canto." La patria, siendo una mera abstracción dada, no

es algo que la palabra pueda revelar. En consecuencia, el sentido nacionalista de la patria limita por naturaleza. El lugar, que, en cambio, puede ser descubierto, lleva a impactos cósmicos y nociones universales. El lugar es una concreción desde la cual son posibles las proyecciones universales. Valente, por lo universalista que es, quiere que se rompan los viejos límites que implica la patria. "Por eso--escribí--tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota para fomentar la universalidad."¹¹⁷ El lugar hallado sirve de nexo entre los varios niveles de tiempo, el pasado, el ahora; y como tal, ensancha nuestra comprensión personal y colectiva, así como lo hace la palabra poética que converge desde o hacia el origen.

Vale la pena considerar en relación con este tema dos poemas que vienen a esclarecer su idea respecto a la patria. En su primer libro poética, A modo de esperanza (1955), Valente incluyó un poema titulado "Patria, cuyo nombre no sé," del cual citamos aquí los últimos versos:

Oh patria y patria
y patria en pie
de vida, en pie
sobre la mutilada
blancura de la nieva,
¿quién tiene tu verdad?¹¹⁸

En esta cita encontramos al poeta buscándole la verdad a su patria; es decir que Valente todavía cree en el concepto dado de la patria. En su segundo libro de poesías, Poemas a Lázaro (1960), incluyó un poema titulado "Sobre el lugar del canto." El poeta ya ha empezado a descubrir la realidad del "lugar":

Esta es la hora, éste es el tiempo
 --hijo soy de esta historia--
 éste el lugar que un día
 fue solar prodigioso de una casa más grande.¹¹⁹

Incluso habría que tomar en cuenta el hecho de que en 1963 Valente preparó un libro antológico precisamente titulado Sobre el lugar del canto.¹²⁰

V. Artículos Teóricos: 1970-1975

Terminando con nuestro análisis de su discurso lógico sobre la escritura, llegamos ahora a los tres últimos ensayos de José Angel Valente. Estos tres textos, "La poesía. Conexiones y recuperaciones," "Ensayo sobre Miguel de Molinos" y "Luis Goytisolo: 'Recuento' (Tres fragmentos de una lectura)," que no aparecen en Las palabras de la tribu,¹²¹ revelan, más que los anteriores, a un poeta-crítico firmemente planteado en la modernidad.

Valente, en "La poesía. Conexiones y recuperaciones," continuando su exploración de las posibles vías de destrucción de los límites y de apertura a la libre circulación del universo, recalca el hecho de que la poesía no debiera ser un mero género sino una forma de visión, es decir, una manera de indagar los misterios del mundo y descubrir su verdadero ser.¹²² Como ejemplos de lenguaje poético, cita a algunos prosistas, entre ellos Valle-Inclán y Kafka (escritores, curiosamente, que influyen en el propio Valente): éstos se han mostrado capaces de asombrantes visiones poéticas. A continuación Valente hace una llamada general a los poetas pidiendo que "recuperen" tales joyas de intuición aunque no sean "poesía" en el sentido tradicional del término. El mismo ha cruzado las anticuadas líneas de demarcación entre los géneros en sus más recientes libros de poesía. En su

última obra, El fin de la edad de plata, un conjunto de textos exclusivamente en prosa, parece ir en busca de las fuerzas liberadoras de otras formas. En ello coincide con los escritores "modernos." Octavio Paz escribió hace un par de años que un "rasgo de la modernidad es la tendencia a borrar las fronteras entre los géneros"¹²³ y Julio Cortázar más recientemente ha comentado que "hoy lo mejor de la poesía no viaja en los vehículos tradicionales del género, entre otras cosas porque ya no hay más géneros."¹²⁴

Valente expresa una vez más su desprecio por la perpetuación de un lenguaje inmovilizado por el condicionamiento que es "inalterado abrigo de poetas de escalafón y título, de antología y premio, de ortopedia y retórica, de bloques de horrorosa identidad,"¹²⁵ y la fabricación de promociones literarias que no existen más que en la inopia de una crítica española incapaz de la propia creación. Enfrentándose a esta corriente de mediocridad sofocante, Valente ofrece aún más prueba de su decidido anhelo de arrasar todas las barreras limitadoras. Sostiene la posición de que el poeta, para ser verdadero, debe carecer de yo; la identidad del escritor no es un a priori sino algo por descubrir. La palabra que utiliza el poeta tampoco puede estar condicionada ni predeter-

minada, sino que debe ir en búsqueda continua de su propia identidad, lo que sólo puede encontrarse en un estado de infinita disponibilidad. Así, el contenido mismo de lo poético es un vacío esperando que se lo revele libremente como tal.

Esta no identidad del poeta y esta infinita disponibilidad de su palabra posibilitan, desde el punto de vista de Valente, "la reabsorción del lenguaje en un punto cero en que el signo vuelve hacerse pura expectativa de la significación o lugar donde es posible (gracias a la destrucción creadora de los contenidos que inmovilizan al lenguaje mismo) la manifestación de lo que ha estado oculto."¹²⁶ La imagen gráfica de un "punto cero" cultivada por Valente dramatiza el estado que busca; un estado de invisibilidad, de total transparencia, en el cual se irá reduciendo la palabra a lo esencial, a un punto donde todo equívoco sea imposible. Es en ese punto--tal vez el silencio mismo--donde el poeta encontraría tanto su propia identidad como la de la colectividad y donde la palabra por fin hallaría su voz.

Podemos advertir que Valente está abierto a ideas de los escritores que se adscriben a la "modernidad." Para él todo poeta debiera ponerse en contacto con lo ajeno y lo universal; pero para que estas conexiones sean posibles y profundamente duraderas debe haber primero, una recuperación de su propia tradición literaria. Advierte que en la

tradición del lenguaje poético español hay instancias que apuntan a la modernidad y que por lo mismo merecen ser recuperadas por el poeta actual.

Una de las figuras digna, a juicio de Valente, de tal recuperación es Miguel de Molinos, precisamente por el lenguaje "invisible" de su prosa. Y es a este místico perseguido del siglo diez y siete a quien Valente dedica su ensayo introductorio a la Guía espiritual del propio Molinos. Interesante es también recordar que en su libro El inocente Valente incluye una composición indicatoria del interés del poeta por el místico titulada "Una oscura noticia."¹²⁷

Antes de analizar el ensayo acerca de Molinos, creemos que es importante hacer notar que ésta no es la primera ocasión en que se muestra el interés de Valente en los místicos con relación al proceso poético. Ya en el año 1957 en el famoso artículo "Conocimiento y comunicación," nuestro crítico se había referido a la obra de los místicos como ejemplo extremo del poema entendido como unidad de conocimiento poético. Las experiencias del místico, ejemplificado por San Juan de la Cruz, en cuanto conocidas en su unicidad, sólo existen en sus poemas. En 1969, en el ensayo "La hermeneútica y la cortedad del decir" Valente se refiere otra vez a la obra de San Juan de la Cruz como ejemplo extremo, esta vez de la tensión máxima entre contenido indecible y significativo. Su única

vía de expresión es la poesía: ". . .todo el contenido identificable de la experiencia ha quedado apresado en las canciones como memoria de lo que es olvido, conocimiento de un no saber, articulación de lo inarticulado, forma de lo amorfo. Y por eso, el contemplativo no tiene más órbita de operación para declarar su experiencia que el contenido de las canciones mismas."¹²⁸ Por último, en el ensayo "Rudimentos de destrucción" Valente profundiza más en la comparación entre el proceso místico y el poético. El místico, tan hambriento de lo concreto, anhela destruir las abstracciones que encarna la ortodoxia, tal como el verdadero poeta, a juicio de Valente, debe hacerlo respecto a las ideologías en general.

Con esto llegamos al ensayo de Valente sobre Miguel de Molinos, ensayo que, según nos ha comunicado el autor mismo en 1974, revela indirectamente bastante acerca de su aproximación actual a la experiencia poética. En tal texto Valente estudia el papel que han tomado los místicos en la creación de las formas más puras posibles del lenguaje. El místico, situado entre la palabra y el silencio, está forzado a expresar con el lenguaje lo indecible simplemente porque le es incallable.¹²⁹ Para que la experiencia mística se haga posible, hace falta un estado de total disponibilidad. Es sólo en la transparencia de tal estado flúido del

silencio, de un "punto cero," donde se desenredan las formas más puras del lenguaje.

Curiosamente éste es el primer ensayo en que José Angel Valente analiza el silencio en cuanto proceso poético, ya que, como veremos en detalle más adelante, esta visión comienza a expresarse en su poesía desde el principio. El silencio parece existir en dos niveles para nuestro crítico. En uno, es la metáfora para la palabra limitada y limitadora. El silencio, en este nivel, representa para Valente la imposibilidad del lenguaje y la duda que el poeta siente frente a él. La metáfora le sirve no sólo como crítica del lenguaje sino también como crítica del mundo que ha engendrado tal lenguaje. Es el proceso de la creación poética, y no unas meras teorizaciones intelectuales, el que le revela a nuestro poeta estas limitaciones de la palabra y el que le exige la necesidad de buscar "las palabras de la tribu." Es precisamente esta búsqueda lo que le lleva a Valente al camino imprescindible del silencio, el cual constituye el segundo nivel de que hablamos arriba. El estado de total disponibilidad inherente al silencio, que Valente ha descrito tan bien al hablar de la obra de Miguel de Molinos, le abre al poeta la posibilidad del encuentro con la voz--es decir--la auténticamente poética.

El crítico Guillermo Sucre ha descubierto un proceso semejante en la poesía de Octavio Paz, notando que para po-

der llegar a la palabra, el poeta mejicano recorrió el camino del silencio. "Así--escribió Sucre--el silencio sería, en primer término, el regreso a las fuentes mismas de la palabra. En efecto, el silencio es inherente al lenguaje: lo que lo hace posible, le da su justeza y, a la vez, denuncia su falsificación."¹³⁰ En el mismo párrafo, continuando su discurso sobre el silencio, Sucre llega a incluir las palabras del poeta francés Mallarmé, tantas veces citadas por Valente: "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu." Explicando estas palabras, Sucre las entiende exactamente como las interpreta el poeta español: "No se trata, como algunos suelen pensar (¿no se habla todavía, y con qué furor de ser revolucionario, de Mallarmé como un poeta de salón?), de buscar quintaesencias, un lenguaje alquitarado, una belleza refinada. El sentido es, creo, restituirle al lenguaje cotidiano ('aux mots de la tribu') su elementalidad naciente: 'le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui' de la palabra. Se trata de deslastrarlo de las escorias que lo petrifican." El silencio, en sí denuncia de un lenguaje fosificado, como será la palabra poética que el silencio mismo engendrará, posibilita el encuentro de estas "palabras puras de la tribu."

Además de las ideas sobre el silencio, en el artículo sobre Miguel de Molinos vemos una matización muy importante

en cuanto a la teoría que Valente tiene del lenguaje. Ahora, para él, la palabra, aunque sigue siendo una forma del conocimiento, es además una forma de la contemplación. El lenguaje, una vez llegado a su "punto cero," debe salir de sí mismo e invitar al poeta (y al lector) a la experiencia finalmente conocida. Esta experiencia, que no se debe nunca abstraer sino "experimentar," es, en palabras de Valente, "a la vez experiencia de los límites y destrucción o apertura infinita de éstos."¹³¹ Es decir, experiencia de los límites inherentes a la forma misma de la palabra, la cual Valente nunca propone destruir; y destrucción, o sea, trascendencia de estos mismos límites a través del lenguaje que viaja el camino del silencio.

El último artículo crítico publicado hasta la fecha por José Angel Valente trata de Luis Goytisolo. En "Luis Goytisolo: 'Recuento' (Tres fragmentos de una lectura)" Valente describe la escritura del novelista español como un estado de suspensión, logrado por la destrucción creadora de la realidad. "Lo contado--dice--queda al término del libro en un punto de suspensión, el solo punto en que la escritura es posible, en que la escritura es, antes--y más--que un acto, un estado."¹³² Nuestro crítico, que antes había hablado de la escritura como un acto de conocimiento, el cual implica algo mecánico, ahora se refiere a ella como un estado de

suspensión en el cual el acto mismo de escritura se suspende para que se libere el lenguaje y así se reaprenda el poder generador de la palabra.

Allá, en este estado de suspensión, continúa Valente citando a Goytisolo, se encuentran las palabras que aclaran y crean una realidad más intensa, más "real" que la que se le manifiesta al hombre cualquiera. Es el escritor, un ser privilegiado desde luego, el que halla una nueva relación entre las cosas y las palabras, así descubriéndoles a ambas su verdad.

VI. Consideraciones generales

El estudio de las postulaciones teóricas de José Angel Valente sobre la creación poética demuestra claramente que éste, desde los primeros años de su carrera literaria, se ha interesado por un problema fundamental y eterno de la filosofía: el conocimiento. Valente, consumido por este problema y buscándole siempre unas factibles soluciones, decide explorar e indagar a fondo las posibilidades, al menos teóricas, que le ofrece el lenguaje.

Comprende, a diferencia de los poetas "sociales" españoles de postguerra, que el lenguaje no es, por el mero hecho de existir, herramienta adecuada para expresar ni comprender la realidad. Como poeta sensible a las exigencias de la modernidad, aprende, a través del ejemplo vivo del proceso creativo, que el lenguaje, tal como lo ha heredado, es totalmente incapaz de alojar los contenidos de las realidades presentes. Moralmente vocado al encuentro de estas realidades, se da cuenta de que no le queda otro camino que el de buscar e inventar un lenguaje que puede dar forma a las realidades que quedan por descubrir. La única manera de llegar a reconocer las realidades de las experiencias es dándoles forma a éstas.

El crítico Ramón Xirau resumió muy bien la situación

que confronta Valente cuando escribió: "La poesía moderna muestra, en sus experiencias más álgidas, que en buena parte se ha perdido el significado de la palabra y, al mismo tiempo, que la poesía es una de las rutas para encontrar la palabra perdida."¹³³

Nuestro poeta-crítico, frustrado ante un lenguaje vaciado de significado, anda en busca de otro más profundo. Desde la muy temprana fecha de 1950 ha ido insistiendo en que es la poesía la que debe "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu." Sigue creyendo que le toca al poeta, en el verdadero sentido social-humanístico, desembrollar los misterios de la realidad siguiendo la única ruta que se le ofrece, la del lenguaje. Admitiendo que no se puede prescindir de ello, quiere que se le quite a la palabra cotidiana los elementos petrificantes y que se le restaure sus poderes reveladores y mágicos.

Valente cree que la verdadera función social del arte sólo puede explicarse en términos de su relación con el lenguaje mismo. El lenguaje, en la forma restituida que acabamos de resumir, es, por el hecho de ser poético, denuncia tanto del lenguaje corrupto e ineficaz como del mundo que lo ha engendrado. Sólo la palabra poética puede devolverle al lenguaje, y así a la existencia misma, su verdad y su esencia. Ya en el año 1949, en su primer ensayo publicado, Valente ha-

bía introducido a su incipiente cuerpo de postulaciones teóricas la idea heideggeriana de que es la palabra poética la que da fundamentación al ser, comprendiendo que se está pero no se puede ser sin ella. El lenguaje "público" que nuestro crítico denuncia, no puede descifrar el mundo presente; este lenguaje, muerto en sí, no puede dar forma vivencial a este mundo ni a los seres humanos que lo habitan. La palabra poética tiene el deber social de fundamentar a un mundo disuelto. Hace un par de años, Octavio Paz expresó una idea igual cuando escribió: "Hemos descubierto que el lenguaje no es un medio; el lenguaje nos constituye y, simultáneamente, nos disuelve."¹³⁴

La palabra poética que propone Valente no es esotérica, individualizada, ni fragmentaria sino, muy al contrario, una palabra que pueda cumplir con otras de las misiones básicas del poeta: la de formular un lenguaje común capaz de descubrir realidades colectivas. Siempre fiel a este deber, cree, de manera más y más insistente, que el poeta tiene que ir desligándose de sí mismo para abrirse a las fuerzas histórico-universales.

Tanto una lectura cuidadosa de su discurso lógico sobre la poesía como nuestro propio comentario, nos permiten ver el constante dilema que se le presenta a Valente: el

ajuste entre un lenguaje propio y uno colectivo. Por una parte, dice que la poesía debe ser una aventura solitaria. De acuerdo con tal posición, se declara totalmente en contra de la manía por seguir las corrientes literarias. Comprende que el poeta, sin lugar a dudas un ser privilegiado, está obligado a aprovecharse de sus talentos únicos e indispensables. Recalca una y otra vez la importancia de que la poesía no esconda la propiedad expresiva del que la intenta escribir. Muy al contrario, la poesía, definida por Valente como un "arduo ejercicio de la palabra," debe dejarse crear un lenguaje de voz propia y no anónima-unánime, como la de los poetas "sociales" españoles de postguerra.

El dilema empieza a desenredarse cuando uno se da cuenta de que Valente, en este caso como los poetas de la primera promoción española de postguerra, se preocupa del individuo visto en su contexto histórico social. A diferencia de ellos, sin embargo, comprende que esta relación colectiva tiene que existir en la conciencia personal del escritor igual que sus experiencias más puramente íntimas. El problema como lo ve Valente radica en cómo ajustar estas experiencias divergentes. Recurriendo al lenguaje, Valente intenta equilibrar las dos voces, la una personal y la otra de signo colectivo, para poder dejar salir otro nuevo, unitario, común, capaz de convertir la experiencia solitaria en experiencia solidaria. Según nuestro crítico, la experiencia personal debe olvidarse

en la colectividad para que converjan las dos desde y hacia su origen en un acto solidario. Siempre deseoso de concretar y así llegar a conocer sus propias realidades mezclándolas con otras más histórico-universales, huye de las vacías generalizaciones que promovían los poetas "sociales," a veces nada más que propagandistas.

Este dilema, al parecer "lingüístico," se le presenta a Valente como un problema ético. Aunque quiere ser y es un escritor de voz propia e indudablemente original, está convencido de que es la responsabilidad del poeta encontrar las palabras reveladoras.

Queda bien claro en el discurso lógico de Valente sobre la poesía su continua dedicación a la creación de un lenguaje poético suficientemente tenso y preciso para poder llegar a la esencia y la verdad de las experiencias de la vida; a la creación de un segundo lenguaje, una "hermeneútica," que busca dar alojamiento infinito a lo indecible. Con igual persistencia, nuestro teórico-crítico se dedica a la indagación y análisis detallado del proceso creativo, con especial énfasis, claro está, sobre el funcionamiento de la palabra poética. No sólo quiere inventar, sino también comprender a fondo el cómo y el por qué de sus propios hallazgos.

Desde el año 1949 José Angel Valente anda estudiando el acto creativo y ya en 1957, en el artículo "Conocimiento

y comunicación," tiene firmemente formulada su definición de la poesía como un acto de conocimiento que trae implícito la comunicación de la realidad descubierta a través del mismo. En los últimos artículos, principalmente los publicados después de Las palabras de la tribu, "La poesía. Conexiones y recuperaciones," "Ensayo sobre Miguel de Molinos," y "Luis Goytisolo: 'Recuento' (Tres fragmentos de una lectura)," su concepto de la creación poética se matiza. La poesía termina por definirse como una forma, y luego aún más radicalmente como un estado de visión que invita a la contemplación de lo revelado.

En efecto, las definiciones no difieren tanto la una de la otra dado el hecho de que se interesan en el mismo propósito: el conocimiento. Los procesos que Valente describe para llegar a tales conocimientos, sin embargo, se han ampliado, se han liberado, se han hecho más flúidos. Tal liberación se debe en parte a la natural progresión de sus profundizaciones sobre el arte; en parte también, sin lugar a dudas, se explica por su incorporación de las enseñanzas y los ejemplos de unas corrientes modernas y universales.

Desde el principio de su carrera literaria, Valente ha demostrado un interés vivo en los autores no españoles, sobre todo los modernos (es decir, los que siguen a Baudelaire y Mallarmé); son ellos los que dan un lugar central dentro

de su producción artística al cuestionamiento sobre la escritura misma. Los artículos tempranos de Valente indican un conocimiento profundamente crítico de las obras de escritores como Rimbaud, Mallarmé, W.H. Auden, Allen Tate (figura principal del movimiento denominado "new criticism"), Bertolt Brecht y T.S.Eliot, siendo la influencia de éste tal vez la más evidente. Sus textos más recientes, en los cuales hace referencia a los estructuralistas Saussure y M. Foucault y al lingüista Noam Chomsky, entre otros, revelan a un escritor indudablemente inmerso en la tradición más moderna de la crítica del lenguaje. Implícita en esta crítica de un lenguaje limitado y limitador está la transgresión de todos límites, entre ellos la tendencia a borrar las fronteras entre los géneros.

Estas lecciones liberadoras de la modernidad se reflejan en el desarrollo de las postulaciones teóricas de José Angel Valente acerca de la poesía. Al principio, dice que la palabra poética conoce la realidad y la comunica. Comprende que esta palabra, concisa, precisa, meditada, revela zonas desconocidas de la existencia y como tal es la única vía de entrada en la intimidad de las cosas. Recalca que es la unidad total del poema, y no una palabra aislada--por poética que sea--la que cumple con la función indispensable de la poesía de encontrar lo irrepetible, lo único de la

experiencia. A lo largo de una indagación intensa, se le van poniendo en claro, de manera más profunda, los procesos que pudieran producir el fenómeno poético. Su investigación le lleva al ejemplo extremo del místico que una y otra vez le ofrece claras explicaciones, en forma magnificada, del proceso creativo que propone.

Es de suma importancia subrayar que a Valente no le interesan los místicos por sus facetas religiosas, sino por sus procedimientos lingüísticos. Quiere llegar a comprender a fondo tales procedimientos para esclarecer los misterios poéticos. Y es tal buceo en los funcionamientos de las obras místicas, las de Luis de Molinos y San Juan de la Cruz sobre todo, lo que le transporta al punto desde donde define la poesía como un estado de visión que invita a la contemplación. Le ayuda a entender mejor el mismo proceso que ha ido buscando desde el principio.

El místico, para reconocer la experiencia olvidada (único camino posible de la rememoración) se suspende y es tal estado de suspensión el que propone Valente como único válido en el reconocimiento poético de experiencias de toda clase. Lo que describió antes como un acto, con sus claras implicaciones de control consciente, pasa a convertirse ahora en un estado, revelando así un elemento de más fluidez y movilidad intelectual.

Valente, continuando su disección del proceso místico,

hace hincapié en el hecho de que éste va por el camino del silencio para poder expresar lo realmente inexpresable. El poeta también debe llegar a lo que llama el "punto cero," es decir, el estado de total disponibilidad e invisibilidad--equivalente al silencio--para poder "purificar" el lenguaje y así dar alojamiento verbal a lo indecible. El místico escoge la vía del silencio para reunirse con Dios; a Valente le atrae tal viaje como proceso contemplativo pero no religioso.

Para el místico, Dios no se conoce sino en visión. Valente no propone la visión como forma de la poesía para poder hallar a Dios, sino para conocer las experiencias de la existencia en general. El término visión matiza el de conocimiento; el conocimiento implica un proceso más lento e intelectual que el del descubrimiento totalizador y más tangible de la visión.

Parece que Valente ya no se concentra tanto en el hecho de que la poesía comunique las experiencias conocidas a través del proceso poético; le interesa primero, pero no exclusivamente, la contemplación de ellas. Lo que propone, en efecto, es una literatura autónoma, sin mensaje que comunicar sino una visión para contemplar y experimentar. Este cambio de enfoque no es indicación en absoluto de una adhesión a la filosofía del arte por el arte. Es verdad que Valente ha

cambiado su énfasis, pero es igualmente verdad que no ha roto con su dedicación original y constante a una literatura que sea útil. Participando de la tradición moderna, invita al lector a que participe más directamente con el autor en el proceso creativo.

Valente quiere trascender el misterio que yace por debajo de las formas de la realidad tal como se le presentan al hombre "ordinario." Deseando ir más allá de lo percibido hacia la verdad y la belleza enigmáticas, busca destruir los límites que los detienen: la identidad del propio poeta, la división poco natural de los géneros y la palabra falsificada, podrida y así totalmente ineficaz. Como poeta-crítico, no sólo intenta destruir los límites sino también los valores mismos de la sociedad que los ha edificado. Descendiendo al "punto cero" del "lenguaje del silencio," busca demoler los elementos que impiden la creación de ese lenguaje mágico, visionario y siempre crítico que es el verdadero conocimiento de la realidad.

NOTAS

¹ Aparte de los ensayos incluidos en su libro de prosa, Las palabras de la tribu (Madrid: Siglo veintiuno, 1971), una lista de los artículos más importantes para nuestro estudio incluye los siguientes títulos: "Vicente Huidobro; últimos poemas," Cuadernos Hispanoamericanos, 7 (1949), pp.207-210; "Poesía para el pueblo," Cuadernos Hispanoamericanos, 18 (1950), pp.471-472; "Vallejo y la palabra poética," Cuadernos Hispanoamericanos, 39 (1953), pp.337-339; "Alfonso Costafreda," Índice de Artes y Letras, 80 (1955), p.15; "Carta abierta a J.M. Caballero Bonald," Índice de Artes y Letras, 81 (1955), p.11; "La poesía. Conexiones y recuperaciones," Cuadernos Para el Diálogo, núm. extraordinario, XXIII (1970), pp.42-44; "Ensayo sobre Miguel de Molinos," en Miguel de Molinos, Guía espiritual (Barcelona: Barral, 1974), pp.11-51; "Luis Goytisolo: 'Recuento' (Tres fragmentos de una lectura)," Insula, 341 (1975), pp.1,12-13. Para los demás textos en prosa de Valente, véase la bibliografía que acompaña a este estudio.

² "La jornada," Alcalá, 11 (1952), sin núm. de página.

³ "Vicente Huidobro; últimos poemas," pp.207-210.

⁴ Valente publicó una serie de artículos en Cuadernos Hispanoamericanos entre los años 1949 y 1954. Empezó a publicar en Índice de Artes y Letras en 1952 y continuó casi una exclusiva colaboración en ella hasta el año 1962. Aunque siguieron apareciendo ensayos sueltos en aquella revista hasta 1963, a partir del año 1963 empezó a publicar en otras revistas, entre ellas: Insula, Revista de Occidente, Cuadernos Para el Diálogo, Amaru y Papeles de Son Armadans.

⁵ Los principales poetas del período publicaron sus poéticas en prosa en antologías como la de Francisco Ribes, Poesía última (Madrid: Taurus, 1963) y la de José Batlló, Antología de la nueva poesía española (Madrid: El Bardo, 1968) y varios artículos sueltos sobre la poesía. A diferencia de José Angel Valente, no llegaron a formular, de manera sistemática, sus ideas con respecto al lenguaje poético.

⁶ Desgraciadamente, el autor no ha indicado las fechas de los artículos incluidos en Las palabras de la tribu. Sin las fechas no se puede comprender el desarrollo cronológico de sus teorizaciones. Valente ha confesado, en una carta personal, que ha sido un error haberlas omitido. Siguen, en el orden en que

aparecen en las dos primeras partes del libro, las fechas de publicación de los artículos: "Conocimiento y comunicación," forma corregida de su primera versión (escrita en lo esencial en 1957), publicado en Poesía última; "Tendencia y estilo," escrito el mismo año de su aparición en Insula, 180 (1961), p.6; "El lugar del canto," escrito en 1971 y publicado por vez primera en Las palabras de la tribu: "Literatura e ideología," texto de una conferencia dada en Barcelona en mayo de 1966, que el autor luego reescribió para su publicación en Revista de Occidente, 2a. época, 24 (1969); "La respuesta de Antígona," escrito en 1968 y publicado en Papeles de Son Armadans, 155 (1969), pp.123-134; "Ideología y lenguaje," escrito y publicado en 1968 en Insula, 259 (1968), p.4; "La hermeneútica y la cortedad del decir," escrito y publicado en 1969 en Amaru; "Rudimentos de destrucción," escrito y publicado en 1971 en La Nación; "Darío o la innovación," publicado en Insula (1968); "Juan Ramón Jiménez en la tradición del medio siglo," publicado en Índice de Artes y Letras (1957); "Machado y sus apócrifos," "Cántico o la excepción de la normalidad," y "Lorca y el caballero solo" publicados por primera vez en Las palabras de la tribu; "Luis Cernuda y la poesía de la meditación," publicado en La Caña Gris (1962), edición dedicada al homenaje a Cernuda; "César Vallejo, desde esta orilla," publicado en Insula (1960); "La necesidad y la musa" publicado en Insula, 198 (1963), p.6; "El poder de la serpiente," publicado por primera vez en Las palabras de la tribu; "Miguel Hernández: poesía y realidad," publicado en Insula (1965).

⁷"La poesía. Conexiones y recuperaciones," pp.42-44.

⁸"Ensayo sobre Miguel de Molinos," pp.11-51.

⁹"Luis Goytisolo: 'Recuento' (Tres fragmentos de una lectura)," pp.1,12-13.

¹⁰Para una lista bibliográfica acerca del período literario véase la nota 1 de la introducción a este estudio.

¹¹"Poesía eres tú," poética incluida en la Antología consultada, ed. Francisco Ribes (Santander 1952), p.43.

¹²"Algo sobre poesía, poética y poetas," *ibid.*, p.105.

¹³"Poesía aquí," *ibid.*, pp.169-170.

¹⁴"Vicente Huidobro; últimos poemas," p.209.

¹⁵*Ibid.*, p.209.

- ¹⁶Ibid., p.209.
- ¹⁷En el año 1963 Valente publicará el texto "Conocimiento y comunicación," en Poesía última, pp.155-161.
- ¹⁸"Poesía para el pueblo," p.472.
- ¹⁹Para una biografía muy completa de la revista España véase el artículo de Victor G. de la Concha titulado "España 1944-1951," Cuadernos Hispanoamericanos, 236 (1969) pp.380-397.
- ²⁰"Poesía para el pueblo," p.472.
- ²¹Ibid., p.472.
- ²²"Respuestas de José Angel Valente al cuestionario" de José Batlló en Antología de la nueva poesía, p.362.
- ²³"Ideología y lenguaje," Las palabras de la tribu (Madrid: Siglo veintiuno, 1971), pp.53-54.
- ²⁴T.S. Eliot, "The Social Function of Poetry," On Poetry and Poets (New York: The Noonday Press, 1961), p.7.
- ²⁵"The Social Function of Poetry," p.10.
- ²⁶"Diez poetas en diez años de poesía cubana," Cuadernos Hispanoamericanos, 16 (1950), pp.141-143.
- ²⁷"Diez poetas en diez años de poesía cubana," p.142.
- ²⁸Vallejo y la palabra poética," pp.337-339.
- ²⁹Ibid., p.338.
- ³⁰Ibid., p.337.
- ³¹"La poesía española actual," Cuadernos Hispanoamericanos, 49 (1954), pp.120-121.
- ³²"La poesía española actual," p.121.
- ³³"Alfonso Costafreda," p.15.
- ³⁴Es de sumo interés notar que Alfonso Costafreda escribió un artículo sobre José Angel Valente: "La poesía de José Angel Valente," Insula, 112 (1955), p.4.

- 35 "Alfonso Costafreda," p.15.
- 36 Valente cita el poema en su artículo "Alfonso Costafreda," p.15.
- 37 "Carta abierta a J.M. Caballero Bonald," p.11.
- 38 *Ibid.*, p.11.
- 39 "José Angel Valente. Premio Adonais 1954," Ateneo, número especial (1955), p.42.
- 40 "José Angel Valente. Premio Adonais 1954," p.42.
- 41 *Ibid.*, p.42.
- 42 *Ibid.*, p.42
- 43 Obsérvese este juicio por ejemplo en los artículos siguientes: Carlos Bousoño, "La poesía de José Angel Valente y el nuevo concepto de la originalidad," Insula, 174 (1961) pp.1, 14. (Le advierte el peligro de que se petrifique por último la capacidad emotiva del autor); José Luis Cano, Poesía española del siglo veinte, de Unamuno a Blas de Otero (Madrid: Guadarrama, 1960), pp.515-520. ("Valente construye su poesía partiendo de una consideración desapasionada de la realidad, de talante meditada, y con frecuencia más intelectual que emotiva."--p.518); Félix Grande, "Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta a José Angel Valente," Índice de Artes y Letras, 242 (1969), pp.30-31. ("Quiero acusarte en esta carta, fundamentalmente, de esa actitud pedante, y cerebral que parece prohibirte cualquier posibilidad de PASION que te prohíbe el ingenio que convierte tus acusaciones en retóricos ejercicios de simple desprecio."--p.30).
- 44 "Claudio Rodríguez," Índice de Artes y Letras, 84 (1955), p.18.
- 45 "Angel González," Índice de Artes y Letras, 88-89 (1956) p.12.
- 46 "J. Agustín Goytisolo," Índice de Artes y Letras, 94 (1956), p.17.
- 47 "Vicente Aleixandre en 'La raya de esperanza'," Índice de Artes y Letras, 88-89 (1956), p.8.
- 48 T.S. Eliot, "The Music of Poetry," On Poetry and Poets, p.17.

49. Las palabras de la tribu es un libro de tamaño limitado dividido en cuatro partes. Contiene ensayos tanto sobre el proceso creativo como sobre poetas específicos, una división, curiosa de notar, muy semejante a la organización que escoge Eliot en On Poetry and Poets. El libro no incluye ningún ensayo escrito y publicado antes del año 1957.

50. Poesía última, pp.155-161; Las palabras de la tribu, pp.3-10. Las revisiones consisten en dos añadiduras que reflejan el carácter cada vez más universal y moderno de la obra de Valente. En la página 3 añade unos comentarios sobre el lingüista Noam Chomsky y a continuación, en la página 5 añade una sección sobre el conocimiento científico y C.H. Waddington.

51 Véase la nota 6 de esta sección.

52 "Conocimiento y comunicación," Las palabras de la tribu, p.6.

53 "Conocimiento y comunicación," p.7.

54 Ibid., p.8.

55 Stanley Burnshaw, ed., The Poem Itself (New York: Schocken Books, 1967), p.xxxiii.

56 "La rosa necesaria," del primer libro poético de Valente, A modo de esperanza incluido en su volumen Punto cero (Poesía: 1953-1971) (Barcelona: Barral, 1972), p.37.

57 "Conocimiento y comunicación," p.4.

58 "Claudio Rodríguez," p.12.

59 "The Three Voices of Poetry," On Poetry and Poets, p.108.

60 "Conocimiento y comunicación," p.6.

61 Ibid., p.10.

62 "Tendencia y estilo," Las palabras de la tribu, pp.11-15.

63 "Tendencia y estilo," pp.14-15.

64 Automoribundia (1888-1948) (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948), p.420.

65 "Tendencia y estilo," p.14.

66 Ibid., p.13.

- 67 Automoribundia, p.422.
- 68 "Tendencia y estilo," p.13.
- 69 Punto cero (Poesía: 1953-1971), p.104.
- 70 "José Angel Valente en El Ciervo," Indice de Artes y Letras, 146 (1961), p.18.
- 71 "Tendencia y estilo," p.13.
- 72 "César Vallejo, desde esta orilla," Las palabras de la tribu, pp.144-160. Este texto se incluye en la segunda parte de la colección de ensayos, la cual se compone de estudios críticos, cada uno con referencia a un poeta específico, en contraste con la primera parte, compuesta exclusivamente de artículos de postulaciones teóricas.
- 73 Para probar que la influencia fue directa, Valente menciona que la revista antigarcilasista España reprodujo en 1950 un poema de Vallejo titulado "Masa" y analiza unas líneas del poeta Blas de Otero que demuestran una semejanza extraordinaria con unos versos de Vallejo.
- 74 Citado por Valente en "César Vallejo, desde esta orilla," p.144.
- 75 Ibid., p.159.
- 76 "Luis Cernuda y la poesía de la meditación," Las palabras de la tribu, pp.127-143.
- 77 M. García Blanco, Don Miguel y sus poesías (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1954), p.44.
- 78 "Luis Cernuda y la poesía de la meditación," p.134.
- 79 Frank Kermode, ed., "The Metaphysical Poets," Selected Prose of T.S. Eliot (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), pp59-67. Esta cita es de la página 63.
- 80 Santiago Daydí, Voces de la tribu: la poesía de José Angel Valente, tesis doctoral (University of Kansas: 1973), p.346.
- 81 Luis Cernuda, La realidad y el deseo (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), p.232.

82."The Metaphysical Poets," p.64.

83."Luis Cernuda en su mito," Insula, 207 (1964), p.2 y luego reimpresso con el mismo título en la tercera parte de su colección de ensayos teóricos Las palabras de la tribu, pp.262-265.

84."Luis Cernuda y la poesía de la meditación," p.139.

85.Véase los siguientes textos de José Angel Valente en los cuales ha indagado sobre los poetas místicos: "Conocimiento y comunicación, Las palabras de la tribu, pp.3-10; "La hermeneútica y la cortedad del decir," Las palabras de la tribu, pp.57-70; "La poesía: conexiones y recuperaciones," Cuadernos Para el Diálogo, pp.42-44; "Rudimentos de destrucción," Las palabras de la tribu, pp.71-74; "Ensayo sobre Miguel de Molinos," Guía espiritual, pp.11-51.

86."Luis Cernuda y la poesía de la meditación," p.142.

87.Véase la nota 71 en esta sección.

88."Encuestas de Insula," Insula, 205 (1963), pp.3,5; "La necesidad y la musa," Insula, 198 (1963), p.6 luego reimpresso en Las palabras de la tribu, pp.161-169.

89."Encuestas de Insula," p.5. La encuesta se compone de dos preguntas: (1) "Al terminar el año 1963, ¿Cómo ve usted la situación de la poesía española de hoy, referida no sólo a los poetas--calidad y tendencias--sino a lectores y editores?" (2) "¿Qué puede, a su juicio, favorecer o dificultar el desarrollo positivo de una nueva generación poética, y la creación de un público de lectores más amplio que el actual?" Además de los comentarios de Valente, aparecen las contestaciones de Carlos Bousoño, Luis Jiménez Martos y Leopoldo de Luis.

90.Citado por Valente en "La necesidad y la musa," Las palabras de la tribu, p.163.

91."La necesidad y la musa," pp.163-164.

92."The Social Function of Poetry," On Poetry and Poets p.12.

93."La necesidad y la musa," p.169. Valente se refiere a los conocidos versos del poeta francés Aragon del libro Hourra l'Oural: "C'est cependant la même dance/mais ce n'est pas le même amour."

⁹⁴Ibid., pp.164-165.

⁹⁵Punto cero, p.61

⁹⁶Véase la nota 6 de esta sección.

⁹⁷Versos citados por Valente en "Literatura e ideología," Las palabras de la tribu, p.21.

⁹⁸Texto citado por Valente en "Literatura e ideología," p.23.

⁹⁹Ibid., p.24.

¹⁰⁰Ibid., p.27.

¹⁰¹"Objeto del poema," Punto cero, p.103.

¹⁰²"Ideología y lenguaje," Las palabras de la tribu, p.52.

¹⁰³"Ideología y lenguaje," p.52.

¹⁰⁴Ibid., pp.53-54.

¹⁰⁵Este artículo fue publicado originalmente en Insula y luego reimpresso como el primer ensayo de la segunda sección de Las palabras de la tribu, pp.77-88.

¹⁰⁶"Darío o la innovación," Las palabras de la tribu, p.88.

¹⁰⁷"Daría o la innovación," p.86.

¹⁰⁸"La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española," Cuadernos Hispanoamericanos, 212-213 (1967), pp.347-367. Hierro escribió: "Permitaseme, para terminar, apuntar hacia Rubén como antecedente de la poesía social: la 'Oda a Roosevelt,' en su vertiente imprecatoria o en el otro aspecto, irónico y crítico, anatematizador de lo absurdo de una sociedad: 'Agencia'. Y en Rubén, el poeta más artista, hasta podríamos rastrear el prosaismo actual. Sería divertido localizar el cordón umbilical entre la 'Carta a Andrés Basterra' de Celaya y la 'Epístola a Madame Lugones.'" (p.367)

¹⁰⁹En el mismo año, 1968, Octavio Paz, en una entrevista, comenta también sobre los escritores españoles que más le

impresionan en cuanto a su tratamiento del lenguaje. Destaca a Valle-Inclán, como lo hace Valente, pero no a Unamuno: "En él (Valle-Inclán) encuentro algo que echo de menos en otros españoles: creación del lenguaje y reflexión sobre ese lenguaje. En Baroja, Machado o Unamuno, por ejemplo, hay una crítica del mundo y de la sociedad, pero no hay crítica ni creación del lenguaje. En este sentido, no son modernos."-- "Octavio Paz: Poesía y metafísica (entrevista por María Embeita), Insula, 260-261, p.14. Nos sorprende mucho que en este sentido, Octavio Paz no haya señalado al poeta-crítico José Angel Valente.

110 "Darío o la innovación," p.87.

111 Valente mismo nos ha comunicado que fue publicado en marzo de 1969 en Amaru pero no hemos podido consultar la revista y por eso la nota queda sin más información bibliográfica. El artículo se volvió a publicar en 1971 en Las palabras de la tribu, pp.59-70.

112 En su ensayo, "Una de cal...", Papeles de Son Armadans, CXL (1967), pp.175-197, Paz escribió: "En los años que siguen a la guerra civil la comunicación se interrumpe y sólo hasta hace poco empieza a reanudarse . . . La más dañada fue España porque la ruptura del diálogo con Hispanoamérica fue asimismo ruptura con los otros interlocutores: las literaturas europeas y la americana en lengua inglesa." (p.195) En el mismo artículo Paz criticó a los autores españoles de no haberse abierto a la corriente crítica del lenguaje como creación en sí: ". . . (la literatura española moderna) jamás ha hecho de la crítica una creación. No quiero decir que los españoles no hayan producido novela y poemas modernos y universales sino que en esas obras echo de menos la voluntad crítica y autocrítica, esa reflexión sobre el lenguaje y sus significados que, a mi juicio, es la forma más lúcida y exasperada de la modernidad." (pp.179-180)

113 El artículo titulado "Carta abierta a José Lezama Lima," aparece reimpresso en Las palabras de la tribu, p.252. Se publicó originalmente en Insula, 260-261 (1968), p.3 en un número monográfico dedicado a la literatura cubana.

114 "La hermeneútica y la cortedad del decir," Las palabras de la tribu, pp59-60.

115 "La hermeneútica," p.67.

116. "Rudimentos de destrucción," pp.71-74; "El lugar del canto," p.16-19. En la nota preliminar a Las palabras José Angel Valente escribió: "Parte de ellos [los ensayos] ha aparecido en diversas publicaciones periódicas; otros, no siempre los de más reciente escritura, permanecían inéditos." (p.ix) Siendo esta explicación tan ambigua, es importante mencionar que Valente nos comunicó que estos dos artículos se escribieron muy poco antes de publicarse Las palabras de la tribu.

117 "El lugar del canto," p.16.

118 "Patria, cuyo nombre no sé," Punto cero p.33.

119 "Sobre el lugar del canto," Punto cero, p.124.

120 En Sobre el lugar del canto (1953-1963), Valente reunió poemas de sus dos primeros libros de poesía y una sección de inéditos que apareció luego en la sexta sección de La memoria y los signos.

121 Véase la nota 1 de esta sección.

122 Ya en 1966 Valente se había interesado en tal noción. Hablando de la obra de Brecht escribió: "Debo aclarar además que, en lo que a nuestras consideraciones se refiere, el término poesía se extiende no sólo a la poesía dramática, sino a toda forma de auténtica creación por el lenguaje." ("Literatura e ideología," Las palabras de la tribu, p.22.).

123 "Una de cal...", p.187.

124 "Por lo demás es lo de menos," prólogo a Pameos y meopas (Barcelona: Ocnos-Llibres de Sinera, 1971), p.9.

125 "La poesía, Conexiones y recuperaciones," p.43.

126 Ibid., p.42.

127 Punto cero, p. 389.

128 "La hermeneútica y la cortedad del decir," p.67.

129 En palabras del propio Valente: "En su discurso

sobre el lenguaje, la experiencia del místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez."--"Ensayo sobre Miguel de Molinos," p.12.

¹³⁰"Poesía crítica: Lenguaje y silencio," Revista Iberoamericana, 76-77 (1971), p.591.

¹³¹"Ensayo sobre Miguel de Molinos," p.13.

¹³²"Luis Goytisolo: 'Recuento' (Tres fragmentos de una lectura)," p.1.

¹³³Palabra y silencio (México: Siglo Veintiuno editores, 1968), p.116.

¹³⁴Estas palabras aparecen en "Octavio Paz: Poesía y metafísica (entrevista por María Embeita)," p.14.

SEGUNDA PARTE

POESIAI. Introducción

José Angel Valente medita sobre el poetizar no sólo en sus escritos en prosa sino que, como autor indudablemente abierto a las corrientes de la tradición más moderna, hace de esta reflexión crítica uno de los temas centrales de su propia obra poética. José Olivio Jiménez escribió que Valente "ha demostrado ser, ante todo, un poeta crítico--y no se usa aquí la valoración en su sentido moral, en la que también lo es y muy profundamente--sino en su más estricto de poeta que actúa con una seria vigilancia de las urgencias estéticas de su labor."¹ Pere Gimferrer, refiriéndose a los demás poetas de la generación poética de Valente anotó por su parte: "El gran problema previo, el problema previo por excelencia--el tránsito del lenguaje instrumental al lenguaje sometido a interrogación y auto-crítica--, fue . . . simplemente soslayado por muchos. Entre quienes de un modo o de otro llegaron a plantearse, ninguno ha ido tan lejos como Valente. . . ." ²

Esta meditación crítica sobre la creación, tan evidente en la obra poética de Valente, viene a ser fundamento de la creación misma. Veremos más adelante cómo el proceso poético es, para nuestro poeta, un modo de ir cuestionando y destruyendo

toda valoración establecida del lenguaje. Con tal procedimiento crítico se quiere ir descubriendo y conociendo la "verdadera" realidad, hasta poder recrear, en el punto cero del vacío de la negación, la voz prístina de la tribu.

Nuestro objetivo en esta sección no es analizar sólo el tema del lenguaje en la poesía de Valente sino también la relación significativa que se va estableciendo entre este tema particular y la teorización en prosa sobre el mismo. Da la impresión de que en su poesía, Valente necesitara meditar sobre los aspectos de la creación poética que le surgen en el momento de la creación. En sus ensayos críticos medita sobre el carácter de la obra de otros escritores; en sus ensayos teóricos, sobre facetas más generales de la creación. Pero en ambos casos la materia de estas reflexiones parece haberle sido sugerida por sus propias experiencias creativas.

Hemos decidido estudiar la poesía de José Angel Valente siguiendo el orden cronológico de publicación para así poder apreciar mejor el desarrollo de su discurso poético acerca de la escritura. Como edición definitiva de la obra de Valente hemos usado el volumen Punto cero (1972), en el cual se reúnen poesías escritas entre 1953 y 1971.³ Los libros incluidos en esta colección son: A modo de esperanza

(1953-1954); Poemas a Lázaro (1955-1960); La memoria y los signos (1960-1965); Siete representaciones (1967); Breve son (1953-1968); Presentación y memorial para un monumento (1969); El inocente (1967-1970). A estos títulos de libros publicados antes de 1972, nuestro poeta añade la serie Treinta y siete fragmentos (1971) que aparece por primera vez en esta colección. Aunque no incluido en Punto cero, también estudiaremos en esta sección el último libro publicado hasta la fecha por Valente: El fin de la edad de plata (1973), una colección de poemas en prosa.⁴

En Punto cero Valente no sólo indica por primera vez las fechas de composición de los poemas incluidos en los varios libros, sino que también en algunos casos ha introducido leves cambios en la composición de los libros.⁵ Ha de considerarse este volumen como edición definitiva y en cierto modo, reelaboración de la obra poética de Valente. La importancia de Punto cero dentro del panorama poético español de los últimos años es indisputable. Las palabras inequívocas de Emilio Miró son testimonio de ello: "Pienso sin la menor duda que uno de los más importantes volúmenes de poesía aparecidos últimamente es este Punto cero de José Angel Valente."⁶

II. A modo de esperanza (1955)

José Angel Valente, el poeta, se dio a conocer oficialmente al círculo literario español en el año 1955 con la publicación de A modo de esperanza. Esta primera colección de poemas, ganadora del Premio Adonais de Poesía en 1954 y en general muy bien acogida por la crítica española,⁷ reveló una manera de concebir la poesía muy distinta a la que prevalecía en España en aquellos años. Recordemos que esta obra se publicó coetáneamente con unos libros cumbres de la reinante "poesía social": Cantos iberos de Gabriel Celaya (1955); Pido la paz y la palabra de Blas de Otero (1955); España, pasión de vida de Eugenio de Nora (1953), tan diferentes al de Valente en su retoricismo y su tono general.

José Luis Cano, comprendiendo muy bien el sentido inesperado de la obra del joven Valente, escribió que "este libro sorprendió a muchos por su carencia casi absoluta de halagos formales, por cierto tono objetivo e irónico, inusitado en la poesía española de ese momento, aún dominada por un subjetivismo radical, y por el ademán angustiado de los aportes estilísticos del novel poeta, advirtió sus posibles repercusiones dentro del mundo literario español del momento: "Hoy por hoy, no levantará este libro demasiado entusiasmo. Posiblemente se le acusa de frío, de cerebral y de otras

zarandajas. Posiblemente su pureza poética, su claridad expresiva, su anti-retoricismo estético, su penetración, su alejamiento inteligente de las corrientes en boga en nuestra poesía (planteadas todas, aún las más aparentialmente revolucionarias y avanzadas, de espaldas a la expresión y a la presencia de un mundo que necesita poetas sin demasiadas apoyaturas en lo inmediatamente pasado consagrado), le constituyan un libro minoritario."⁹

Queda bien claro que esta temprana obra de nuestro poeta destaca en el momento literario español por algunas novedades significativas. Una de ellas sería que el testimonio humano que nos ofrece A modo de esperanza, libro totalmente ausente de retórica, es de lo más directo y realista posible. Valente mismo, el teórico, apuntando a esta novedad en su obra, crítica una y otra vez el realismo de superficie que andaba tan en boga. "Por supuesto--escribió--sólo muy parcialmente me parecían aceptables ciertos realismos à la mode chez nous que apenas alcanzan a definirse más que por el uso de medios verbales imprecisos(!) y sin relieve. . .Todo ello, además de envolver gruesos errores, aleja el problema de sus aspectos más decisivos. Quiero decir, más reales."¹⁰

En efecto, y cumpliendo con esta comprensión del problema, los poemas que dan forma unitaria a Un modo de espe-

ranza destacan la figura de un poeta indudablemente realista, intenso y apasionadamente preocupado por el hombre en su circunstancia presente. La preocupación de Valente, a diferencia de la de los "dedicados poetas sociales" que vivían su período de auge en aquellos años, no se manifiesta ni retórica ni ruidosamente. Para poder interpretar y analizar críticamente al hombre dentro de su contexto histórico-social y al mismo tiempo aumentar la auténtica desolación de su situación, nuestro poeta desarrolla un estilo poético preciso, de frases breves, de ritmo simple y de métrica relativamente libre. El mismo nos esclarece su primera obra poética al declarar que: "No tiene nada de literatura, o sólo lo necesario. Es poesía muy sobria. Lo que pretendo en A modo de esperanza es lograr la mayor expresividad con el mínimo de artificios verbales."¹¹

Estudiando los procesos poéticos empleados por Valente en la expresión de su testimonio humano, Carlos Bousoño escribió: "Cinismo en la superficie y ternura en el fondo; tal es la fórmula que otorga a esta poesía un especial encanto, lo que le da originalidad y complejidad."¹² Define su estilo como el "arte de callar a tiempo": un arte que consiste en dar descripciones objetivas que dejen aparecer mudo al poeta y a la vez traigan implícita una fuerte emoción que golpea al lector.

Santiago Daydí, en el trabajo más completo que se ha escrito acerca de nuestro poeta hasta el momento, analiza mucho más a fondo este mismo aspecto de su modo de concebir la poesía, el cual no excluye el elemento humano.¹³ La tesis de Daydí es que Valente emplea principalmente dos técnicas literarias: el punto de vista y los efectos de resonancia, para poder sintetizar lo intelectual del concepto y lo emocional de la experiencia y así "lograr la mayor expresividad" posible.

A modo de esperanza, con sus fórmulas originales en ese momento, nos ofrece un ejemplo literario de perfecta unidad, tanto estructural como temática.¹⁴ El libro está dividido de tal manera que refleja una organización bien formal y controlada: las secciones primera y tercera de doce poemas cada una, están separadas por un solo poema que forma la segunda sección. Los primeros poemas presentan a un hablante solitario, con sus inquietudes existenciales, que anda en busca de sus propias verdades. Un buen ejemplo de esta actitud es el poema "El espejo"¹⁵ donde un hombre, mirándose a sí mismo, anhela saber las respuestas a su existencia enigmática:

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

En el poema de la segunda parte, "Patria, cuyo nombre no sé" (pp.31-33), la primera persona toma la forma plural, abriéndole la puerta a la historia compartida, al individuo en su comunidad; y así introduce a los poemas de la tercera parte en los que el hablante, desde un punto de vista sumamente crítico, desea encontrar ahora las verdades de la realidad tanto para sí mismo como para los demás.

Un aspecto primordial de la interpretación que Valente tiene del hombre histórico, visto primero en su soledad y luego dentro de su circunstancia socio-política, y que nos interesa específicamente en este trabajo, es el cuestionamiento que el poeta hace con respecto al papel del lenguaje en esta historia. La esperanza que Valente tiene en el proceso creativo como posible poder revelador y, en consecuencia, como salvador de la vida, da unidad temática al libro, como lo señala el propio título. Nuestro poeta espera que el lenguaje, instrumento del conocimiento de los misterios de la realidad, le permita disfrutar de la plenitud de la vida.

Para ello, el hombre necesita aprender a aceptar la realidad de la muerte. Una lectura de los poemas pone de manifiesto el hecho de que a Valente le obsesiona, en efecto, el no poder morir. Su constante preocupación por la muerte no se manifiesta como un terror ante su fuerza aniquiladora

sino como frustración ante la dificultad de aceptarla por no haber podido llegar a comprender la verdad de la vida. El poeta se da cuenta de que para hallar esta verdad, o mejor dicho, estas verdades, necesita la palabra auténticamente reveladora. En el poema "Destrucción del solitario" (pp.23-25) oímos hablar a un hombre desconsolado que busca la palabra que le da sentido a la vida:

Y busqué en lo más hondo
la palabra,
aquella que da al canto
verdadera virtud.

.....
(p.24)

Y en otro poema, "Noche primera," el poeta, en su propia poética, ruega: "Alza entonces la súplica:/ que la palabra sea sólo verdad" (p.26).

Desde el primer poema, "'Serán ceniza...'" (p.13), hay en A modo de esperanza una apelación al lenguaje, que apunta a una voluntad de claridad y verdad. Esta pieza introductoria, en forma de una alegoría de la vida, presenta las principales ideas que se desarrollan a lo largo del libro y por eso la reproducimos en su totalidad:

Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.
El corazón
tiene la sequedad de la piedra
y los estallidos nocturnos
de su materia o de su nada.

Hay una luz remota, sin embargo,
 y sé que no estoy solo;
 aunque después de tanto y tanto no haya
 ni un solo pensamiento
 capaz contra la muerte,
 no estoy solo.

Toco esta mano al fin que comparte mi vida.
 Y en ella me confirmo
 y tiento cuanto amo,
 lo levanto hacia el cielo
 y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.
 Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
 cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.

Cruza un vasto desierto desconocido y a lo largo de tal peregrinación dura va buscándole al desierto de la vida su "nombre," es decir, la esencia de su realidad. Para magnificar el estado de vaciedad que le engendra en él el no poder nombrar, Valente acude a la imagen de un corazón seco, como una piedra, es decir, vacío de las palpitaciones, el pulso, de la vida. Se refiere también a los "estallidos nocturnos," la gritería de la palabra no revelada que en la oscuridad de la noche no encuentra su verdadero sentido y así representa la nada, equivalente a la muerte. A lo lejos, sin embargo, ve una luz, representación de la viva esperanza de hallar la verdad. El final del poema indica que la desolación silenciosa de la primera estrofa se convierte en fe en el poder del canto--"y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza." El uso del verbo "proclamar" deja bien en claro que se refiere al lenguaje: la palabra como definidora de

la vida. Valente puede aceptar la muerte y todo lo que sea "ceniza" a condición de que pueda proclamarla como tal, es decir, definirla y así fundamentar su ser.

Quiere proclamar la realidad de las cosas no sólo para sí mismo sino también para la colectividad; y allí se halla la verdadera orientación social en la obra de Valente. No hay que olvidar el hecho de que en este poema nuestro poeta está dándole una forma simbólica a su concepción del poetizar como forma de participación en la vida comunitaria: "Toco esta mano al fin que comparte mi vida./ Y en ella me confirmo." Es esta participación del individuo en el grupo la que constituye un factor esencial en la teoría que Valente tiene de la palabra poética. Esta idea reaparecerá una y otra vez en su obra posterior.

El último poema del libro, "De vida y muerte" (p.56), complementa perfectamente al primero, quedando en claro la unidad del libro, ya que uno sirve de introducción a la colección total y el otro es evidente conclusión del conjunto; entre ambos hay una relación tan estrecha como entre las partes de un poema. Valente destaca en esta composición final la correlación directa que existe entre la realidad de las cosas y la autenticidad de la palabra:

Pero seamos, al fin,
intrascendentes,

sin nudos y metáforas
seamos.

Sencillamente así,
igual que somos,
según la piel y el ritmo
del corazón seamos.

.....

Esta poética propone como única literatura válida aquella que sea sencilla, sin metáforas, libre de todo elemento retórico, como la vida misma. El corazón enjuto e inerte del primer poema late ahora en este final con el ritmo natural que debe también existir en todo arte auténtico. La poesía debe ayudarnos a definir nuestra existencia para poder gozar de ella, para poder, como dicen sus versos finales, vivir plenamente, "para morir/ de haber vivido./ Y basta."

Los demás poemas del libro ponen de manifiesto las luchas íntimas, las incertidumbres y las vacilaciones que Valente ha tenido que sufrir para poder finalmente cantar la fe que andaba buscando. Algunos poemas se centran en la absoluta falta de fe. Por ejemplo, en "Odio y amo" (p.43) vemos a un hombre angustiadamente cogido entre el fuerte anhelo de vivir y el desacuerdo con esta misma vida. Condenado a "estar" en este mundo donde se ha negado rotundamente a morir porque no ha podido descifrar los enigmas de la vida exclama:

Aquí herido de muerte
estoy. Aquí goteo
espesor animal y mudo llanto.
Aquí compruebo
la resistencia ciega de un latido
a la fría posibilidad del puñal.
Aquí pronuncio
la palabra que nunca
moverá una montaña.
.....

La palabra que ha nacido muerta nunca podrá conducir al conocimiento del mundo; la palabra que no "moverá una montaña" le es totalmente ineficaz e inútil.

En otras instancias poéticas no tan pesimistas vemos que Valente todavía no sabe cómo ni dónde hallar los nombres de las cosas pero al menos confía en su existencia última. Así en "Destrucción del solitario," por ejemplo, el hablante, contemplando su propio cuerpo dice:

Un cuerpo ante mis ojos:
le di un nombre,
lo llamé hasta mis labios.
No lo pude decir.

Porque nada podía
ser dicho aún.
.....(p.24)

En el mismo poema destaca la creencia en la palabra clara como descubridora de la belleza pura y la verdad:

Hay nieve, risa y aves
en la boca de todos,

ciudades de inconfundible claridad.

.....
(p.24)

Para aumentar el sentido de vacío que le causa el no poder formular la palabra que "da al canto verdadera virtud," Valente acude a las imágenes. La imagen del corazón seco que ya vimos en "'Serán ceniza...'" reaparece a lo largo del libro en varias formas matizadas. Es una sequedad que proviene de la falta de palabras poéticas, el agua metafórica que crea y sostiene la vida. Citando otra vez "Destrucción del solitario," regresamos al hablante que no consigue darle nombre al cuerpo:

Mis labios eran
como un lugar ingrato
que se siembra de sal.
.....
(p.24)

La sequedad está ahora implícita en los labios cubiertos de sal. Estos labios son desagradecidos porque en vez de sembrarse de las palabras capaces de quitar la sed de no conocer, se siembran de sal. Antiguamente, sembrar la tierra de sal era un castigo ejecutado contra los traidores. Puede ser que se emplee esta expresión aquí con el sentido de la traición cometida al lenguaje verdadero no encontrado.

En el poema "El corazón" (p.22) se presenta otra vez un corazón que no late, oscuro, muerto. El silencio ha bo-

rrado lo que define la vida; no hay palabras que den forma:

Ni una voz, ni un sonido
conviviéndose en él.
Si hundo mi mano extraigo
sombra;
si mi pupila,
noche;
si mi palabra,
sed.

La mano no toca nada en lo amorfo de la sombra, la pupila no ve nada en la oscuridad de la noche sin revelación, y la palabra que induce sed no dice nada en el silencio--"ni una voz, ni un sonido"--de la vida.

Por último, hay en "Como la muerte" (pp.41-42) un ejemplo extremo del hombre realmente sediento por no poder encontrar las palabras adecuadas. Un joven se ha muerto en un accidente insignificante, sin sentido. El hablante, horrorizado por el suceso inadvertido, no sabe qué decirle a la madre del recién difunto:

Tímidamente digo:
"Lo siento". Está enlutada
la madre. Hay otra gente.
Algo para beber.
"¡Qué golpe más horrible!
Mi hijo ...,él...
Las sillas enfundadas.
Fotografías. Tengo
sed.

.....
(p.42)

La sed que le produce la honda inutilidad de las palabras

nos golpea aún más intensamente dado el hecho de que sabemos que hay "algo para beber."

El primer poema, como ya hemos visto, introduce otra imagen que se repite a lo largo del libro: la de la noche incapaz de alojar el conocimiento. En "Patria, cuyo nombre no sé" el hablante no puede hallar la verdad de la patria donde:

Caía el sol, caía
inútilmente el pan,
caía entre la noche
y la sombra de nadie
derribada la fe.
.....
(p.32)

En "Destrucción del solitario" este mismo concepto de la noche, encarnación de la negrura de una vida no descubierta, se intensifica con el contraste que ofrece la esperada alba del conocimiento:

Durante toda la noche,
en una vigilia superior a mis fuerzas
.....
(a veces lo confundía
con el alba, pero
el alba no podía venir)
.....
(p.23)

Igual que el alba que no podía venir, el hombre tampoco podía morir--"con mi muerte creada/ que naturalmente no podía morir." (p.23)--en la oscuridad del no saber:

Y sin embargo, todo era mentira,
 como el tiempo, la muerte
 deseada, así querida,
 pero sin instrumento mortal.

.....
 (pp.23-24)

Sabemos que este "instrumento mortal" no es sino el lenguaje poético porque en el mismo poema, unos doce versos más abajo nos dice que buscó la palabra"...que da al canto/ verdadera virtud."

En el poema "Carta incompleta" (pp.38-39) la noche metafórica viene en forma del silencio que implica el título mismo, una carta que no se termina por falta de palabras, por falta de verdad. Lo único que nos comunica esta carta incompleta es la imposibilidad de morir:

El lugar donde estoy,
 donde no estoy,
 y donde, sobre todo,
 no podría morir. (Hoy no podría
 morir nadie en el mundo
 de muerte natural.)

.....
 (p.38)

La carta sin fin, sin forma cerrada ni bien delineada, encuentra su eco en el hablante que no es ni está porque le hace falta un lenguaje que dé fundamentación a su ser.

Hay otro poema muy significativo en el que la imagen de la noche, empleada de manera bien distinta, llega a dimensiones ni siquiera intuídas en los demás textos poéticos.

Se trata de "Noche primera" (p.26), poema en que el hablante nos confronta con una serie de imperativos que son, en efecto, instrucciones para cómo llegar a la verdad. Estas instrucciones, en forma de una poética, recalcan, como única válida, la vía del lenguaje:

Empuja el corazón,
 quíbralo, ciégalo,
 hasta que nazca en él
 el poderoso vacío
 de lo que nunca podrás nombrar.

Sé, al menos,
 su inminencia
 y quebrantado hueso
 de su proximidad.

Que se haga noche. (Piedra,
 nocturna piedra sola.)

Alza entonces la súplica:
 que la palabra sea sólo verdad.

Valente le pide al hombre--¿a sí mismo?--que se esfuerce por llegar al vacío, poderoso en su infinitud. Reconociendo lo difícil de tal tarea, y tal vez todavía tímido en sus recomendaciones, quiere que al menos se llegue a lo más cerca que sea posible. Luego desea "que se haga noche." La noche adquiere aquí un valor positivo. Recordemos que el título del poema es, desde luego, "Noche primera," es decir, la noche original capaz de llevarnos a la esencia pura de la existencia. El poeta cree que sólo en el vacío de la noche liberadora se puede encontrar la palabra auténtica: "Alza entonces la súplica:/ que la palabra sea

sólo verdad." Las otras imágenes reunidas en este poema (corazón, piedra [sequedad, sed]) aparecen con su significado ya mencionado. Sirven más que nada para contrastar con este nuevo concepto de la imagen de la noche que se ha liberado de las demás.

Llama notablemente la atención que este poema, incluido en un libro publicado en 1955, contenga las semillas de conceptos teóricos que Valente no postula en su discurso lógico hasta los últimos años, como ya vimos en la primera sección de este trabajo.

Valente, continuando su buceo en busca de la esencia de la realidad, se desliga un poco de sí mismo en el poema "Patria, cuyo nombre no sé." En este caso anhela una verdad compartida por la colectividad, la verdad de la patria. Cuando le pregunta a la patria personificada, "¿Quién tiene tu verdad?" (p.33), lo hace en nombre de muchos como lo indica el uso del verbo en la primera persona del plural: "Hemos venido. Estamos/ solos" (p.33). Una lectura del texto, así como el solo título ("Patria, cuyo nombre no sé") nos aclaran el hecho de que para Valente la verdad se esconde en una palabra desconocida. Si se le encuentra su "nombre," sólo entonces se encuentra el verdadero ser de la patria.

Confrontado con una tierra que le ha sido dada, el hablante no sabe cómo reaccionar frente al enigma de su

patria:

Yo no sé si te miro
con amor o con odio
ni si eres más que tierra
para mí.

.....
(p.31)

Una generación joven que creció durante la Guerra Civil española, con el olor de sangre todavía en el aire, no comprende el por qué de tal pesadilla. A éstos les es imposible vivir sin las respuestas adecuadas:

Con la sangre. Era
difícil la alegría;
necesitábamos
primero la verdad.

.....
(p.33)

La "remota" luz (que el poeta mencionó en el primer poema del libro) que la revelación del nombre encendería, ofrece un fuerte contraste con la sombra de la reinante ignorancia:

Porque debió crecer
para la luz, no para
la sombra, el odio, para
la negación.

.....
(p.33)

El concepto que Valente tiene de la verdadera función social del arte empieza a formularse en este poema. Se da cuenta de que son las palabras falsas las que han desmentido la esencia de la patria:

Solo, entre la esperanza
 estéril, la esperanza
 ganada, las palabras
 caídas, las palabras
 como ciegas banderas
 levantadas, un brote
 se atrevía a pujar.

.....
 (p.32)

Las palabras falsas, igual que las "ciegas banderas" que vienen a representar la ideología política dogmática del franquismo de postguerra, no ven, no pueden descubrir nada de la realidad porque la niegan; esas palabras no ofrecen ni una gota de esperanza. Tomando en consideración otros poemas del autor--entre ellos, particularmente el que le sigue en el libro--se puede concluir que para Valente es solamente la palabra poética la que viene, "a modo de esperanza," a revelarnos la realidad.

El poema termina repitiendo la pregunta esencial-- "¿Quién tiene tu verdad?". Es de sumo interés notar que en un libro tan formalmente planeado y organizado, el texto que sigue a "Patria, cuyo nombre no sé" sea una poética: "La rosa necesaria" (p.37). Tal vez Valente haya escogido tal colocación del poema precisamente para recalcar el hecho de que la respuesta a la pregunta tan insistente del texto anterior se halla en el proceso creativo; al menos así lo entiende quien lee estos poemas en conjunto:

La rosa no;
 la rosa sólo

para ser entregada.

La rosa que se aísla
 en una mano, no;
 la rosa
 connatural al aire
 que es de todos.

La rosa no,
 ni la palabra sola.

La rosa que se da
 de mano en mano,
 que es necesario dar,
 la rosa necesaria.
 La compartida así,
 la convivida,
 la que no debe ser
 salvada de la muerte
 la que debe morir
 para ser nuestra,
 para ser cierta.

Plaza,
 estancia, casa
 del hombre,
 palabra natural,
 habitada y usada
 como el aire del mundo.

Valente no sólo se opone en este poema a la rosa juan-ramoniana, la perenne, la que deifica el arte por el arte, sino que también indirectamente alude a la llamada "poesía social," una poesía tan prosaica que no representa ninguna rosa. Indudablemente nuestro poeta canta a la rosa, pero a una rosa que sea natural, libre de artificios, usada y sobre todo, mortal: capaz de morir y por lo tanto de convivir. Muy importante de subrayar es el hecho de que a juicio de

Valente la poesía es una tarea socialmente necesaria que lleva implícita la comunicación de sus descubrimientos reales. La exquisita forma de la rosa en sí no vale; debe existir para ser entregada y compartida.

El crítico Antonio Risco, en un artículo muy citado sobre José Angel Valente titulado "Lázaro en la poesía de José Angel Valente," se ha equivocado a nuestro parecer en cuanto a su interpretación de este poema en relación con la temprana obra teórica del poeta-crítico. ". . .en 'La rosa necesaria'--escribió erróneamente--(Valente) afirma que la rosa sólo sirve para ser entregada, ya que poesía era entonces para Valente en primer lugar comunicación . . . Pero más tarde, según ahonda en su labor poética y reflexión sobre el valor de la palabra, llegará a cambiar tan concepción; antes de la publicación de Poemas a Lázaro, la revista española El Ciervo dio a conocer unas declaraciones suyas en que consideraba la poesía, ya no principalmente como comunicación, sino como método de conocimiento. . . ."16 Sin embargo, hemos visto claramente, a lo largo de este estudio, que no ha habido ningún cambio radical en las postulaciones teóricas de José Angel Valente sobre este aspecto del proceso poético. Desde el principio de su carrera literaria, define la poesía como acto de conocimiento y naturalmente, como una forma de comunicación; pero en ningún momento Valente la entiende

exclusivamente como medio de comunicación.

"La rosa necesaria," el primer poema de la tercera sección, introduce un cuerpo poético de clara estirpe crítica. No nos interesan, considerando el enfoque de nuestro trabajo, los poemas de crítica puramente socio-política, sino los que censuran, directa o indirectamente, el lenguaje falso, y por lo tanto, inauténtico.

En el poema "El adiós" (p.40) un hombre angustiado entra en una sala para hablarle a una mujer. La besa para animarse "porque de ella recibía la fuerza." Trata de explicarle los sucesos más hondos de su vida: sus sueños, sus proyectos, sus ilusiones "para hoy . . .para nunca jamás." Rememora la lucha que ha sido la vida y el amor pasado. Hasta este punto sabemos muy poco de esta mujer a quien el hombre se dirige y de quien "recibía la fuerza." Hay, sin embargo, dos referencias, entre paréntesis, a su silencio: "(La mujer lo miraba sin respuesta)" y "(ella lo contemplaba silenciosa)" que hacen pensar en una buena mujer que escoge escuchar atentamente los llantos del desolado. Pero no es hasta el verso final que llegamos a enterarnos del hecho de que ella está muerta:

. . . La vida es algo inesperado,
dijo. (Más frágiles que nunca las palabras.)
Al fin calló con el silencio de ella,

se acercó hasta sus labios
y lloró simplemente sobre aquellos
labios ya para siempre sin respuesta.

El choque emocional que nos produce tal revelación viene a intensificar y esclarecer el verdadero valor del poema. Vemos que el hombre que se esfuerza por indagar en lo más hondo de su alma no puede decir más que las palabras "cliché," vacías--"la vida es algo inesperado." Dándose cuenta de la fragilidad de estas palabras, es decir, su precaria inutilidad, termina por callarse. Aunque está todavía vivo, realmente no es capaz de expresarse mejor que la mujer que yace muerta en la sala: "Al fin calló con el silencio de ella." Este hombre, privado de la palabra auténtica y por eso, metafóricamente hablando, muerto también, no experimenta la vida; sólo la imita igual que el espejo en la sala que "imitaba la vida vagamente."

Valente también critica las palabras inútiles, frágiles, en "Como la muerte." El hablante en este poema no sabe cómo consolar a la madre del joven muerto; no puede decir más que "Lo siento," lo que lo lleva a lamentarse--"Palabras de consuelo/ inútil. Es cruel." (p.42). Este mismo hablante, al final del poema, le pide a una fuerza desconocida (tal vez la poesía) que le dé vida, que le fundamente su ser, diciéndole que es verdad:

Un hombre ha muerto, pero
 dime que soy verdad,
 que estoy en pie, que es cierto
 el aire, que no puedo
 morir.

(p.42)

Aquí vemos una vez más la insistencia en la palabra como portadora de la verdad, es decir, de la esencia de la realidad. Es el decir el que le da vida a él mismo, como era el nombrar en otros casos.

En "Una inscripción" (p.48) la crítica del lenguaje no revelador se presenta de manera oblicua. Intentando dar más relieve universal a su crítica, Valente acude a un ejemplo alejado geográficamente y temporalmente de su propia circunstancia. El poema censura la situación socio-económica que prevalecía en Roma en los tiempos de Nerón. Rebelándose contra la desigualdad de posibilidades económicas en el Imperio, algunos obreros envenenaron las fuentes públicas de Roma. Este acontecimiento histórico lleva al poeta a pensar en las injusticias de todos los tiempos y a interpretar críticamente su propia España contemporánea.

Lo que de este poema nos interesa aparece en la referencia a la literatura; cuando describe los problemas en Roma, se detiene a juzgar a los poetas romanos de la época:

Los poetas no acusaron el problema,
 porque Roma debió de ser una alegre ciudad

en tiempos de Nerón,
Aenobarbo, parricida,
poeta de ínfima calidad.
.....

Con cierto tono irónico ("porque Roma debió de ser una alegre ciudad") critica a estos escritores que aceptaron la realidad tal como ellos querían que fuera. Valente desprecia a estos poetas no realistas precisamente por su insistencia en la bondad literaturizada de que habló en su entrevista de 1955 cuando dijo que "hace falta una racha de maldad en la poesía."¹⁷ Critica a esos inauténticos por no haberse dedicado a la indagación de sus circunstancias. El tono objetivo e irónico de esta crítica la hace aún más fuerte y eficaz como medio de conocimiento de la realidad. El propio Valente escribió en un artículo sobre Antonio Machado: "La ironía es un movimiento de participación que complica al creador en las mismas leyes de la realidad que reconoce."¹⁸

José Angel Valente en A modo de esperanza, ya ha empezado a formular y pronunciar un programa poético de descubrimiento y fundamentación de las realidades más hondas de la vida. Una lectura de los poemas de la colección, sobre todo el introductorio y el último, viene a esclarecer la posición central que ocupa el lenguaje poético en tal pro-

grama. Valente, buscando las verdades que son capaces de dar sentido a la vida que tanto quiere experimentar en su plenitud, se da cuenta de que la única esperanza se halla en la revelación de la palabra poética.

Este temprano libro de poesía reitera unos conceptos teóricos acerca del proceso creativo ya planteados por Valente en los mismos años en su discurso lógico. En 1949, en su artículo sobre Vicente Huidobro, ya había expresado su fe en una palabra poética capaz de fundamentar el ser de las cosas. En 1950, en su artículo "Poesía para el pueblo," formuló por primera vez su nuevo concepto de la función social de la poesía: restituirle al lenguaje su verdad. Y, en 1953, en su primer ensayo sobre César Vallejo, había llegado a definir la tarea necesaria de la poesía como un "arduo ejercicio de la palabra." Además de tratar estos mismos temas, A modo de esperanza introduce dos más, no insinuados en su temprana obra teórica en prosa. Primero, Valente descubre y se queja de las limitaciones de la palabra. El acto mismo de poetizar no sólo lo despierta a estas limitaciones lamentables sino que en segundo lugar, también empieza a revelarle las posibilidades del encuentro de una palabra más liberada en un vacío infinito.

III. Poemas a Lázaro (1960)

José Angel Valente espera cinco años de la aparición de A modo de esperanza para publicar su segunda obra poética, Poemas a Lázaro en 1960. Esta colección, que le ganó al poeta el Premio de la Crítica en el mismo año de su publicación, contiene poemas escritos en estos años de aparente inactividad creativa.

Aunque en este nuevo libro destaca una marcada continuidad con el anterior, no puede negarse que aporta también algunos cambios. La obsesión por la muerte tan evidente en el primer conjunto poético pierde importancia y da paso en Poemas a Lázaro a una total inmersión en el ahora de la vida. Esta inmersión apasionada que nunca estalla desgradadamente en su obra poética lleva al poeta--en lo que puede interpretarse como una paradoja--a una actitud reflexiva. Valente cree que el autor debe experimentar la pasión pero luego encerrarla en una forma capaz de encontrar su significación. Así, la pasión termina por ser contenida en unos poemas formalmente estructurados que son meditaciones intelectuales y conceptuales, muchas veces, de carácter discursivo. Nos parece equivocado José Luis Cano cuando, refiriéndose a esta obra, escribió que "Valente construye su poesía partiendo de una consideración desapasionada de

la realidad, de talante meditada, y con frecuencia más intelectual que emotiva."¹⁹ Es verdad que su poesía es meditada e intelectual, pero sólo comprendiendo que es una preocupación apasionada la que lo impulsa a escribir, se llega a captar la verdadera raíz de su particular modo de emotividad.

Santiago Daydí, en su tesis arriba citada, analiza los procesos estilísticos capaces de explicar esta dualidad intelecto/emoción en Poemas a Lázaro. Recalca que aunque Valente continúa fiel al estilo conciso de A modo de esperanza, acude ahora a símiles, metáforas y símbolos precisamente por considerarlos imprescindibles para la comunicación de abstracciones y no por el mero deporte de jugar con ellos. Sirven también para convertir los contenidos lógicos del concepto en experiencias vitales y emocionales. "Se puede observar--escribió--que Valente ha aceptado el lenguaje aprendido en su primer libro; lo hace más abstracto y más apto para la comunicación de interpretaciones intelectuales de la realidad. Poemas a Lázaro representa un esfuerzo por superar la poesía realista y concreta y dar un paso hacia la creación de un sistema más rico en elementos combinatorios de lo concreto del mundo real y lo abstracto del intelecto."²⁰

Esta segunda obra poética de José Angel Valente es, más que nada, una meditación sobre el hombre inevitablemente

ligado a sus circunstancias. Es un canto al hombre o, mejor dicho, a la comunidad de hombres que, como participantes en su presente inmediato y real, anhelan conocer la unicidad de la realidad. Mientras vemos en A modo de esperanza una progresión del énfasis de lo individual a lo compartido, en Poemas a Lázaro el aspecto colectivo, es decir, la existencia humana vista en su pluralidad, cobra desde un principio más importancia.

El mundo en que se inserta este hombre colectivo es caótico, confuso y angustiado. Es la observación de esta situación humana lo que lleva a nuestro poeta a reflexionar sobre la realidad mísera y a buscar, dentro de ella, la claridad descubridora, única fuerza capaz de dar consuelo al hombre hecho de tiempo que exclama desesperadamente: "Sé que no soy,/que no me pertenezco." ("Los olvidados y la noche," p.80).

Lázaro se presenta como símbolo del hombre condenado a esta vida abyecta, el que está obligado a morir y renacer diariamente. Este Lázaro, figura central que da unidad al libro, como indica el propio título, es también símbolo de la resurrección última a que el hombre aspira. El poeta, encarnación del símbolo de Lázaro tan ricamente desarrollado a lo largo de la obra, viene a ser el resucitado a quien le toca la tarea "diaria" y difícil de renovar y redescubrir la

palabra que será la salvación de la humanidad.

El poema introductorio, adecuadamente titulado "Primer poema" (pp.61-62), no sólo viene a aclararnos esta relación Poeta-Lázaro y con ello un aspecto primordial de la poética de Valente; sino que también nos entrega una idea del plan general del libro. Siendo esta composición imprescindible para la comprensión de la teoría poética de Valente, la reproducimos aquí en su totalidad:

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

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

Paso a paso me adentro,
preciosamente me examino,
uno a uno lamento mis cuidados
¿para quién,
qué pecho triste consolaré,
qué ídolo caerá,
qué átomo del mundo moveré con justicia?
Remotamente quejumbroso,
remotamente aquejado de fútiles pesares,
poeta en el más venenoso sentido,
poeta con la palabra terminada en un cero
odiosamente inútil,
cuento los caedizos latidos
de mi corazón y ¿qué importa?
¿qué sed o qué agobiante
vacío llenaré de un vacío más fiero?

Poeta, oh no,
sujeto de una vieja impudicia:

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

En este poema queda tan claro como quedó en su prosa teórica, el valor moral que Valente propone y le pide al proceso poético. Criticando severamente su propia obra creativa por ser muy personal y por haber sido concebida demasiado íntimamente como para poder servir a la colectividad, el poeta nos esboza en esta composición sus ideas sobre la función múltiple de la poesía.

Carlos Bousoño ha comprendido muy bien el doble carácter del estilo de Valente: belleza y funcionalidad. En un artículo dedicado a Poemas a Lázaro destaca únicamente dos de las funciones que Valente adscribe a la poesía: dar testimonio de su circunstancia y ofrecer consuelo.²¹ A éstos habría que añadir una tercera función, claramente expresada en los versos del poema arriba citado. Valente quiere que el canto, destruyendo los falsos mitos engendrados por la sociedad ("¿qué ídolo caerá?), abra la posibilidad de una verdadera justicia. Desea que el poder de la propia

palabra poética salve a la humanidad de sus manifestaciones hipócritas. Como poeta, no sólo quiere consolar al hombre sediento de claridad, sino que además está convencido de que debe encontrar para sus congéneres los valores concretos y verdaderos de la existencia. Más que en mero consuelo, Valente exige que la poesía, capaz de alterar el propio lenguaje, efectúe así un cambio de la realidad.

Acusándose de ser un poeta demasiado subjetivo ("poeta, en el más venenoso sentido"), y poniendo así de manifiesto el constante conflicto que existe en su obra entre una voz personal y una voz anónima, Valente propone que el poeta mezcle su propia historia con la de la colectividad. Haciendo esto el poeta hallará su identidad auténtica y resucitará verdaderamente, "para ser así anónimamente/ reavivada y cambiada."

La resurrección que Valente busca depende primordialmente de lo lingüístico: el empleo de un lenguaje convertido en poder que "brote puro." El canto del gallo, suficientemente poderoso como para despertarnos a la luz del alba, viene a representar para Valente el poder salvador de la poesía que busca. Continuando la oposición noche/día con el mismo sentido que tiene en A modo de esperanza, este canto del gallo, en contraste con las sombras de la noche, vendrá

a ser sinónimo a lo largo del libro del día, de la verdad y de la claridad.

Al releer los últimos versos de este poema, nos enteramos de que, a juicio de Valente, aunque la revelación misma de la palabra poética sea "súbita," será difícil el proceso que la descubra: "un gallo rompe a ciegas/ el escuadrón compacto de las sombras." El uso en particular de la palabra "escuadrón," con sus claras implicaciones militares, hace hincapié en la lucha inevitable que es, que será, el conocimiento de la realidad que va haciéndose.

Una lectura cuidadosa de los poemas que siguen a éste nos confirma el hecho de que el plan en él bosquejado se cumple en el libro. Esta observación nos lleva a contradecir al crítico Fernando Quiñones, quien se equivocó imperdonablemente cuando escribió, refiriéndose a estos mismos poemas, que "ninguno de ellos coincide en la esencia con . . . el sentido de la hermosa pieza ('Primer poema') que sirve de pórtico a los Poemas a Lázaro."²²

Los cinco poemas de la primera sección de la colección son diálogos entre Dios, el creador, y el hombre, su criatura. Por debajo de las inquietudes religiosas que se presentan en ellos, se asoman otras de estirpe lingüística. Entendidos los diálogos en este sentido, la figura de Dios se comprende mejor como la representación del poeta-creador, y la de la

criatura como representación del "pueblo" a quien quiere salvar y consolar.

El primer poema, "Soliloquio del creador" (p.65), presenta al hombre en el acto de preguntarle al creador sobre el hondo sentido de la existencia. Exclama cuatro veces: "¡Dime!," dramatizando así el hecho de que son las palabras del dios las que hacen falta para que se produzca la existencia de la criatura; les pide a ellas que le den su verdad. El creador ni siquiera le intenta contestar porque cree que no podría ser entendido:

--¡Dime, dime!
(. . .pero jamás podría
comprender mi palabra.)

Su "no contestación" entre paréntesis refleja en este primer poema una actitud pesimista o, mejor diríamos fatal, con respecto al poder del lenguaje.

El segundo poema, "El muro" (p.66), un lamento por la palabra que nace muerta y por lo tanto desesperanzada, es también muy pesimista. En esta escena simbólica de la vida, la criatura pone su oído contra un muro espeso ansiando respuestas a las grandes preguntas existenciales; pero hay sólo silencio. El muro, en el sentido de una barrera lingüística, esconde los nombres, o sea, las esencias, de las cosas:

En la espesura de este muro puse
mi oído. Golpeé tres veces,

cien, mil, toda la vida. Dije
 tu nombre, dije:
 --No sé tu nombre.

.....

Aunque la criatura primero cree que dijo el nombre, se corrige calladamente dándose cuenta de que no lo sabe. Al final del poema, habiendo perdido su propia identidad por falta de palabras que lo vengan a fundamentar, no le queda más remedio que unirse con este mismo muro del silencio:

Y más allá caí para engrosar el muro
 espeso en que clamaba. Caí, caí, caí.
 Y más allá caí, del otro lado
 de la humana esperanza.

Dándose por vencido, desciende al abismo de la noche del no saber.

La criatura en el poema "El alma" (p.68) se queja al creador simplemente de no tener un alma. Las manifestaciones que produce este hueco son la sed de los labios áridos, sin palabras, y la oscuridad:

¿Dónde apoyar la sed
 si el labio no da cauce?
 ¿Dónde la luz
 que el ojo ya no sabe?

El hombre, ansiando llenar el vacío con la verdad esencial, le propone al creador-autor lo que puede interpretarse como una poética:

No, tú no existirás
 en la espera terrible
 sin rama en que posarte,

hasta que el barro sople sobre ti
 y en nueva luz te alce
 a tu reino completo,
 para hacerte visible a los ojos del Padre.

Es el "creador" quien tiene que resucitar el alma, es decir, encontrarle su nombre auténtico, un acto sólo posible en la claridad de una "nueva luz."

Si los poemas de la primera sección se interesan casi místicamente en el alma, los de la segunda sección se refieren específicamente al cuerpo. Más ligados a la realidad del momento, varios de estos doce poemas hablan de las dificultades concretas e inmediatas que se le presentan al autor el proceso poético. En estas composiciones, igual que en su prosa teórica, Valente vacila entre una honda fe en la poesía y una negra desesperanza ante ella; pero siempre hace hincapié en lo difícil que es este proceso.

En el poema "Entrada al sentido" (p.73) el hablante está buscando de nuevo la esencia de la vida. Se da cuenta de que para llegar a conocerla, primero tiene que vencer el vacío que obstruye la visión de la forma:

Entre el ojo y la forma
 hay un abismo
 en el que puede hundirse la mirada.
 Entre la voluntad y el acto caben
 océanos de sueño.
 Entre mi ser y mi destino, un muro:
 la imposibilidad feroz de lo posible.

reinante sea aún más difícil de soportar. La luz momentánea de la palabra revelada se disipa y deja que prevalezca otra vez la sombra silenciosa:

Se deshacen
lentamente la luz y las palabras,
la voz de la mujer resbala lejos,
muy lejos, más allá,
que la otra voz—allá-de la llamada.

En "Los olvidados y la noche" (pp.79-81) luz y voz tienen de nuevo un valor ciertamente sinónimo. El hablante espera angustiosamente la llegada del día, que nunca se manifiesta, y a la vez desea encontrar su propia voz que se le confunde en los espejismos de la noche.

En sólo un poema de esta sección, "La última palabra" (p.75), demuestra Valente una fe impasible en la palabra que fundamenta el ser. Una lectura de esta pieza deja bien en claro que la última palabra a que se refiere nuestro poeta es la palabra capaz de revelar su propio conocimiento. Desde una perspectiva muy realista exclama:

Yo mismo me pronuncio
-un ángel no,
yo mismo-
.....
Y, cuidadosamente,
he dispuesto mis armas,
tales como un cuchillo,
una palabra, un
dolor:
.....
Y cómo, sin embargo,
huiría dejando
campo y armas.
.....

Como en el poema introductorio, nuestro poeta describe su tarea en términos dolorosamente guerreros y nos confiesa que le será más ameno, más fácil, simplemente huir del combate. La tentación a abandonar la lucha está allí, pero por difícil que sea, el poeta se siente moralmente obligado a usar el arma que es propiamente suya: la palabra. Termina el poema declarándose firmemente comprometido con su misión lingüística:

pronunciaré la última palabra
 en esta soledad.
 Porque he sido erigido
 hombre en memoria mía;
 firme entre las oscuras
 potencias de la noche
 mi libertad está.

Implícita en esta decisión, hay una constante búsqueda de las posibles vías de entrada en la íntima realidad de las cosas. En lo que resulta un canto indirecto a los poderes de la vigilia, ("El sueño"--pp.85-86), Valente critica el sueño, como ejemplo negativo, por ser una fuerza desrealizadora:

El sueño avanza: pone
 su silenciosa planta
 en el umbral de nuestra
 transitoria vigilia.

 (p.85)

El sueño personificado aparece aquí como una figura asombrosa,

de grandes alas y poderosos brazos, hecha de sombra y de noche, capaz de cerrar "todo horizonte" que se abra a la verdad. Este gran poder limitador y sofocante nos halaga y nos miente con su voz engañosa:

Acaricia y golpea
llama con voz suave
y entra como un río
de seguro poder.

.....
(p.85)

Las oposiciones inherentes en el sueño descrito por Valente, caricia/golpe y suave voz/seguro poder, nos hacen vacilar entre dos polos; confundidos en este vórtice del sueño, quedamos vencidos. Vamos girando en su seno amorfo sin poder llegar a ninguna parte, despojados del peso de la realidad capaz de definirnos. Al final, el poeta frustrado, intentando librarse de la pesadilla del rostro multiplicado del sueño, dice: ";Gritad!" Pero esta llamada a la palabra fracasa porque descubre que el grito se asocia con la noche y no tiene el poder de la palabra poética:

;Gritad! Pero no; el grito
es también sueño. Ahora su dominio.
Potestad de la noche.

(p.86)

Valente sigue criticando la incompetencia del verbo, la ineficacia de la palabra, en el poema titulado "La luz no

basta" (pp.83-84). La imagen de la luz asume aquí un sentido diametralmente distinto al que prevalece en la obra de nuestro poeta. Esta luz no basta porque, como la mirada misma, es engañosa, es mentirosa y está hecha de sueño. Los ojos infantiles, "ávidos del engaño," no buscan la verdad.

Valente, despreciando la ilusión que es la mirada, alaba, sin embargo, el poder indagador y real del tacto:

dejadme con el tacto
servil y la certeza
simple de lo que toco.

.....
(p.83)

Cree que para conocer la realidad no se puede adivinarla sino sentirla, palparla. El tacto, en forma personificada de un tosco y sabio campesino, es honesto, como la tierra misma, sin el brillo engañoso de la materia del sueño.

La tercera parte de Poemas a Lázaro se compone de cinco poemas de amor. Uno de ellos, "Pero no más allá" (p.97), es muy importante para nuestro trabajo precisamente porque trata el tema de la imposibilidad del diálogo entre los dos amantes. El hablante desorientado intenta explicarse sus acciones contradictorias. No quiere herir a su amada pero, de todos modos, lo hace a causa de que sus palabras le salen adulteradas:

Pero no debo herirte. . .
A veces cuando
me acerco a ti con tanto amor escondo
en lo profundo un áspid, un veneno,

un agudo cuchillo que ignoraba
y que hiere al amor donde más duele.

A veces pongo esta palabra: pan,
sobre la mesa y suena a muerte, pongo
la palabra amistad y alguien levanta
el brazo armado para defenderse.
.....

Se queja de la palabra gastada que ha dejado de significar, de dar forma, de descubrir. Aún más peligroso es el hecho de que esta palabra, que representa las cosas al revés de lo que son, deforma: el pan que debe "sonar" a la vida "suena" a muerte, y la palabra "amistad" que debe evocar un abrazo amistoso, evoca un brazo levantado para luchar. Cuando dice "Pienso en amor y algo tus labios hiere;/pronuncio luz y lejos gime el día" vemos claramente que la disparidad que existe entre la palabra y la realidad imposibilita la verdadera comunicación:

Cuántas veces he dicho vida y cuántas
tal vez muerte escondía sin saberlo,
cuántas habré cegado la esperanza,
cuántas, creyendo luz, habré arrojado
palabras, piedras, sombra, noche y noche
hacia el sol que amo tanto.

Buscando la luz, paradójicamente, sólo puede arrojar su palabra sombría contra el sol del día, destruyendo así su única posibilidad de conocer.

La cuarta sección del libro reúne diez y siete composiciones. Es sumamente significativo que Valente haya dedicado esta división, la más amplia del libro, tanto al

cuestionamiento del proceso poético como a la íntima relación de éste con la situación social y política. Esto viene a confirmar de nuevo el lugar central que ocupa, a juicio del propio poeta, el aspecto funcional de su obra.

La composición que abre esta sección, "Objeto del poema" (p.103), es un retrato objetivo de la poesía.²³ El objeto del poema se define, tal como en los textos teóricos en prosa ya comentados, como el sector poéticamente descubierto, no conocido a priori:

Te pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.

Te pongo aquí cercado
de palabras y nubes; me confundo.
.....

Este objeto no conocido, que determinará la forma de ser de la palabra, es el que encuentra o, mejor dicho crea, la palabra de raíz auténticamente poética. Valente mismo describió este fenómeno poético en su prosa diciendo que "el objeto del poema tiene un margen sagrado de libertad que la conciencia del poeta no puede profanar más que a riesgo de condenarse a la autocontemplación en el vacío . . .Dentro de ese margen de libertad, el objeto del poema se manifiesta por sí mismo, se realiza o toma cuerpo por su propio poder en el medio que el poeta le tiende. El proceso creador es

un proceso bilateral en el que no sólo interviene de modo activo el poeta, sino en el que el objeto impone también su condición y su ley."²⁴

Al poeta rodeado de amorfas posibilidades del lenguaje, le toca la tarea difícil de hacer aparecer el nombre capaz de dar forma concreta. Como un ladrón nocturno, merodea y se confunde, pero a lo lejos oye intermitentemente la voz del nombre deseado:

Como un ladrón me acerco: tú me llamas,
 en tus límites cierto, en
 tu exactitud conforme.

.....

Antes de que este nombre se manifieste en el primer plano, el poeta tiene que tener una total conciencia del mismo: "La repito,/ la entierro en mí,/ la olvido" y combinar su experiencia con todos: "pongo/ mi vida en las esquinas:/ no guardo mi secreto." Sólo entonces puede irrumpir la palabra clara que nace para ser compartida:

Yaces
 y te comparto, hasta
 que un día simple irrumpes
 con atributos
 de claridad, desde tu misma
 manantial excelencia.

El proceso creativo que José Luis Cano analiza al hablar de Poemas a Lázaro corresponde exactamente al que se describe

en esta composición poética. "Son poemas--escribió--que 'merodean' . . .y finalmente se funden con su objeto, cuya realidad esencial tratan de expresar con ese mínimo de artificios verbales al que Valente, con humildad poco frecuente en un poeta, ha querido someterse siempre, como a una disciplina rigurosa."²⁵

En el poema "El cántaro" (p.104) nuestro poeta deja de hablar del papel del nombre individual dentro del gran panorama del proceso del conocimiento para cantar el efecto totalizador del estilo.²⁶ Recordemos que Valente mismo esclareció la raíz de su cuidado estilístico al citar a Goethe varias veces en su prosa teórica: "La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma." La composición que nos interesa ahora se abre con dos versos que aparecen como posible eco de aquellas palabras del alemán: "El cántaro que tiene la suprema/realidad de la forma." El cántaro, es decir, la forma, sólo "existe conteniendo": sin el contenido desaparecería su razón de ser. La hondura y la claridad de esta forma son reflejo de las verdades auténticas de la realidad que ella misma descubre y aloja. El cántaro viene a representar la forma encontrada del objeto cantado.

Nuestro poeta reitera aquí la idea ya expresada en el poema "La rosa necesaria," de A modo de esperanza, de que

Pero tú, el incansable,
 alza tu poderío,
 incorpórate, temple
 la terrible garganta: clava
 tus agudas espuelas
 en los tibios costados de la sombra.

Corra toda su sangre,
 sin fin corra su sangre.

Y viril nazca el canto,
 como una saeta,
 contra la noche hembra,
 abatida en los campos.

(p.106)

El gallo, vibrante e incansable, contrasta fuertemente con los hombres que lo rodean, unos pobres luchadores exhaustos e inmovilizados en la desértica temporalidad ("la arena") de la vida. Como indica la serie de imperativos, el hablante le pide ayuda a la única figura capaz de infundirle el fuego vital de la vida. Quiere que este gallo-poeta sea bastante poderoso como para que pueda disipar la sombra; para que temple su garganta y pueda saciar la terrible sed que sufren los hombres como habitantes del desierto. Le pide que deje correr su sangre en un gesto de solidaridad humana, porque será esta transfusión la que vendrá a dar nueva vida, a resucitar el canto.

En el sentido tradicional de la oposición mujer débil/hombre fuerte, y continuando con su empleo de imágenes belicosas, Valente pide que nazca el canto "viril," como un

arma ("saeta"). Sólo así será capaz de sostener la tarea difícil de luchar contra las fuerzas de la noche "hembra."

El gallo de la veleta del segundo fragmento del poema, que viene a ser imagen de la palabra, representa otra cara del poeta y su creación. La veleta, ajena a todas las barreras predeterminantes, como debe ser el poeta, gira libremente: varía. Al mismo tiempo, está fija en un punto; es permanente. Las tres preguntas que forman el tercer fragmento sirven para recalcar la real duda que Valente experimenta con respecto a la efectividad última del gallo-poeta: "¿Un día han de cantar en la tierra desnuda?" (p.107).

Las poéticas que acabamos de estudiar en esta cuarta sección preceden, con toda intencionalidad por parte del poeta, a unos poemas de clara preocupación social y política. Las composiciones "A don Francisco de Quevedo, en piedra" (pp.116-118), "La plaza" (p.119), "Cementerio de Morette-Glieres, 1944" (pp.120-121), "La mentira" (pp.122-123) y "Sobre el lugar del canto" (p.124) indican que Valente, como los poetas llamados "sociales" de la primera promoción española de postguerra, se preocupa de la patria. También señalan, sin embargo, que a diferencia de éstos, intenta llegar a la verdad de esta patria sin traicionar en ningún momento su autenticidad poética. Demuestran además que

nuestro poeta cumple con su anhelo inicial de olvidarse en la historia colectiva. El crítico Florentino Martino expresó una idea semejante cuando escribió que hay en estas piezas "una reflexión crítica y moralista hecha sobre una realidad objetiva [España] donde junto a la profundidad y perfección de los mismos [poemas] se encuentra plenamente cumplida la aspiración que el autor declara en el poema inicial."²⁷

Las poéticas de que ya hablamos no sólo introducen a estos poemas sociales y políticos sino que también, en algunas ocasiones, se entretajan con ellos. Estas composiciones "combinatorias" nos son muy importantes ya que señalan poéticamente la verdadera función social que Valente le atribuye y le pide a la palabra.

En el poema "La mañana" (pp.112-113) el hablante-poeta demuestra una honda preocupación por los varios tipos de pobres. Basándose en la expresión evangélica extiende el término "pobre" a una amplia gama de imperfecciones humanas:

Las caravanas de los mercaderes,
 los pescados resbalando otra vez hacia el mar.
 En larguísimos carros, cubiertos de deseos,
 veo pasar
 a los pobres de espíritu
 y a los pobres de pan,
 los pobres de palabra
 y de solemnidad.

.....
 (p.112)

Se siente misteriosamente llamado, como ser escogido, a

Venden sus palabras hechas de sueño y así desprovistas de vida y de eficacia.

La noche (el sueño, el silencio, la muerte) con que se ha venido asociando la palabra mentirosa e inútil en estos primeros dos libros poéticos, se hace aquí más espantosamente destructiva. Es una noche corrupta que contamina las semillas de los frutos, que engendra sueños más hondos que la muerte, y que pudre las posibilidades corpóreas del día:

Sólo quedan palabras como globos hinchados,
ebrios de nada. Van
flotando lentamente sobre la carroña del día
y su implacable putrefacción.

(p.123)

En su oscuridad arrasadora, el que se atreva a levantar su voz en busca de la verdad será silenciado, ahogado en su propia sangre:

Si alguien levanta su voz en la asamblea,
tal vez un hombre honrado,
para enarbolar la verdad,
ellos extienden sus manos engañosas
hasta teñir el cielo de un sangriento color.
.....

(p.122)

Tanto los políticos como los poetas actúan en la ciudad, y más específicamente en la plaza, lugar de comunidad. Pero donde realmente ejercen su poder peligrosamente engañoso es

en el alma de esta comunidad sedienta de verdad.

Por último, el extenso poema "La salida" (pp.129-136), que forma la quinta sección de Poemas a Lázaro, viene a resumir todos los motivos del libro. La composición en sí es un viaje hacia el campo, es decir, hacia la claridad de la verdad. Los viajeros en busca de la afirmación de esta claridad, experimentan altibajos de todo tipo:

Entrábamos en túneles espesos
conteniendo la vida con angustia
en el espacio entre dos respiraciones.
Parecía la sombra demasiado larga,
demasiado honda e invencible.
Pero al cabo saltaba, siempre otra vez, la vida
del lado de la luz,
donde el humo quedaba
como una mano lenta
que se desvaneciera en la caricia.
.....
(p.129)

En efecto, todas las oposiciones que vimos en este libro, sombra/luz, sueño/vigilia, sed/verdad, muerte/resurrección, aparecen aquí reunidos para hacer hincapié en las diarias resurrecciones que son nuestras vidas.

La voz intelectualizada del poeta (que se identifica a lo largo del poema con letra en bastardilla) queda firme en su esperanzada y dedicada búsqueda de la luz última del conocimiento que se va haciendo entre las fluctuaciones continuas de la vida:

Luchando a solas contra el sueño.

Siempre.

En la alta vigilia
conjurando mi vida
contra su maleficio.

.....
Un gallo canta lejos,
remoto, en la frontera
difícil de la sombra.

Siempre, siempre.

Y a la luz me encomiendo.

.....
 (p.130)

Sabe que es su destino, en un sentido moral, conocer y compartir los secretos de la realidad. Con bastante anticipación a su formulación lógica, Valente pide en este libro, sobre todo en los poemas introductorio y final, la no identidad del poeta para poder cumplir con este destino. En el "Primer poema" el hablante poeta quiere olvidar su propio canto en la colectividad para que salga "puro" y auténticamente revelador. En "La salida" el mismo hablante poeta se baja del tren de su propia vida con el "corazón entero en la firmeza" para entrar en la enorme salida hacia y entre la multitud en busca de las certezas de la realidad.

IV. La memoria y los signos (1966)

José Angel Valente publicó en 1966 una colección titulada La memoria y los signos que incluye poemas que venía escribiendo desde 1960. La mayoría de las composiciones que forman la sexta sección de este libro ya habían aparecido dispersas en revistas y antologadas en Sobre el lugar del canto (1964) junto a selecciones de sus dos libros anteriores, A modo de esperanza (1955) y Poemas a Lázaro (1960).²⁸

Esta tercera obra poética, una interpretación crítica de la realidad hecha a través de la experiencia del poeta, se abre con una serie de poemas de signo autobiográfico que, como en los libros anteriores, luego dan paso a poemas que hablan de la vida como relación. Desde sus luchas solitarias, el poeta progresa hasta alcanzar los combates amorosos, y luego de la indagación de su propio pasado pasa a la exploración inquisitiva de un pasado común. "Il punto di partenza-- osservó muy acertadamente el crítico italiano Oreste Macrí-- sta nei recessi piú solitari dell'esperienza radicale . . . alla fine, l'autobiografia si fa storia o entra nella stessa storia, dove l'elemento personale e il collettivo si fondono."²⁹

Valente quiere que la experiencia personal vaya progresivamente perdiéndose en la experiencia colectiva principalmente por dos razones: espera que la unión de ambas

experiencias resulte el encuentro de la experiencia verdadera en su unicidad, y que así se vaya creando "un canto nuevo, mío, de mi prójimo" (p.221), es decir, un lenguaje común.

La frustración individualmente reflexionada estalla abiertamente hacia afuera en forma de denuncia, a veces feroz, de una historia putrefacta e inmóvil. La clara voluntad testimonial de un "tiempo de miseria . . . tiempo de mentira y de infidelidad" (p.201) inherente a esta denuncia se refleja en los siguientes versos que dan cierre al poema "El moribundo" (p.170):

Pueda el canto
dar fe del que en la lucha
se había consumado.

Pero la poesía testimonial que no sea canto poético pierde, a juicio de Valente, su eficacia, y con ella su razón de ser. Se expresa esto en "El visitante" (p.199), en el cual el hablante, que intenta recordar y dar testimonio de tiempos de lucha y libertad, habla con palabras extrañamente muertas:

De su dolor hablaba con palabras usadas
que de otros recibiera.
Cumplía, en fin, con ellos, no consigo,
el deber solidario de ofrecer testimonio
en contra de lo injusto.
.....

El decir "usado" no es capaz de descubrir lo que realmente

debe denunciarse; sólo puede contribuir a un formalismo temático carente de toda raíz reveladora y por lo tanto con toda seguridad no testimonial.

José Luis Cano, refiriéndose a La memoria y los signos, advirtió que ". . .el testimonio del poeta en su palabra, quiero decir, la palabra poética . . .En José Angel Valente la salvación de la palabra, su instalación justa en el verso prestando a cada uno la tensión necesaria, su nervadura fatal dentro del poema, es logro esencial de su poesía. Sólo así, devolviendo a la palabra su carga creadora, dotándole de una estofa muy personal, la poesía de testimonio puede ser . . . alta poesía y poesía fiel a una tradición de gran clase en España."³⁰ Esta palabra poética, socialmente orientada, participa no sólo en la lucha contra un tiempo mísero y una historia inauténtica sino también en la lucha contra la palabra igualmente falsa y hueca de sentido, ese "son inútil de la letra muerta/ y de la vieja moralidad" (p.223). Todo el libro es un intento de llegar a la palabra verdadera y salvadora por medio de una lucha intensa entre las fuerzas antagónicas día/noche, esperanza/vacío, vida/sueño, amor/odio, autenticidad/falsedad, conocimiento/ignorancia, transparencia/opacidad. Desde el manantial feraz de estas oposiciones nace la poética de José Angel Valente. Esta lo compromete moral-

mente a tratar la situación concreta e histórica, a criticarla y cambiarla.

Como indica el propio título, La memoria y los signos, el libro trata de lo que ha sido vivido y su representación. A juicio de Valente, este pasado histórico no es más que "memoria muerta":

Hablábamos de cosas muertas
o de todo
lo que nunca ha existido.

.....
("Hablábamos de cosas muertas," p.145)

Tutor inicuo de ojerosas manos
o adolescentes húmedos colgando
en el desván de la memoria muerta.
("El pecado," p.183)

Todo lo vivido es "memoria gris de otra primavera" en los "años de otra luz que nunca vimos." Será el testimonio de la palabra auténtica el que vendrá a dar fundamentación a esta experiencia silenciada, rememorándola y por lo tanto restaurándola a su única forma comprensible y así válida para todos. En la cita de un diario anónimo que precede a la versión original de esta colección poética y ausente en Punto cero, el propio Valente explica: "Lo inmediato, aquello cuya vida debíamos defender hasta la muerte, buscaba en nosotros su representación o su nombre. Pero para incorporarlo y asumirlo, nuestro tiempo era el de la tortuga que al fin alcanza a Aquiles. Ese aparente imposible es la razón y la

pasión del arte."³¹

Esta lucha para incorporar la palabra poética es reflejo de las continuas vacilaciones que experimenta el propio Valente entre la duda y la fe en el éxito de su esfuerzo como poeta. En un artículo absolutamente imprescindible para nuestro estudio por tratar el fenómeno de la palabra poética en La memoria y los signos de una manera que coincide con la nuestra, José Olivio Jiménez escribió respecto a estas vacilaciones que "Valente, al trazar en La memoria y los signos, con la mayor fidelidad, la trayectoria de una a otra de las dos disposiciones insinuadas--duda y fe en la palabra poética-- cuenta la historia de una grave lucha interior, y esboza todo un programa de salvación por y para la poesía."³² En A modo de esperanza nuestro poeta ya había empezado a formular tal programa y en el mundo confuso y caótico de Poemas a Lázaro había explorado los elementos de lucha inherentes al combate por el conocimiento de la realidad. En La memoria y los signos Valente une las experiencias de los libros anteriores y formula un programa ricamente detallado que le va consiguiendo una esperanza final en la palabra poética.

El poema "La señal" (p.139), que sirve de pórtico al libro, es una poética de claro contenido intelectual. Este canto de fe en la poesía introduce a la larga serie de compo-

siciones que luchan para poder cumplir con esta esperanza pronunciada, en cierto sentido prematuramente:

Porque hermoso es al fin
dejar latir el corazón con ritmo entero
hasta quebrar la máscara del odio.

Hermoso, sí, de pronto, sin saberlo,
dejarse ir, caer, ser arrastrado.

Tal vez la soledad, la larga espera,
no han sido más que fe en un solo acto
de libertad, de vida.

Porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro,
donde aún se debaten las imágenes
y combate el deseo con el torso desnudo
la sordidez de lo vivido.

Hermoso, sí.
Arriba rompe el día.
Aguardo sólo la señal del canto.
Ahora no sé, ahora sólo espero
saber más tarde lo que he sido.

Las cuatro primeras estrofas proponen una poesía que debe ser, como resume José Olivio Jiménez, "purificación, sorpresa, liberación, lucha y rescate."³³ El poeta tiene fe en su canto que lata humanamente con un corazón de "ritmo entero," natural y puro, capaz de borrar el odio en este mundo. Cree en un canto que se deje arrastrar por el viento, libre de todo a priori (tanto estilístico como temático), hasta que se cristalice en él lo desconocido. Sabe que la tarea es lenta y difícil y que la espera, más que nada un acto solitario, es necesaria para poder tocar por fin "el

fondo oscuro," donde "se debaten las imágenes" en busca de la palabra auténticamente capaz de descubrir su intimidad.

En la última estrofa, el hablante, seguro de su plan poético, se da cuenta, de todos modos, de que debe esperar hasta que rompa el día, la luz del canto, para llegar a conocerse a sí mismo. Adelantándonos al análisis del libro, nos fijamos en el poema final de éste, "No inútilmente" (p.228), donde hallamos al mismo hablante dialogando con su "yo" revelado a lo largo del proceso creativo, la parte todavía desconocida en la primera composición, y descubierta a lo largo del proceso creativo que se testimonia en los poemas intermedios de La memoria de los signos.

Este hombre, tan seguro de sí mismo, ve al ser humano en su situación injusta y comprende su deseo de una existencia más vital, existencialmente más completa:

Contemplo yo a mi vez la diferencia
entre el hombre y su sueño de más vida,
la solidez gremial de la injusticia,
la candidez azul de las palabras.
.....

Las palabras a que se refieren son los signos capaces de crear e infundir "más vida." Su otro "yo," sin embargo, le dice que las palabras no son suficientes para librarnos, con lo que resume todas las dudas que se presentan en el libro. Pero el poeta que le responde con certeza que "haber llevado

el fuego un solo instante/razón nos da de la esperanza"
 declara por último una fe inalterable en el poder colectivo
 y funcional del canto:

Pero más allá de nuestro sueño
 las palabras, que no nos pertenecen,
 se asocian como nubes
 que un día el viento precipita
 sobre la tierra
 para cambiar, no inútilmente, el mundo.

Como indicamos, entre este poema final, que declara la
 esperanza, y el poema inicial que sólo la desea, se extiende
 el proceso de la búsqueda, los pasos que llevan desde el
 estado expectante del comienzo a la seguridad última de una
 fe.

Los cuatro poemas de la primera sección presentan a
 un poeta-hablante anheloso del encuentro con alguien que lo
 conozca mejor que él mismo. En "El testigo" (p.143) es este
 hablante esperanzado quien dice:

Aguardo.
 Alguien puede llegar, venir de pronto,
 no sé quién, conociendo
 más que yo de mi vida.

Tal vez ese "esperado" sea la figura de la poesía misma (se
 revela "de pronto") que vendrá a descubrirle su esencia.
 Solo en la oscuridad de la noche espera que estalle la "muda
 presencia" en forma del alba luminosa y esclarecedora. Es

evidente la referencia a la "luminosidad" del conocimiento:
 "Amanece sobre la nieve./ La noche ha sido larga." El
 hablante está solo en la noche, y no sólo espera la llegada
 del día para sí mismo, sino que le preocupa la incomunicabi-
 lidad con aquellos que distintos a él, han elegido el sueño:

Los que duermen están
 lejos en su recinto,
 y aunque gritara ahora
 no podría alcanzarlos.

El grito en la noche cobra aquí un doble sentido. No lo oye
 nadie porque están dormidos, incapacitados de toda comuni-
 cación. Queda implícita también la idea de que no había
 comunicación tampoco en el mero gritar.

En el segundo poema, "Cuando en las noches" (p.114), el
 mismo hablante se presenta enfrentado a un enemigo con quien
 combate. José Olivio Jiménez, refiriéndose a las composi-
 ciones de esta sección, advirtió esta imagen de la lucha.³⁴
 En efecto, el poema claramente expone la dualidad del combate;
 el poeta, frustrado en su búsqueda de la esencia del ser,
 lucha con un enemigo que habría que entender como representa-
 ción de la poesía misma:

Cuando en las noches de dolor
 o de alegría
 cuando cada vez que estoy solo entre las cuatro
 (paredes de mi cuarto alquilado en una tierra
 estrangulo con suavidad premeditada a mi enemigo (extraña
 cuando cada día lucho con él hasta quebrar su
 (delicado cuello,

El hablante estrangula, le quiebra el cuello a su enemigo, es decir, intenta, paradójicamente silenciar la única posibilidad de una voz descubridora. Pero ésta, no vencida, "vuelve a alzarse" y huye, dejando al poeta mudo en el agonizante vacío de la noche. Esta anécdota simbólica es más que nada una declaración de la duda respecto a la capacidad de alcanzar la fuerza poética que se le escapa:

Me quedo solo,
jadeante y desnudo,
sospechando en el fondo que era él quien pasaba
y que no tuve fe.

En el tercer poema, "Hablábamos de cosas muertas" (p.145), hay ya una total convicción en lo vacío de un lenguaje poético; se recuerda la pérdida de fe en la palabra, y al parecer, no se ve ninguna esperanza de resurrección:

Dije: hemos dejado
la oración por el grito.
La pasión solitaria
por el miedo de muchos.

Hablábamos de nuestra fe,
aunque era inútil.

.....

La palabra hueca engendrada por el miedo a la autenticidad les produce a los contrincantes un sentido de desesperanza tan poderoso que ya ni se esfuerzan por luchar; ambos son vencidos por la "mutua muerte" implícita en la palabrería muerta.

En el cuarto y último poema de esta primera sección, "Extramuros" (pp.146-147), los dos opuestos se encuentran: "Así por fin nos contemplamos/ (después de tanto tiempo, tú encarnada, visible)" (p.147). El elemento del misterio implícito en lo no conocido se desvanece ante la seguridad del fracaso de la posibilidad poética. José Olivio Jiménez vio con razón este poema como ". . .la declaración de la más abyecta derrota del ser y del verbo".³⁵

Ocupamos después
 el centro, mudos,
 igual que dos actores
 que a mitad de la obra se mirasen
 en un suspenso tácito, sabiendo
 que el hilo estaba roto,
 al argumento falseado,
 el público difunto
 y la palabra que correspondía
 estúpida, grotesca, caída entre los dos.

 (p.146)

En esta escena simbólica la palabra, y con ella la vida, han dejado de funcionar. En un mundo tan lleno de memorias imprecisas, el viento, en vez de precipitar sobre la tierra las palabras que "se asocian como nubes":

. . .alzó de pronto un negro andrajo
 cuya ceniza nos hirió la boca
 con un sabor amargo o un recuerdo
 quizá impreciso ya para los dos.

 (p.146)

Las palabras que Valente usa para pintar esta derrota pertenecen al vocabulario de la destrucción: "macilentos," "raquítica," "andrajo," "ceniza," "fósiles"; son términos que apuntan a un estado grotesco de no vida.

Estas cuatro composiciones comentadas representan la lucha que el poeta entabla consigo mismo buscando conocerse a través de la palabra poética. La fe inicial que vimos en el testigo que confía firmemente en su vigilancia nocturna, va deshaciéndose progresivamente hasta desembocar en una horrible desesperanza.

La tercera sección, compuesta de una serie de poemas variados que cantan de nuevo las dudas existenciales y metafísicas del poeta, se abre y se cierra con dos testimonios de inalterable fe en la palabra. La primera composición, "No mirar" (pp.157-158), es un canto al realismo que en sí es una definición objetiva de lo que debe ser, a juicio de Valente, la poesía.³⁶ Desde el primer verso se revela una poética de lo concreto de la realidad visible ("Escribo lo que veo"). Santiago Daydí escribió, con acierto, que esta pieza debe considerarse como un arte poética: "Aunque ni este primer verso, no el resto del poema nada dicen acerca del cómo de la poesía, parece justo hablar de motivo de arte poética considerando que se trata de una situación básica

esencial ante la cual el poeta reacciona vivencialmente según le interese más la materia de su obra o la forma en que ésta se exprese. En este caso se ve que predomina la primera."³⁷

El hablante del poema admite que podría soñar si no fuera por las muchas razones que le obligan moralmente a escribir de lo que ve. En efecto, el poema consiste en una larga serie de oraciones condicionales que sirven para contrastar con la situación real tal como la entiende Valente y por lo tanto para recalcar la urgencia de su posición poética.

Una de estas condiciones alude a la esperanza que mantiene tanto en el verbo como en la vida:

Si la noche
jamás retrocediese
y el hilo, en fin, de la esperanza roto
nadie pudiera hilarlo.

.....
(p.157)

La noche sombría, simbólica del dolor vivencial pintado en los versos anteriores a éstos, aparece de nuevo, ahora con posibilidades de retroceder ante la implícita luz de la esperanza del canto. Es precisamente esta esperanza la que posibilita la fidelidad por parte del poeta a su misión. Este se siente aprisionado por sus extraordinarios poderes visuales que le imponen la obligación de ver por los demás.

El dolor compartido lo experimenta tan humanamente que le es, desde luego, imposible no mirar:

Si mi reino no fuera de este mundo,
 si no tuviese ojos
 para ver, si no fuese
 no mirar imposible. . .
 (p.158)

Antes de tratar del último poema de esta sección, es interesante notar que en los demás poemas de esta tercera sección aparecen en forma dispersa algunos versos críticos de la palabra fracasada. En "El puente" (p.159), por ejemplo, el hablante-poeta no puede dar socorro con su palabra falsa por mucho que lo intente. Grita "detente", llama "aguarda" y dice "Espera. Puedo darte la vida." El viento viene a borrar esta voz ineficaz y todo desaparece. El hablante de "Fin de jornada" (p.165) que va en busca de su propia verdad auténtica, regresa paradójicamente inundado de vacío y falsedad. Una de las cargas que tiene que llevar es la palabra reducida al ruido del mero gesto: "Volvía de palabras/ de sospechosa generalidad." Y como ejemplo último, la mujer vacía, tan satisfecha de sí misma en "El círculo" (p.167) habla con palabras indicativas de su mundo estúpido: "Las palabras sonaban conllevando sentidos/superfluos y crasos."

La pieza final, "El moribundo" (p.170), es muy importante dentro de la trayectoria general de la obra poética de Valente

porque viene a insistir en la necesidad de la poesía integrada a la vida. El poema describe a un hombre anónimo al punto de morir en el destierro. Mirando por una ventana abierta a la realidad, va rememorando su vida. En el último momento, toda su existencia queda expresada sumariamente en el suspiro de la muerte:

Y con voz lenta
reunió lo disperso,
sumó gestos y nombres,
calor de tantas manos
y luminosos días
en un solo suspiro,
inmerso, poderoso,
como la vida.
.....

Para Valente este suspiro de la agonía tiene toda la fuerza de la expresión total que él quisiera para el poema. Como final de esta narración de una muerte humana se alza la expresión de un deseo en voz del poeta:

Pueda el canto
dar fe del que en la lucha
se había consumado.

El quiere que la palabra poética--el canto--sea capaz de dar testimonio, como lo hace el suspiro, de toda una existencia.

Las siete composiciones de amor que se reúnen en la cuarta sección del libro ofrecen, por la relación de los dos personajes que actúan en ellas, un escenario sumamente propicio al desenlace del combate vivencial entre la realidad

El hablante de "Razón de estar" (p.186) está luchando por no perder la imagen de la amada. Pero su empeño queda frustrado por la palabra que falla: "Cuanto digo no puede alzarse hacia otro cielo." La voz no llega a iluminar el amor ("Cuerpo que he contemplado. Sus límites. La noche."); no lo deja ser experimentado a fondo: "Estoy en este aire que resiste mi peso,/ mi gravedad, mi dura memoria del futuro." En "Como ríos contiguos" (p.177) el amor sediento devora en vez de dar testimonio de lo vivido:

Aquí cuanto cantó, manó, corrió,
fue sed, fue agua, fue esperanza,
mas nunca saciedad, ni hasta en su muerte,
da de sí testimonio.

.....

Los cuerpos que se combaten como ríos contiguos van sorbiendo el cauce próximo; en vez de encontrar la verdad esencial que ansian, terminan requemados y ciegos.

Entremezclados con estos momentos radicalmente dudosos, asoman otros de fe y certeza en un canto que crea la realidad. El hablante de "Esta imagen de ti" (p.175) exalta un amor hondo, un amor que deja a su amada más ligada a él que sus propios sentidos. Este amor luminoso es a su vez asociado con la palabra que brota pura, que viene a dar representación a lo vivido:

Hablabas desde el centro del amor,
armada de su luz
en una tarde gris de cualquier día.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo
 mi juventud y mis palabras sean
 y esta imagen de ti me sobreviva.

Este poema ofrece, sin lugar a dudas, un claro ejemplo del nexo entre la memoria y los signos; la experiencia queda auténticamente sobrevivida por la fuerza de la voz.

La vida se identifica con la poesía en "Que no se quiebre todavía el hilo" (p.178). La pieza consiste en una serie de imperativos indirectos que cortésmente piden que no se quiebre el hilo de la esperanza. Esta esperanza a que no se refiere está tanto en la vida como en la poesía (el mismo hilo de que cantó en la poética "No mirar") que vienen a ser en esta instancia una y la misma cosa:

Que no detenga aún
 su incorruptible curso el tiempo
 y transcurran las aguas,
 las mismas aguas que nos llevan,
 luminosas y amargas,
 mientras dure mi canto.

La composición "Sé tú mi límite" (p.179) cierra esta cuarta división con una final nota esperanzadora. La palabra encendida de la mujer que puede cambiar al amado-hablante es indicación e insinuación, aunque todavía en un nivel muy personal y limitado, del futuro canto común que pudiera cambiar el mundo que Valente va buscando a lo largo de esta obra:

Una sola palabra tuya quiebra
 la ciega soledad en mil pedazos.

Si tú acercas tu boca inagotable
 hasta la mía bebo
 sin cesar la raíz de mi propia existencia.

El hablante le ruega a su amante, o sea, a la voz poderosa de ella, que lo fundamente:

Retenme.
 Sé tú mi límite.
 Y yo la imagen
 de mí, feliz, que tú me has dado.

Se da cuenta de que sin su palabra se reduciría a "la sombra." La palabra genuinamente poética, tanto engendrada por el amor plenamente vivido como la propia raíz de aquel amor, es capaz de devolverle la esencia de su existencia.

Progresando desde las historias del personaje dual de los poemas amorosos, Valente indaga, en forma de evocación histórica, las múltiples figuras y situaciones de su propia juventud. Los poemas de este quinto apartado, mordaz y a veces irónicamente críticos de unos ritos vacíos y retóricos recordados por el poeta, contienen también, aunque con menos frecuencia que en las demás secciones, versos que censuran la palabra que se estanca en aquel mundo español de postguerra. Por ejemplo, en "Tierra de nadie" (pp.184-185), recordando la ciudad triste y nublada de su infancia, anota Valente el detalle de la palabra falsa: "Palabras incompletas o imposibles/signos."

El único arranque afirmativo y cierto que le queda al poeta, dentro de este triste panorama recordatorio, es la humana evocación de los padres. En "Otro aniversario" (p.188) los hijos recuerdan a la madre muerta como una luz segura que luchaba por ellos entre tanta vaciedad elusiva; es una luminosidad insinuada en el ascua del hogar encendida por ella diariamente. El nombre de ella, es decir, su esencia, que los niños solían repetir tantas veces, viene a continuar como memoria, "duro diamante," que sobrevive a la muerte:

Aquella voz, la nuestra, que repite
tu nombre cierto contra tanta muerte.
El regazo infantil, la luz segura
del anegado reino.
.....

Tal vez como ejemplo aún más impresionante destaca la figura del padre resucitado por el hijo en "Un recuerdo" (pp.189-190):

O vuelvo al borde del arroyo
donde aún está tu boca o donde aún bebo
tu duración, la frescura del agua
y la luz natural de tu mirada.
.....
(p.190)

La luz y el agua esencial a la vida se asocian de nuevo con la voz genuina que vuelve por su honda veracidad a nacer continuamente.

Engrandeciendo la dimensión histórica de su indagación poética de las vías del conocimiento y salvación humana,

Valente pasa del recuerdo de sus propias experiencias al canto de un pasado colectivo. Hay que hacer notar que en esta amplia evocación se continuará recalcando la importancia de la palabra, tan íntimamente relacionada con este testimonio que ella misma viene a fundamentar.

El poeta sigue inseguro frente a esta palabra que por un momento le parece salvadora y por otro inconsoladamente ineficaz. Las instancias de desconfianza reflejan un fondo de mentira y miseria y sobre todo, en palabras de Macrí, ". . .la sclerosi della poesia inattiva, del trantràn dei maestri irriconoscibile (motivo caricato e sommamente ingiusto in qualche poeta e critico realista. . .) del quotidiano normalizzato nella piú o meno scorata inerzia."³⁹ "El visitante," poema que ya hemos mencionado, critica, por ejemplo, al poeta, dueño de una palabra muerta que no puede ni testimoniar ni efectuar ningún cambio social:

Mas él se limitaba al aprendido oficio
de dar fe ante los otros,
decir lo consabido,
consolidar de prisa el argumento
(por lo demás de todos ya aceptado)
que a su causa servía.

.....
(p.199)

La palabra del visitante queda, por no ir más allá de la mera exposición, como un objeto más entre tantos otros que ha podido describir, verdaderos, pero curiosamente inertes:

Todo a menor altura desplegado,
 todo cierto o veraz, no verdadero,
 todo depuesto, mas no dicho, todo
 extrañamente desvivido.

(p.199)

Este poeta malogrado, censurado por Valente, es, como de inmediato revela el título del poema, un visitante. Su valor, como el de la obra que viene produciendo, no es más que pasajero.

Buscando la palabra salvadora, Valente acude al ejemplo negativo de los poetas fallidos en su actitud liberadora, es decir, los poetas de la primera promoción poética española de postguerra. En "Poeta en tiempo de miseria" (p.201)³⁹ critica a estos mismos autores por haber hablado tan de prisa, sin pararse a meditar: "Hablaban sin oír ni ver ni hablar." Hablaban sin los silencios necesarios para poder llegar a las esencias de las cosas. Estos poetas irreales huían de la desnuda verdad de la "solidaridad con el pasado." La composición resulta ser, en efecto, una crítica feroz del artista que carece de propiedad expresiva, que se ha vendido por una posición estable y el derecho a la vida: "Compraba así el silencio a duro precio." Este, a lo mejor muy capaz como autor, fallará precisamente por abandonar la misión que es, a juicio de Valente, ineludiblemente suya:

Metal noble tal vez que el martillo batiera
 para causa más pura.

Poeta en tiempo de miseria, en tiempo de mentira
y de infidelidad.

En estos tiempos de "tanta predicación y tantos muertos/
y tanta sorda infancia irremediable," recreados por Valente,
la crítica de la patria y la de la palabra vienen a signifi-
car una y la misma cosa. Por ejemplo, la composición "Ramblas
de julio, 1964" (pp.205-206) es una crítica acerba de una
vida burguesa y rutinaria cuya materia es la conversación su-
perficial que se produce en los cafés urbanos bajo la ciega
luz de julio. Este ambiente no puede menos que fomentar una
palabra que sea igualmente incompleta y falsa:

A media voz hablamos, repetimos
a media voz los versos,
y siempre a media voz como procede
en quienes no han tenido
acceso a la oratoria, la canción popular ni los
(mass media.)
.....
(p.206)

La repetición anafórica de "media voz" sirve para hacer hincapié en la monotonía inherente a una vida banal y no creadora.

La palabra tan claramente asociada con la no existencia se relaciona en otras ocasiones más optimistas, como en el poema "John Cornford, 1936" (pp.194-195), con la vida plenamente experimentada. Esta pieza es, como dicen los versos iniciales, un canto apostrófico al poeta-soldado muerto en la guerra civil española en Córdoba. De la exposición de estos

datos específicos, se pasa a un comentario más general del período en el cual aparece una crítica fuerte e irónica de una actitud poética puramente intelectual y por lo tanto falaz:

Los poetas retrocedieron
a su pasión consolatoria
y aquellas horas de amistad
en un ejército del pueblo
fueron borradas con la cola
subrepticia de la tristeza
en el tumulto repentino.
.....
(p.194)

Luego, para ensanchar la crítica e incluir a los poetas coetáneos suyos, Valente va alternando entre el tiempo presente y el tiempo pretérito, recalcando el hecho de que en realidad todo sigue igual:

La inteligencia aún se pasea
en tren de lujo por los versos
mientras espera que otros caigan
.....
(p.195)

El ejemplo de John Cornford viene a contrastar con el de aquellos poetas cobardes:

Mas para ti sólo fue uno
el camino de la certeza.
No quisiste huir de la vida
con el disfraz del pensamiento.
.....
(p.195)

Pero el caso de John Cornford le sirve a Valente más que como mero punto de comparación. Representa para nuestro

poeta, por ser una figura heroica, el prototipo perfecto de la coincidencia de vida y poesía:

Así estás igual a ti mismo
 con la pasión que aquí te trajo.
 Un solo acto vida y muerte,
 la fe y el verso un solo acto.

 (p.195)

Refiriéndose específicamente a este poema, José Olivio Jiménez escribió con toda razón: ". . .emergerá. . .o se mantendrá mejor dicho ese eje correlativo al testimonio que es la vigilancia de la palabra por la que aquel, el testimonio, y consigo la realidad vital que traduce, quedan sustentados en realidad poética. Para esa poesía, abierta ya definitivamente, toda acción auténtica, noble y heroica es, por sí misma, acción poética."⁴⁰

Describiendo este período histórico en que cayó "la noche large sobre Europa,"⁴¹ Valente escribió que "cedió el viento y se fue el público/y cundió la desesperanza." Aquel viento, ya familiar al lector de Valente, que un día vendrá a precipitar las palabras nuevas, queda aquí inmóvil. Contra este fondo de inmovilidad y desesperanza, se ofrece el ejemplo vivo y cierto de Cornford. Hablándole al joven poeta inglés como si todavía estuviera vivo gracias a su veracidad, el hablante le dice:

De tú a tú puede hablarnos,
 John Cornford, hermano nuestro,

de tú a tú como se hablan
 en la verdad los hombres vivos.

Al rehacer aquella hora
 cuento despacio tus palabras.

.....
 (p.195)

En efecto, cuando Valente quiere, desde su presente, recrear aquellos momentos como testimonio, acude a las palabras auténticas y heroicas, y como tal, instrumentos de rememoración, del propio John Cornford.

Valente da también testimonio de la "heroicidad" de unos poetas cumbres que le han influido, de manera directa, tanto a él como a toda su generación poética. Valente dedica un poema al poeta peruano "César Vallejo" (p.200) a quien como hemos visto consagró dos artículos en prosa. En el poema, el verso esperanzado, "El pueblo, la promesa, la palabra," que da final a una serie de rápidos bosquejos, viene a insistir en la clara asociación que Valente hace entre la vida y la palabra, salvada y salvadora, a que se refiere José Olivio Jiménez.

El poema "Si supieras" (pp.207-208) es un canto apostrófico a Antonio Machado, a quien Valente también ha dedicado un ensayo crítico.⁴² La voz genuinamente luminosa del autor de Campos de Castilla viene tanto a erradicar la dominante noche de falsedad como a inspirar la formulación de una poética muy semejante a la suya, válida para otra generación:

Cómo se extiende contra la noche,
 contra el vacío o la mentira,
 su luz mayor sobre nosotros.

.....
 (p.207)

Nuestro poeta propone, desde luego, un verso profundo hecho de tiempo colectivo, de verdad y de voz auténtica. Frente a la impresionante figura de la perfección artística de Machado, el hablante duda de la capacidad de toda una generación posterior para poder seguir su ejemplo:

Dinos si en ella nos tuviste,
 si en tu sueño nos reconoces,
 si en el descenso de los ríos
 que combaten por el mañana
 nuestra verdad te continúa,
 te somos fieles en la lucha.

(p.208)

Esta gota de duda se desvanece, sin embargo, en el último poema de esta sexta división, "Ahora" (p.215). La composición es, significativamente, de plena esperanza y fe en la palabra y en el poeta que puede cambiar la situación triste y deshumanizada del mundo. La construcción anafórica de frases paralelas y sonidos que se reiteran es propia de un canto de exaltación al poeta de esencias, de luz y de libertad. Valente cree que este novel poeta será capaz de efectuar cambios tan radicales como para hacer que el mundo se vuelva al revés:

Es ahora la hora
 de sacudir la raíz y volverla hacia el cielo,

la hora de deslizar bajo la puerta
 honorable del hombre
 sin baldón y sin tacha un grito débil,
 bajo la del cobarde una ocasión de muerte,
 bajo la del avaro una súbita
 apetencia de vida,
 bajo la del cínico
 un pensamiento compartido,
 bajo la del creyente
 la verdad que repite sin saberlo,
 bajo la del necio amparado en sus dogmas
 un globo de color del cielo libre,
 bajo la del triste un niño,
 bajo la del niño toda
 la luz del mundo y bajo
 gran puerta del mundo
 la palabra que haga
 saltar los duros goznes
 dar paso a la riada,
 forzar la sombra
 en su estallido: el tiempo,
 libertad.

Los dos aspectos de la crítica de la realidad, patria y poética, tan esperanzadamente unidos en este poema, se presentan como perfecta contraparte a la composición "Ramblas de julio, 1964," en la cual destaca pero con resultados negativos la misma coincidencia de preocupación por la circunstancia y la función de la poesía.

El poeta parece haber llegado a formular concretamente, en la séptima y última sección, la voz compartida que ha venido proponiendo a lo largo del libro. En el poema "Un canto," (pp.221-222)⁴³ Valente recalca la importancia que tiene la poesía como suscitadora de una expresividad hasta el momento callada, silenciosa. Propone un canto que, como

en otra pieza de este apartado en que las miserias de la vida, envueltas en la noche abrasadora, no pueden siempre "alzarse al canto" ("No puede a veces" - p.225).

En los poemas de esta sección el poeta anda en busca de la auténtica verdad fraterna. Esto se ve claramente en los casos citados y también en "Como una invitación o una súplica" (pp.223-224):

Bajo la palabra insistente
como una invitación o una súplica
debíamos hallarnos, debíamos hallar
una brizna de mundo.

Pero las palabras se unían
formando frases
y las frases se unían a sus ritmos antiguos:
los ritmos componían
el son inútil de la letra muerta
y de la vieja moralidad.

.....
(p.223)

La tarea que se plantea el poeta es difícil porque las palabras están fijas y limitadas a sus valores establecidos e insignificantes.

De esta búsqueda por debajo de las palabras cotidianas, emerge en el poema toda una poética que hace hincapié de nuevo en el hecho de que la palabra debe nacer en el vacío, pura e ininteligible (por ser todavía nueva):

En vano vuelven las palabras
pues ellas mismas todavía esperan
la mano que las quiebre y las vacíe

hasta hacerlas ininteligibles y puras
 para que de ellas nazca un sentido distinto,
 incomprensible y claro
 como el amanecer o el despertar.

.....
 (p.223)

En el silencio feraz de la noche el poeta, como sonámbulo, va buscando los nombres bellos y verdaderos. Es como si lo estuvieran llamando las propias palabras, obligándole al poeta a la misión ineludible de hallar sus genuinas significaciones:

Bajo la imperiosa llamada
 asociada a los sueños,
 al fondo incomprensible de la noche,
 a la urgente presencia
 del que acude y me habla en busca de los hilos
 de otro argumento y otra fe,
 hay algo que esas mismas palabras
 hastiadas de sí mismas, insistentes
 como una invitación o una súplica,
 nos obligan a hallar.

(p.224)

Por su fe inmutable en el canto, el primer poema de esta división, "El signo" (p.219), se enlaza perfectamente con "No inútilmente" (p.228) de la misma. También hay una relación estrecha entre el poema "El signo" y otro escrito con bastante anterioridad, "El corazón" (p.22) de A modo de esperanza. En la composición temprana, el poeta habla de una mano que se hunde sólo para extraer sombra, de una pupila que sólo sorbe noche y de una palabra que sólo engendra sed.

En "El signo," composición posterior y más felizmente optimista, la mano que se ahonda en la tierra viva y auténtica encuentra forma; la pupila que se demora en la observación del objeto no se pierde en su noche sino que, por el contrario, tiene su correspondencia en una mirada aún más profunda del conocimiento; la palabra en el instante de la invención llega, en efecto, a crear el ser de la cosa. Este objeto revelado no se limita a la experiencia del poeta-descubridor sino que se extiende para ensanchar la existencia colectiva:

y desde allí otra vida dilata su verdad
y otra pupila y otro sueño encuentra
su más simple respuesta.

Advertimos que lo más significativo para Valente en La memoria y los signos es, como indica de inmediato el plan del libro que progresa nítidamente de lo personal a lo colectivo, buscarle solución al dilema "esquizofrénico" de la quiebra entre la experiencia individual y la experiencia comunitaria tan explícitamente bosquejado en sus ensayos teóricos.⁴⁴ Con bastante anterioridad a sus postulaciones teóricas en prosa, nuestro poeta ya había empezado a indagar tal problema de manera semejante en A modo de esperanza (1955) y en Poemas a Lázaro (1960). Es, sin embargo, en esta tercera colección, La memoria y los signos (1966), donde de modo más

completo propone y logra una solución: la creación de un lenguaje común, no fragmentario, capaz de testimoniar la vida de relación. Acerca de esto nada más claro que un texto del propio Valente: "Falta de ese lenguaje (común) parcialmente consumida en formas históricas de mandarínismo o pseudo-sacralización, la poesía quedaba especialmente incapacitada para la construcción de nuevos mitos colectivos. Y eso sucedía cuando estaban entrando violentamente en el caudal de la historia nuevos contenidos o nuevas zonas de la realidad por las que el poeta mismo había de pronunciarse inevitablemente."⁴⁵

El enfoque social que notamos en las últimas secciones de La memoria y los signos radica precisamente en este compromiso con la realidad histórico-social a la que pertenece el poeta. Así, por ejemplo, comentando En un vasto dominio de Vicente Aleixandre,⁴⁶ Valente destaca, de modo significativo, el poema, "En el cementerio," en el cual el hablante dice:

Aquí agitado dijo
palabras para el rey. Pero quizá dijo aún
(aquí Palabras
para después, por siempre y para todos.

A Valente le interesa este protagonista, individuo en la multitud, precisamente porque logra la "supervivencia de la palabra capaz de reunir a muchos."

Tal comentario, visto en conexión con la significación de La memoria y los signos, nos es de sumo interés. El libro, desde luego, representa una búsqueda, a través de la memoria,

de la supervivencia de una palabra capaz de "cambiar no inútilmente el mundo."

Los procesos para poder hallar esta palabra poética que formula Valente en sus libros de poesía, se anticipan a su discurso lógico sobre el mismo tema. Es en La memoria y los signos donde empieza a cristalizarse consistentemente el concepto del desarrollo del lenguaje como un movimiento de apertura que se hace en el silencio del vacío creador; no aparecerá esta idea en su prosa hasta la publicación en 1970 del artículo "La poesía. Conexiones y recuperaciones." Por último, la idea de la memoria muerta resucitada por la palabra poética, tan claramente presente en La memoria y los signos, no queda expresada en prosa crítica hasta el año 1969 cuando en el ensayo "La hermeneútica y la cortedad del decir" Valente escribe: "El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria. . . ."47

V. Breve son (1968) y Presentación y memorial para un monumento (1970)

A partir de la publicación de Siete representaciones en 1967 y Breve son en 1968, se advierte en la obra poética de José Angel Valente un anhelo de experimentación estilística dentro de una continua trayectoria temática. Las colecciones aparecidas antes de 1967, A modo de esperanza, Poemas a Lázaro y La memoria y los signos, alumbramientos del hombre en su dimensión histórica, representan más que nada una búsqueda, dentro de la progresión de lo personal a lo colectivo, de un conocimiento profundamente útil, tanto al individuo como a su comunidad histórica. Tal indagación pone de manifiesto el motivo central de la poética y con ellos la ineludible misión social del artista como crítico y salvador de la sociedad. Pero si bien los dos nuevos libros siguen fieles a la temática ya establecida, por otra parte inauguran la experimentación tanto estructural como estilística con el fin de poder, precisamente, ampliar las vías del conocimiento poético.

Valente introduce en Siete representaciones una estructura no conocida en los libros anteriores. El conjunto poético no sólo contiene un número reducido de poemas sino que también se limita al tema de la crítica de las facetas más negativas

del hombre. En efecto, estos siete poemas no titulados, que representan los siete pecados capitales, no se interesan específicamente en el motivo lingüístico que hemos ido analizando y por lo mismo no figuran en este estudio.

Por el contrario, Breve son no sólo establece innovaciones estilísticas dentro de la obra de Valente sino que también las enlaza intrincadamente con el desarrollo de sus ideas acerca de la poesía misma. Refiriéndose a las novedades de Breve son, Andrés Amorós escribió que nuestro poeta "sigue fiel a sí mismo pero, a la vez, se abre a nuevos horizontes."⁴⁸ Pere Gimferrer, de acuerdo con tal posición, anotó por su parte que el libro indica "una ruptura, pero no con el Valente anterior, sino con su entorno, esto es, con la poesía coetánea. . . ."⁴⁹ Jorge Rodríguez Padrón advirtió que "Breve son. . .nos viene a demostrar que la línea vertebral de la poesía de José Angel Valente no se ha quebrado, que sigue obrando en él la preocupación por hacer un verso más denso y contenido cada vez. Una poesía que, despojada de ataduras elementales, de tópicos, deje fiel y puntual referencia a los sucesos del hombre."⁵⁰ Estas declaraciones vienen a confirmar nuestra idea de que el carácter experimental de esta obra, aunque de evidente significación, no borra su clara continuidad con los libros que la preceden.

Todavía ansioso de revelar realidades no conocidas, Valente insiste en esta obra, aún más vehementemente que en otras ocasiones, en la revalorización de un lenguaje fosificado e inauténtico. Siempre fiel a su anhelo de "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu," explora más a fondo, a través de estas composiciones de carácter menor, las posibilidades de la tensión inherente a la brevedad del decir, o sea, la concisión del canto. Ha de hacerse notar que ya en el año 1955 nuestro poeta-crítico había escrito, respecto a la obra del poeta Alfonso Costafreda, las siguientes palabras que pueden aplicarse perfectamente a su propia obra, y en especial a Breve son y los títulos que lo siguen: "Se trata de forma concisa y apretado contenido. En su desarrollo, con frecuencia brevísimo, no hay espacio material para que la eficacia del poema se apoye sobre la frase, sino sobre la palabra. Parece que la realización del poema depende con peligro de muerte de cada una de las palabras que forman . . . Todo está dado en un solo golpe que ha de tener la máxima tensión. Esta es su virtud y éste su riesgo."⁵¹ Al advertir en la poesía de Costafreda el peligro latente en tanta depuración, Valente tal vez anticipe un "riesgo" en su propia obra futura, tema que trataremos más adelante.

Breve son contiene cuarenta y cinco poemas escritos entre 1953 y 1968.⁵² A pesar del hecho de que se escribieron a lo

largo de tantos años, forman tres secciones que corresponden netamente a tres modos poéticos, uno lírico-visual, otro anecdótico y otro críptico-surrealista. Estos se relacionan a su vez con tres etapas bien delineadas, el pasado, el presente y el futuro, que forman la historia de la búsqueda de la voz auténtica del propio Valente, centro temático del libro.

En la primera parte, encontramos diez y siete breves piezas musicales de claro parentesco estructural con una antigua tradición española. Valente ha escogido agrupar estos poemas de tipo galaico-portugués y estas canciones infantiles en una misma división precisamente para poder transportarse al "origen" de la palabra. Estas formas no sólo evocan la nostalgia de su propio pasado estudiantil en Galicia sino también de un pasado lejano desde donde empieza a buscar la verdad comunitaria en la mezcla de su propia voz con otra antigua. Utilizando las formas populares de una vieja tradición evoca el tono, en vez de los meros hechos, de un pasado común.

Valente acude a estos cantos primitivos para poder recrear un modo poético lírico-visual de honda carga emocional y así cantar el desarrollo de su propia voz desde su principio. Es significativo en este respecto el hecho de que el primer poema, "La poesía" (p.249), tenga como tema precisamente el canto. En este homenaje a la poetisa Rosalía de

Castro, imitativo de la poesía gallega y apropiadamente escrito en el tiempo pretérito, Valente entiende la poesía más que nada como un fenómeno personal:

Se fue en el viento,
volvió en el aire.

Le abrí en mi casa
la puerta grande.

Se fue en el viento.
Quedé anhelante.

Se fue en el viento,
volvió en el aire.

Me llevó adonde
no había nadie.

Se fue en el viento,
quedó en mi sangre.

Volvió en el aire.

Tanto la repetición anafórica de las palabras "se fue" y "volvió" como el movimiento mismo de una parte a otra implícito en este ir y venir continuo, hacen hincapié en el efecto emotivo de lo difícil que le es al poeta dar forma a lo aparenzialmente inasible. El propio poeta abrió la "puerta" de su interioridad para que pudiera formularse la palabra poética en la agitación creadora y liberadora del viento. Luego, como el acto de poetizar lo llevó "adonde no había nadie," tenía que esperar solo su llegada consiguiente. La inspiración amorfa que se fue en el viento se hizo suya;

por último, quedó en su sangre. Volviendo en el aire, se convirtió en poesía, una poesía desde luego tan misteriosa como la transparencia del aire que la ha formulado.

La primera persona del singular empleada en el primer poema con intención de cantar un fenómeno individual, da paso al verbo en la primera persona del plural en la segunda composición, "Perdimos la palabra" (p.250). Valente presenta en esta pluralidad el proceso creativo como una experiencia colectiva de su generación en general:

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

Volvimos tierra adentro,
perdimos la verdad,
perdimos las palabras
y el cantor y el cantar.

Desde el primer verso, se supone una existencia previa de la palabra poética, y con ella de la verdad; ambas, en el momento del poema, están perdidas, tanto en la extensión del mar como en la hondura de la tierra. El dolor que esta pérdida le produce al hablante plural se hace más palpable en la brevedad de este canto.

La conciencia de haber dejado de tener algo que existía lleva al poeta a esperar que vuelva la voz. La tercera pieza

de la primera parte, "Canción de espera" (p.251), se entiende en este sentido tanto por su posición en el libro como por el uso de las imágenes de la noche y la luz con las significaciones que Valente ha empleado tantas veces:

Vuelve
la niebla,
Enciende
la candela.
.....
Pero vuelve
la niebla.

Esta espera, reiterada también en el poema "Vigilia" ("En su caja de pino al alba/el muerto se desvelaba." - p.254), no alcanza una solución en esta sección del libro. En "El caballero infiel" (p.261), por ejemplo, el poeta canta una canción de amigo al estilo galaico-portugués, lo que tiene que entenderse como el fracaso de esta espera:

Pero no vino.

Por las señas que me diera
le habría reconocido,

No era joven ni era viejo,
rubio no era ni cetrino.

Por el nombre que me diera,
don Olvido,
por el nombre y por las señas
le habría reconocido.

El poeta se torna tan pesimista que en el breve poema "Elegía" (p.264) llega a lamentar el no poder encontrar la

palabra que ya está muerta. Tal lamento pone de manifiesto toda una poética de la lucha que es el proceso creativo:

Arriba, en la cima, arriba,
 en las almenas del aire,
 donde nadie puede andar
 desnudo para buscarte,
 En la cima, cielo arriba,
 memoria arriba, en el aire.

Llora el no poder alcanzar la memoria inaccesible, materia, desde luego, de la poesía.

Con la desaparición de la palabra poética, el mundo mismo se pierde, se deshace, en "muchos pedazos idos" ("Infancia: elegía," p.256). Rodeado de tanta destrucción y desolación, no le queda al poeta más remedio que intentar cantar y resucitar la voz muerta. En la canción infantil "Pato de invierno" (p.257) vemos en forma simbólica a un poeta que, metido en un mundo frío y duro, cantaba en vez de llorar:

Por encima del agua helada
 el patito se resbalaba.

Por encima del agua dura,
 el patito de la laguna.

Por encima del agua fría,
 el patito silba que silba.

Silba que silba se resbalaba
 y en vez de llorar silbaba.

Dentro de esta estructura primitiva de repeticiones y paralelismos destaca la aliteración de la "s," la cual viene a

insistir sonoramente en la vivencia del silbar del pato,
o sea, la voz del poeta.

Es el hablante-poeta en "Con la luz que reluces"
(p.255) el que, desde su negra existencia muda, le pide
a la luna que lo bañe con la luz de su verdad:

Toda la noche me alumbres
desnudo contra el sueño:
con la luz que reluces
hazme más verdadero.
.....

El poeta, experimentando tanta noche, todavía espera encontrar el alumbramiento.

En este primer conjunto Valente está indudablemente interesado en formularse una poética y hallar la palabra capaz de cumplir con tal formulación. Buscando la voz prístina "de la tribu," perdida no sólo para él sino también para los demás de su generación, recurre a los ejemplos del pasado. Intenta recrear un ambiente que evoque sus años de infancia en su tierra natal, Galicia. El mundo del niño aparece en composiciones como "Rueda de los santos" (p.252), "Pato de invierno" (p.257) y "Nana de la mora" (p.259). La región gallega se ve en poemas como "Mar de Muxia" (p.262), "Duro cielo de piedra" (p.263) y "La poesía" (p.249). A esta rememoración de tiempo puro y por lo tanto auténtico añade otra, que lo lleva a un pasado aún más lejano; busca recrear un tono de nostalgia encontrado en

formas poéticas tradicionales del medioevo. Santiago Daydí, explicando el fenómeno de esta recreación escribió: "Cuando en las canciones de la primera sección de Breve son Valente emplea la actitud de la canción está haciendo uso de un tipo de hablante tomado de la tradición: ésta es la que impone el vocabulario, el sistema de composición, las imágenes y la actitud que dan origen al tono."⁵³ Y es precisamente en esta superposición de los varios niveles del pasado donde Valente anhela hallar su propia voz que converge desde y hacia su origen, como él mismo ha indicado en su artículo "La hermenéutica y la cortedad del decir."⁵⁴

Las ocho composiciones amorosas que forman la segunda sección del libro recuerdan, por su modo poético anecdótico escénico, a sus tres libros anteriores. En estas piezas de circunstancia, el tema del amor se relaciona de nuevo con el tema de la comunicación y, como tal, las palabras poéticas vienen a igualarse al acto amoroso: "El amor está en lo que tendemos/(puentes, palabras)" (p.269). Además de esto, sin embargo, se advierte que no hay gran insistencia en tratar el tema de la palabra en este conjunto. Estos poemas, representativos de la obra de Valente publicada hasta esa fecha, o sea, de su etapa presente, sirven más que nada como nexo, dentro del desarrollo de la historia de

la búsqueda de su propia voz, entre la raíz del canto pasado de la primera sección y la anticipación del canto futuro que se da en la última sección.

En la tercera división, Valente ya no sólo habla de la palabra sino que experimenta con el lenguaje mismo, un lenguaje misterioso y críptico, indicador del que se desarrollará en sus libros ulteriores, en especial el último de ellos, El fin de la edad de plata. La severa crítica socio-política y lingüística que Valente hace en estos poemas exige un ritmo endurecido, una adjetivación extremadamente negativa y una serie de imágenes feístas y en algunas instancias abiertamente surrealistas. Ejemplar es el poema "Ahora tanto muerto irrumpe. . ." (p.284):

Ahora tanto muerto irrumpe hasta el pedúnculo
del ojo izquierdo.

Ebrio.

Y hasta la raíz del sexo giratorio en vano
semina muertos.

.....
a ver si al fin se quiebran o se apagan
en las cuerdas el llanto,
el violín costal en sus mismos lamentos,
el gato en los tejados capitales del alba,
el muerto.

.....

Este lenguaje violentado y odioso, nuevo en la obra de nuestro poeta, es indicio del obscurecimiento de toda una visión. En efecto, esta nueva imaginaria difícil y a veces

fantástica, con sus inesperadas conexiones que recuerdan las visiones surrealistas, requiere, por parte del lector, una mayor participación en el proceso de la creación poética. El crítico Florentino Martino observó con acierto, refiriéndose a Breve son, que "su mensaje poético sólo puede ser comunicado mediante la insinuación o la revelación: reflejos que intentan desencadenar en nuestra mente la visión imprecisa de una realidad presentida, pero no descubierta hasta entonces."⁵⁵

La actitud crítica que asumen los veinte poemas del tercer conjunto se dirige, como ya se dijo, tanto a la poesía como al mundo que la ha engendrado. Las dos primeras composiciones tratan específicamente del proceso creativo y ponen de manifiesto de nuevo una clara conciencia del lenguaje. En "Forma" (p.279) Valente, dudando de la poesía, plantea de nuevo el problema básico de la creación:

El residuo que sólo nos deja
lo que ha sido llama.

La materia del sueño y del tiempo
en la ardiente raíz de la dura palabra,

hecha piedra en su luz,
como queda la rosa quemada.

Entre la visión y la expresión de la misma hay una gran distancia; la palabra no puede asir ni reproducir la bri-

llantez total del conocimiento. El poeta se debate en el esfuerzo, al parecer inútil, de alcanzar la identificación de forma y esencia.

En la segunda composición, "Fragmentos fracturados" (p.280), se dibuja otra visión pesimista de la voz poética. El poeta se desespera ante el hecho de que el proceso creativo no consigue ayudarlo a conocerse en su unidad:

Quien hilaba la melodía la ha olvidado
y ahora no preguntes
por dónde anda la memoria nuestra.

En la bruma tentacular de la mañana
me reproduzco a tuestas todavía,
encolando fragmentos,
en aquel juego o drama
o mimo- o psico-inútil-drama
de restaurar la imagen de lo único.
.....

El no poder restaurar la memoria como forma continua, vista en su extensión salvadora, lo ahoga en un poderoso sentimiento de inutilidad. No logra reproducirse auténticamente, es decir, hilar la melodía de su existencia, bajo la fracturada luz negra del presente. Y no sólo busca conocerse a sí mismo, sino también, como indica la última estrofa, a la colectividad en general. Comprende este plural de humanidad cuando lamenta la ineficacia social de la poesía:

Y ahora no preguntes
por qué nos duele en el humano vientre
el feto no alumbrado,
el fruto agraz y su negada muerte.

Tanto el contenido de los nueve poemas que siguen a estas dos poéticas como su posición dentro de la sección, apuntan a un deseo por parte de Valente de relacionar la poesía con la vida, igualmente fracturadas las dos. Destaca, a través de algunas visiones absurdas, una existencia totalmente incoherente. Para poder mejor dibujar este mundo fragmentario, Valente acude con más y más frecuencia a procedimientos surrealistas. En varias de estas piezas, por ejemplo, nuestro poeta reúne cosas familiares en combinaciones sorprendentemente insólitas: en "Versión de Hebbel" (p. 281), por ejemplo, un hombre arrastra un cadáver que le habla; en "El suceso" (p.285) la acción carece de lógica, se mueve en un ambiente de pesadilla; en "Por debajo de la cuchara" (p.292) las imágenes tienen la brillantez de un juego infantil y carecen de conexiones lógicas.

Valente, como individuo inserto en este ambiente fragmentario, va vacilando, como lo ha hecho tantas veces antes, entre la desconfianza y la fe en la voz. Los dos primeros poemas de esta sección, que desconfían totalmente de la poesía, como ya hemos visto, encuentran su perfecto contrapunto en dos poéticas esperanzadas, que aparecen también consecutivamente. La primera de éstas, "Bajemos a cantar lo no cantable" (p.290), usando una actitud bromista y grotesca,

propone una poesía que destruya las visiones estáticas de la realidad:

Bajemos a cantar lo no cantable,
 propongamos al fin un edipo al enigma,
 un trompo al justiciero general de a caballo,
 una falsa nariz al inocente,
 pan al avaro,
 risa al cejijunto,
 al astado burócrata una enjuta ventana
 con vistas al crepúsculo,
 al rígido bisagras,
 llanto al frívolo,
 gladiolos al menguado,
 tenues velos al firme,
 un ángel mutilado al siempre obsceno,
 falos de purpurina a las dulces señoras,
 y soltemos al gato con latas en el rabo
 del coro al caño, del caño al coro,
 del coro al caño.

Hay que hacer notar la relación que existe entre este poema y el ensayo, "La hermeneútica y la cortedad del decir," escrito en 1969. Valente, en busca de la palabra que paradójicamente cante "lo no cantable," propugna en el texto en prosa la creación de un lenguaje nuevo: "La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermeneútica."⁵⁶ En el poema, relacionándose de nuevo con el movimiento surrealista, Valente quiere que los poetas hagan con su creación otro lenguaje distinto que despierte a la gente y que les abra la sensibilidad al conocimiento.

En la segunda de estas poéticas, "La alegría" (p.291), Valente le habla directamente al poeta, "Infatigable loro

azul del aire." Buscando la salvación implícita en un estado de total libertad, le pide a éste que pise todos los límites y que indague los sueños más secretos de la intimidad. Cree que el artista, como "precoz violadora," debe tocar lo prohibido; sólo así podrá trascender el "ciego laberinto" y llegar a la realidad en su auténtica plenitud.

En los poemas juguetones que siguen a estos dos textos interesados en el motivo lingüístico, Valente pone en práctica su poética. Cada vez más crítico del mundo, acude a nuevas vías de alumbramiento, en este caso, la voz chistosa y caricaturesca. En composiciones como "El hombre pequeñito" (p.293) y "Canción de cuna" (p.296), las dos claras bromas políticas, nuestro poeta, al presentar lo absurdo en forma cómica, revela un corrosivo sentido del humor.

El libro se cierra con dos piezas que cantan de nuevo a la voz poética; la una habla de una palabra muerta y la otra de cómo resucitarla. En "A veces vuelven" (p.298) el poeta censura el lenguaje que ha ido perdiendo su sentido a lo largo de los años. La palabra, personificada en forma de un espectro, vuelve inútil desde el cementerio:

Las palabras que fueran enterradas
a veces vuelven cuando su sentido,
como el que anduvo por lejanas tierras,
ya no se reconoce.

.....

Estas palabras se definen en términos ásperos y hasta diríamos violentos: son "fantasmas indelebles," "locos, desmemoriados, azuzantes, hambrientos" que tienen una "faz sangrienta" y que vienen a humillar nuestros labios con su "polvo macilento":

A veces vuelven,
en calles tortuosas nos saludan al paso,
y la respuesta pronta se detiene
o balbucimos sin saber.
.....

El último poema, "Segundo homenaje a Isidore Ducasse" (p.299),⁵⁷ que se abre con los versos programáticos--"Un poeta debe ser más útil/que ningún ciudadano de su tribu,"--viene a subrayar la concepción social del artista que Valente ha tenido desde sus años de escritor joven. El poeta, como un ser superior, debe comprometerse con su tiempo y seguir "diversas leyes implacables" para trascender las "palabras falsas de la historia":

La ley de la confrontación con lo visible,
el trazado de líneas divisorias,

la de colocación de un rompeaguas
y la sumaria ley del círculo.
.....

Es suya la misión difícil de encontrar la verdad práctica y de ver la realidad tanto en su claridad como en su unidad.

"Segundo homenaje a Isidore Ducasse," que da cierre a Breve son, esboza todo un programa poético que José Angel Valente pondrá en práctica en su siguiente colección, Presentación y memorial para un monumento (1970). En esta obra, nuestro poeta ya no habla directamente del lenguaje ni teoriza sobre el proceso creativo. Prefiere recrear un discurso ajeno, o en algunas instancias pedir prestado de los textos originales las palabras falsas de la historia, para que ellas mismas vengan a poner de manifiesto su rigidez y su vaciedad retórica, dando así prueba innegable de su defecto.

Los diez y siete poemas del libro, hilados por una misma voluntad de denuncia, parecen en efecto formar, a pesar de sus estructuras bien variadas, una sola pieza. Por la ausencia de títulos, por la incorporación de varias lenguas (el francés, el alemán y el inglés) y por la forma tipográfica, se podría hablar de un montaje.

Valente, como "ciudadano de la tribu," comprometido con su contorno circunstancial, se refiere a sucesos reales y concretos. Usa las palabras pronunciadas por los hombres que tomaron parte en tales acontecimientos. Los discursos de estos personajes, reproducidos en forma exacta o recreados,

En el quinto poema (p.310) las palabras heroicas del poeta negro americano, Claud McKay, citadas en bastardilla, contrastan fuertemente con la voz burlona e irónica del hablante crítico. El noveno poema (pp.314-315) incorpora partes de la carta pastoral que escribieron los obispos españoles al empezar la Guerra Civil española para justificar, en nombre de la preservación de la religión católica, su apoyo a las fuerzas nacionalistas. Las palabras sagradas citadas en latín contrastan con el raciocinio vacío que vienen a proponer estos obispos:

Y, Deo gratias, tan sólo ha muerto impenitente
unidos por ciento de los fusilados, por sanción de
(la ley, en las islas vecinas,
no más de un veinte en el secreto Sur
y el porcentaje de inconfesos
tal vez no haya llegado a un diez por ciento en
(las tierras del Norte.
.....
Pues espantosa ha sido la profanación de sagra-
(das reliquias:
han sido destruidos o quemados
los cuerpos de San Narciso y San Pascual Bailón,
.....
(p.314)

Valente crea algunos poemas breves a base de frases hechas tomadas de la realidad para poder seguir criticando la lengua muerta engendrada y luego perpetuada por las ideologías ciegas tanto políticas como religiosas:

El judío es el antípoda del ario
y funda la doctrina del marxismo.
(p.309)

En el quinto poema (p.310) las palabras heroicas del poeta negro americano, Claud McKay, citadas en bastardilla, contrastan fuertemente con la voz burlona e irónica del hablante crítico. El noveno poema (pp.314-315) incorpora partes de la carta pastoral que escribieron los obispos españoles al empezar la Guerra Civil española para justificar, en nombre de la preservación de la religión católica, su apoyo a las fuerzas nacionalistas. Las palabras sagradas citadas en latín contrastan con el raciocinio vacío que vienen a proponer estos obispos:

Y, Deo gratias, tan sólo ha muerto impenitente
 unidos por ciento de los fusilados, por sanción de
 (la ley, en las islas vecinas,
 no más de un veinte en el secreto Sur
 y el porcentaje de inconfesos
 tal vez no haya llegado a un diez por ciento en
 (las tierras del Norte.

 Pues espantosa ha sido la profanación de sagra-
 (das reliquias:
 han sido destruidos o quemados
 los cuerpos de San Narciso y San Pascual Bailón,

 (p.314)

Valente crea algunos poemas breves a base de frases hechas tomadas de la realidad para poder seguir criticando la lengua muerta engendrada y luego perpetuada por las ideologías ciegas tantopolíticas como religiosas:

El judío es el antípoda del ario
 y funda la doctrina del marxismo.
 (p.309)

Para hacer hincapié en el hecho de que la hipocresía se hace precisamente con palabras, nuestro poeta incluye en esta colección una composición en la que un hombre santo reúne a sus feligreses para aconsejarles que sean como palomas porque desde luego:

Cada paloma es libre
de ser el hipopótamo que quiera.
.....

(p.321)

El afán por parte de Valente de destruir, mediante la palabra, estas ideologías e instituciones retóricas, encuentra indudable eco en los pronunciamientos teóricos que él mismo expresa en prosa en 1970: "Frente a la tendencia a la cristalización ideológica que la constitución de una ortodoxia o de una estructura eclesial conlleva, el ejercicio preambular de la conciencia o de la imaginación creadora es un ejercicio de destrucción."⁵⁸ El concepto de la destrucción de lo establecido por parte del lenguaje poético se cumple de manera un tanto diferente en cada uno de los dos libros analizados en este capítulo. En Breve son Valente intenta destruir la perspectiva "normal" del mundo. Usa imágenes oníricas, adjectivaciones violentas y humor negro para sacudir al lector y forzarlo a éste a reexaminar y reinterpretar su situación histórico-social. En Presentación y memorial para un monu-

mento Valente crea un narrador objetivo que deja que el propio lenguaje del fanatismo, y con ello el contenido mismo que aloja, se destruya a sí mismo. Presenta las palabras reproducidas casi exactamente desde un punto de vista irónico y sarcástico de manera que el lector mismo juzga negativamente la realidad aludida.

VI. El inocente (1970)

En su séptimo libro de poesía, El inocente (1970), José Angel Valente acentúa los recursos poéticos que él mismo ha venido proponiendo desde Siete representaciones: la tendencia a la concentración expresiva, el uso penetrante de los juegos verbales y la ironía, el desarrollo de imágenes desoladas, feístas y hasta diríamos feroces como base de un lenguaje progresivamente más agresivo, corrosivo y ácido. Nos parece indudable que el autor acude a tales procedimientos literarios tanto para despertar al lector como para poder expresar mejor y explorar su visión del mundo y de la creación cada vez más negativa. En efecto, el sentido de extremo pesimismo que uno experimenta al terminar de leer Presentación y memorial para un monumento, resumido en el verso sucinto, "será larga la noche," impregna las tres divisiones de esta nueva colección que se cierra con un poema curiosamente evocador de aquel verso:

Qué oscuro el borde de la luz
donde ya nada
reaparece.

("Límite," p.393)

El inocente, compuesto de composiciones escritas entre 1967 y 1970, no fue publicado en España, como ya hemos dicho, sino en México por la editorial Joaquín Mortiz. Los críti-

cos que lo han revisado, aunque por cierto bien escasos, lo han alabado profusamente. Pere Gimferrer escribió, por ejemplo, que es ". . .uno de los grandes libros de poesía castellana que en los últimos treinta años se hayan debido a un autor de esta península. . . ."59 Joaquín González-Muela dijo por su parte, al referirse a esta misma obra, que "hay que leer con profunda atención a este poeta, uno de los mejores de nuestro tiempo. . . ."60

Valente ha venido recalcando a lo largo de su obra una relación directa e inevitable entre la vida y la poética, y en especial en La memoria y los signos de 1966. Pero es en El inocente donde nuestro poeta formula y desarrolla de manera más consistente y sistemática este parentesco tan íntimo. Empezando con la primera sección, vemos que las diez y seis composiciones que la forman cantan el pasado no de un individuo cualquiera sino específicamente de un escritor español de la postguerra. El fracaso revelado en estos poemas le pertenece tanto al "artista" como al "hombre" y en términos más amplios, tanto a los autores de la generación poética del propio Valente como a los seres humanos en general.

En la primera pieza, "Biografía sumaria" (p.335), el poeta, aunque acude a la tercera persona del singular, pare-

ce estar hablando de sí mismo:

Hizo tres ejercicios
de disolución de sí mismo
y al cuarto quedó solo
con la mirada fija en la respuesta
que nadie pudo darle.

Este breve poema lleva implícita la sensación del fracaso de la creación. El uso de la palabra "sumario" en el título indica el fin de una carrera que ya se deja revisar en su desarrollo. El autor, que en varias ocasiones ha insistido en la necesidad que tiene el poeta de fundir su experiencia personal con la de su "tribu," intenta disolverse tres veces. Pero la cuarta tentativa de disolución fracasa por completo, como es de esperar teniendo en cuenta la expresión popular respecto a las posibles oportunidades. El poeta queda solo con su actitud de fatalidad, sin respuesta ninguna.

En el poema siguiente, "El viento trae sobre todas las cosas" (pp.336-337), Valente crea una visión caótica para destacar un mundo deshecho y sin sentido:

El viento trae sobre todas las cosas,
lejanas, leves, polvorientas, dispersas,
desde el cielo cubierto y bajo,
vertiginosamente bajo, una amenaza.

Y uno la asume exultante y estúpido
o como ya dispuesto a bien morir,
a subir a un patíbulo,
a ofrecer al verdugo vecinal
el cuello gorjeante.

.....
(p.336)

La imagen del viento, tan sobresaliente aquí, no sólo le es significativa a Valente en esta pieza sino que se difunde por todo el libro; la cita que encabeza esta colección es clara indicación de la importancia de esta imagen: "Le vent qui passait emportait les prophètes"--(Gustave Flaubert, La tentacion de San Antoine).⁶¹

El viento, ahora mucho más agresivo que en los libros anteriores, viene a reurir los sonidos, es decir, las palabras, hirientes y metálicas:

El viento viene doblegando el cielo,
sobajando la luz,
organizando un gran concierto en medio de otooño
de puertas herrumbrosas y trémulos maullidos.
.....
(p.336)

Como un gran director de "música" moderna, la personificación del viento orquesta los ruidos irritantes y disonantes capaces de despertar a los miembros de toda una generación poética al frenesí del mundo que los rodea. Este viento indudablemente destructor pero también portadora de claridad, empuja a estos poetas a bajar a los sótanos insobornables de la vida, a "cantar lo no cantable":

Y bajamos despacio la escalera
hacia el sótano de la tristeza y el castigo,
decididos a todo,
mientras los seres bienamados,
al fin tan diminutos,
se encogen y echan púas

con la súbita necedad gris del erizo.

Desfilamos así. Y adiós, adiós.

El viento hace sonar gruesas fanfarrias
con predominio de una larga tuba
y triunfantes, mas de qué, marchamos
entre oscuros pañuelos y latas golpeadas.

.....
(p.336)

Empezando la marcha hacia la creación, los poetas se despiden del desorden de la irrealidad y se prometen no dejarse perder nunca jamás: "Ya nunca dejaremos/que entre negros crespones el sueño nos confunda" (p.337). Es claro que en este poema destaca la necesidad que la poesía tiene de echar mano a una palabra dura.

En "Una elegía incompleta" (p.342) el poeta sigue utilizando un lenguaje enfurecido y amargo para describir el mundo feo, hecho de mentira, en el que vive: "Blasfemias en cuclillas,/masturbadas, no dichas, indecibles"; "la secreción oscura del subrepticio semen/perturbador y el odio/todavía sin nombre." Uno se entera en la última estrofa que el viento, la tormenta y los poetas han sido instrumentos de destrucción de ese mundo de "mísera miseria." Los poetas vienen en su eficaz pluralidad a destruir las palabras huecas que dan fundamentación a este mundo igualmente vacío:

Antes de huir, cuando las grandes lluvias,
cuando los grandes vientos derribaron el cielo,
arrasamos las tiendas, los altares, los ídolos,
la raíz, los residuos de la triste parodia.

En la composición "Un joven de ayer considera sus versos" (p.343) un escritor maduro repasa en la primera persona del plural tanto su propia obra como la de su generación literaria. Lamenta las obras fracasadas, destruidas por el tiempo:

Cómo han envejecido nuestros poemas
 (como cartas de amor destinadas a nadie),
 cómo han ido cayendo de sus dientes abajo,
 acribillados,
 asaeteados,
 naufragos.

.....

Los autores, insensibles a las fuerzas del tiempo destructor, han matado sus propias obras en el momento mismo de la creación: "En el gran muro blanco/la ejecución de nuestros actos no es sangrienta." En vez de crear algo suyo, auténtico, han hecho del tiempo una verbena. En efecto, las imágenes de la feria empleadas aquí se relacionan con lo cómico-grotesco de su tarea, cuyo fruto lleva el disfraz de "muñecos desarbolados,/descabezados," es decir de seres absurdamente fragmentados. En la última estrofa el hablante les pide a los literatos coetáneos que busquen con él un sentido más profundo a la poesía; propone un canto que sea menos pretensioso, y por difícil que resulte conseguirlo, más esencial:

Busquemos otra cosa para entregar la vida
 entre líneas menores,
 otra decoración,
 otro piso pequeño de más modesto lujo
 y un nuevo amor
 y otra fidelidad menos posible.

También aquí vemos subrayado el deber del poeta frente a un mundo caótico; es a él a quien le corresponde descubrir lo desconocido de la realidad y formular un orden de ésta.

Continuando con la formulación de los objetivos y métodos del poeta, en "Ya sin memoria nuestra" (p.344), una poética histórica, Valente presenta otra auto-crítica de la voz de su generación:

En general pusimos
excesivo cuidado, no tanto en el hacer,
que es toda la razón del arte,
como en hacer visible allí lo nuestro.
.....

No sólo censura el anhelo de estos poetas por cantar superficialmente y hasta falazmente los argumentos de sus vidas individuales, sino que también propone otro oficio del arte, más hondo y más sincero. La verdadera "razón del arte" es el hacer, o sea, el proceso de crear un lenguaje suficientemente poético como para que pueda servir de instrumento de descubrimiento. Al poeta le toca hallar los objetos que permanecen desconocidos hasta el momento del misterioso proceso poético:

Objetos para dar y para olvidar,
para perder y recobrar,
para desnacer,
para vivir,
para estar.
.....

Para lograr tal objetivo, el autor debe hacerse anónimo, desprenderse del ser y de la memoria; debe intentar disolver su propia identidad:

Y en la fidelidad de la materia, usadó,
prohijado, devuelto,
y sin memoria nuestra, nuestro ser.

Valente, en un texto teórico en prosa, expresó idea semejante cuando escribió en el mismo año de publicarse El inocente: "Ese estado de no identidad es el propio del poeta y el único que puede dar paso en él a la libre circulación del mundo."⁶²

A pesar de estas transitorias esperanzas en el posible poder salvador del artista, el tono predominante de esta primera sección es claramente un tono de desolación y desconfianza tanto ante la voz poética como ante la vida misma. El hablante en el poema "Túnel del diablo" (p.348), por ejemplo, va en busca del día, o sea, del conocimiento; pero este túnel, a diferencia del de "La salida" de Poemas a Lázaro, no desemboca en ninguna parte luminosa:

Qué túnel de pueblo triste,
de poblachón abandonado
por el dios del lugar,
que rito sin destino,
que innominada víctima de nadie
.....

En un nivel escénico-realista, el túnel del diablo, como el

que se encuentra en cualquier feria de pueblo, aloja cosas grotescas y asombrosas. En otro nivel simbólico el túnel representa la sombra perpetua del no conocer que imposibilita el encuentro del nombre definidor de la vida.

La última forma del fracaso, dentro de las normas de nuestra sociedad, sería el suicidio. Valente hace referencia a éste en el poema "Week-end" (p.350). No se trata del suicidio de una persona ordinaria sino el de un poeta. Hay suficiente evidencia como para pensar que se trata de Alfonso Costafreda quien, como el muerto del poema, fue funcionario y se suicidó. En Poemas a Lázaro, por lo demás, Valente le dedica a Costafreda una composición cuyo título, "El otro reino" (p.89), nos lleva a relacionarla con "Week-end," que se cierra con el verso "cuando estés en tu reino."

El hecho de que sea un escritor quien se haya suicidado viene a destacar un doble fracaso: vida y creación. Ha que hacerse notar también que todas las composiciones de El inocente están dedicadas a la memoria del escritor cubano Calvert Casey, otra víctima del suicidio. Tanto el poema a Costafreda como la dedicatoria a Casey sirven para reforzar nuestra opinión de que es este doble fracaso un tema central del libro.

La primera sección se cierra con dos composiciones que,

aunque juguetonas, indudablemente expresan tal tema del fracaso. En el "Retrato del autor" (p.352) aparece una crítica mordaz del escritor que ha alcanzado una edad madura. Se censura al poeta que dice algo muy sencillo pero incomprendible para los lectores por estar pronunciado en una lengua que no es la suya:

Digo a mi perro:
 Je suis un poète.
 J'ai quarante ans
 et je suis content.
 Mi perro me contempla
 con la fijeza de la incomprensión.

También censura irónicamente a tal autor, que se felicita por creerse entendido:

Hay, existe, se ha manifestado
 el milagro del público lector,
 mon semblable, mon frere.
 ¡Hurra!

"Tango y perdón" (p.353), una pieza tan breve como "Biografía sumaria" que abre esta sección, parece ser una continuación de ella. El poeta, a pesar de sus altibajos respecto al poder de la palabra poética, sigue tan desolado ahora en el momento del tango de despedida (forma expresiva adecuada para la tragedia) como en el momento inicial de su desoladora presentación biográfica:

Y ya solo en el borde
 de la irrisión suprema,
 sin llanto y solo
 y transparente dijo:
 --Adiós, gracias; adiós, regocijados
amigos.

El poeta, desproporcionadamente solo y vencido por sus meros cuarenta años, se despidió de sus amigos en un gesto trágico de finalidad algo prematura.

La segunda sección de El inocente contiene cinco poemas de amor y consejo, todos dirigidos a la figura misteriosa de Agone, cuyo nombre se relaciona significativamente con la palabra "agon" y su etimología de "combate."⁶³ Este personaje de "secreto nombre" es el otro, el hombre desamparado al que Valente se dirige dramáticamente, poniendo en práctica su concepción del poeta como el luchador e incitador al combate frente a la realidad y por medio del lenguaje. Los consejos que le da a esta persona amada, Agone, sobre cómo conocer y sobrevivir son, como veremos a continuación, los mismos que les ha venido dando a los poetas. En esta sección la vida y la poesía de nuevo quedan explícitamente unidas; el poeta, en la verdadera tradición humanista, indaga las dos, movido por un igual sentido de amor apasionado a la humanidad.

En la primera composición, "Agone" (p.357), Valente aconseja en el momento de vacilación que continúe el personaje su lucha por la vida; es el poeta impulsado por su amor al otro, el que sabe su "secreto nombre," quien viene a ofrecerle la auténtica posibilidad de existir:

Mas yo retengo como eje del mundo su secreto
nombre.

Le digo con firmeza: ven.
Le tiendo
mi mano húmeda de sustancias amargas.
.....

Para poder seguir viviendo, el poeta le dice en " A los
dioses del fondo" (p.359) que debe darle sentido a un lenguaje
roto:

Hay un lenguaje roto,
un orden de las sílabas del mundo.
Descifralo.
.....

La implicación es que debiera haber existido en otra época
un lenguaje total y puro que se perdió. Para lograr una
existencia verdadera, Agone tendrá que redescubrirlo:

Porque algunas de sus palabras
asaltarán tu sueño, Agone,
para no gemir
eternas
en lo oscuro.

El drama del luchador que tiene que descifrar el mundo
se hace más concreto en "La batalla" (p.360), poema donde
Agone está rodeado de fuerzas bélicas y nocturnas y gente
hipócrita de "bífido canto":

Venían como turbios guerreros,
como las metamorfosis de dios
en cerrado escuadrón, interminables.

Venían como hembras hambrientas
a las alucinadas puertas de la noche.
.....

Perdido en este "mar de búfalos salvajes," Agone llamó al poeta quien le aseguró a su amado que iba a luchar con él:

Tú me llamaste,
 Venían como un torbellino,
 en un solo tropel o en una sola
 y poderosa voz.
 Mas yo estaba a tu lado,
 experto al fin en todas las derrotas.

Podía y quise combatir contigo.

El poeta, perito en los fracasos no sólo de la vida sino también de la palabra, estaba listo y hasta ansioso para tomar parte en la lucha.

Todo lo que en la primera parte del libro se expresó en forma más teórica--problemática del mundo caótico y necesidad del encuentro de la palabra esencial, ordenadora del caos--se expresa dramática y vitalmente en estos poemas de tipo apostrófico.

Los poemas de la tercera y última sección del libro continúan relacionando vida y creación; pero la vida que destaca en ellos ya no le pertenece sólo al poeta sino a la colectividad histórica. Estos poemas le ofrecen al lector una versión magnificada de la situación que, tratada individualmente en la primera parte, se ve ahora en sus dimensiones universales. Son poemas fuertemente críticos cuyo blanco más constante es el dogmatismo de toda clase, por ser éste

el originador de una voz peligrosamente hipócrita y mentirosa. Valente va censurando el mundo inhumano creado por los "autores" del dogmatismo, unos falsos inocentes que justifican sus acciones crueles en nombre de la inocencia. Estos mismos, en un gesto de no querer mirar, han cometido crímenes imperdonables:

Ay, inocencia,
cuánto nos hemos revolcado indemnes
en el turbio barrillo de los vicios más puros,
y cuántas veces en las sacrosantas
procesiones de pueblo con himnos militares
estallaron blasfemos tus húmedos gemidos.
.....
("Canto de inocencia," p.381)

Valente no sólo critica estos dogmatismos sino que también intenta destruir la misma raíz de su existencia, o sea, la palabra falaz que engendran. Miremos un texto teórico suyo, que apareció en el mismo año en que se publicó El inocente, en el cual deja bien en claro sus intenciones: "Ese ejercicio preambular (de la conciencia o de la imaginación creadora) se produce con mucha frecuencia sobre el lenguaje, en un movimiento de destrucción y reinención que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de ésta."⁶⁴

Se ve que Valente recalca, y es especialmente apreciable en esta tercera sección, que la única fuerza capaz de cumplir con esta tarea, al parecer paradójica, de destrucción y

creación, sería la palabra dura, que no es sólo resistente sino que además le resulta incómoda al mundo cruel, injusto e inhumano al que ataca.

Así, por ejemplo, en el imprescindible texto "El poema" (pp.372-373), compuesto a base de oraciones condicionales dirigidas al conjunto colectivo de los poetas de su generación, Valente insiste en una escritura críticamente severa hecha de imágenes de dureza:

Si no creamos un objeto metálico
de dura luz,
de púas aceradas,
de crueles aristas,
donde el que va a vendernos, a entregarnos, de
reconozca o presencie metódica su muerte, (pronto
cuándo podremos poseer la tierra.
.....
(p.372)

González-Muela escribió respecto a este mismo libro que "el arma de Valente es el látigo, el chasquido de sus versos, que nos flagelan. . . ."65 No hay duda de que nuestro poeta busca una palabra, todavía la de la tribu, que hiera al lector, que lo empuje a enfrentarse con los dilemas existenciales que le presenta un mundo histórico tan vacío de significado. La poesía ha de consistir en objetos punzantes, capaces de desmascarar la realidad y mostrarla en su abyecta condición; ha de hacerse de objetos que abran "las puertas vedadas" que por fin nos dejen "poseer la tierra":

Sí no creamos un objeto duro,
 resistente a la vista, odioso al tacto,
 incómodo al oficio del injusto,
 interpuesto entre el llanto y la palabra,
 entre el brazo del angel y el cuerpo de la víctima,
 entre el hombre y su rostro,
 entre el nombre del dios y su vacío,
 entre el filo y la espada,
 entre la muerte y su naciente sombra,

 (pp.372-373)

José Olivio Jiménez, comentando este poema, escribió que Valente hace estas recomendaciones "para reclamar así nuestra receptividad más aguda ante las oscuras fuerzas negativas que punzan al hombre, desde el nihilismo trascendente y los enigmas existenciales hasta las más circunstanciadas subcondiciones morales y políticas de nuestro tiempo. . . ."66

Esta composición es de suma importancia porque dirige la atención del lector a la concreta explicación y a la clara justificación de un lenguaje que Valente mismo viene desarrollando, con cada vez más persistencia, desde Siete representaciones. El autor va a emplear en esta tercera sección de El inocente, y luego en los Treinta y siete fragmentos y en El fin de la edad de plata, una palabra aún más dura, agria y odiosa que antes, siempre con la misma intención no sólo de destruir la mentira de las falsas ideologías sino también de alumbrar y redescubrir el amor y la esencia hondos, puros y verdaderos

que hilan nuestra existencia. El propio Valente dijo que "así era o es la destrucción preámbulo y raíz de lo que, paradójicamente, escapa a la muerte, a la avidez o a la codicia de los ídolos, a la antropofagia de las obras del hombre."⁶⁷

Valente, que evidentemente desea aniquilar estos vacíos dogmatismos, se da cuenta de que la única vía de destrucción que se le abre a él como escritor es el lenguaje mismo. En el poema "El templo" (pp.368-369), por ejemplo, nuestro poeta narra la lucha existosa de Cristo que destruye las formas meramente externas del templo que son inauténticas por haber desvirtuado su propósito original:

El Cristo miró el templo
que como un diamante recogía
la dura luz de su mirada.

Vio el templo construido
para que todo lo escrito se cumpliera
y no para durar más que el sueño del hombre.

Detrás del velo estaba el rostro
ya usado del dios.

.....
(p.368)

La tarea del Cristo se asocia claramente con la del escritor: "Y el Cristo calculó suavemente sus palabras sabiendo/que formarían parte de su condenación" (p.368). Este Cristo-poeta es una fuerza destructora/creadora; deshace el templo (lo externamente ritual, lo vaciado de sentido) para hallar el

lo mismo. El texto en prosa "Crónica II, 1968 (p.379) es una crítica fuertemente irónica de los autores que hablan por el mero ejercicio de hablar sin usar el idioma como forma descubridora. "Son unos cerdos," nos informa el poeta:

Todos los que tienen puntos de referencia en el espíritu, quiero decir de cierto lado de la cabeza, en zonas bien delimitadas del cerebro, todos los que dominan su lenguaje, todos aquellos para quienes tienen las palabras sentido, . . .

El "Arte de la poesía" (p.387) es una crítica compuesta de imágenes rudas, grotescas y gráficas de la poesía vacía, falsa, anticuada, superflua, tonta y, sobre todo, comercial; se expresa sin verbos el desdén "por el arte de la poesía ejercido a deshora/como una compraventa de ruidos usados":

Implacable desprecio por el arte
de la poesía como vómito inane
del imberbe del alma
que inflama su pasión desconsolada
de vecinal nodriza con eólicas voces.
.....

La misma crítica llega en algunas composiciones de esta tercera sección de El inocente a negarle todo valor a la palabra tal como existe. En "El comité" (p.386), por ejemplo, al criticar a los estúpidos poetas sordos que se asustan de encontrar el estado inocente de pureza ("la entonación infantil de la mirada") hace hincapié en la palabra carente de

abandonarse a la mera crítica, busca "recuperar" unos ejemplos alentadores de la tradición literaria. Miguel de Molinos, ya recuperado por nuestro autor en su obra teórica en prosa,⁶⁸ se diferencia de estos autores "cerdos" porque trajo una noticia nueva al mundo. A pesar de ello, o mejor dicho, precisamente por ello, fue condenado por una iglesia, o sea por una sociedad tiránica, estúpida y dogmática. Por su condición de visionario, estaba condenado a ser extranjero, como todo hombre auténtico, en su propia tierra:

Estabas, extranjero, Aragonese, en medio
de los que acaso más te habían amado,
extranjero, engendrado por tu tierra
extranjero, como todos nosotros,
extranjero y de hinojos, Michele,
.....
("Una oscura noticia," p.389)

Otra recuperación se nos ofrece en el poema "Punto cero" (p.388): la de los verdaderos iniciadores de la poesía moderna. José Angel Valente recuerda aquí a Lautréamont y Rimbaud por haber sido éstos portadores de lo nuevo y lo misterioso dentro del panorama literario. Aunque quiere que los poetas de su propia generación sigan los ejemplos puros y purificadores de estos "adolescentes de la tierra," se da cuenta de lo difícil que es esta tarea: "¿Podríamos nosotros sobrevivirlos?":

Lautréamont y Rimbaud murieron

Rimbaud
después de la explosión oscura de las Iluminaciones.

Lautréamont para que nunca nadie
viera su rostro.

Lautréamont y Rimbaud murieron.
.....

Estas figuras cumbres del arte no sólo sirven de contrapunto a los poetas censurados a lo largo de esta tercera sección sino que también contrastan fuertemente con los poetas oficiales e inauténticos que se alude dentro de este mismo poema:

Maldito el que sobremueve a su vida,
el flácido, el colgón, condecorado,
de piel más grande que su propio cuerpo.

Maldito el que pronuncia estas palabras
si encubren sólo un muerto o un no nacido.

Lautréamont y Rimbaud murieron.

Los poetas del ramo barren
con su lengua falaz escalafones
tristes.
.....

Valente se aprovecha de la recuperación de los maestros para criticar hoscamente a los poetas inflados de su propia época. Recordemos que en el mismo año, 1970, Valente publica un ensayo curiosamente evocador del poema "Punto curo." En términos mucho menos concisos, claro, nuestro teórico alaba a estos poetas innovadores de la vieja tradición simbolista europea a la vez que critica a los poetas españoles de post-

guerra, sus coetáneos: "Quizás . . .lo primero que desde lo contemporáneo español había de hacerse es abrir a muchas formas de visión poética antipreceptiva las compuertas del género y de su inmovilizado lenguaje, que es inalterado abrigo de poetas de escalafón y título. . . ."69

El poema "Punto cero" nos es de suma importancia porque le da título al volumen de la obra poética total de Valente. Una lectura cuidadosa de la composición pone de manifiesto los elementos que ya hemos comentado pero para poder entender más a fondo el significado del título, tanto del poema como del libro entero, hace falta considerar un artículo suyo del año 1970 dedicado a Lautréamont.⁷⁰

Siempre atraído por ciertos aspectos del surrealismo, como hemos notado claramente en algunas composiciones de Breve son, es natural que a Valente le haya interesado Lautréamont, ídolo, desde luego, del grupo surrealista. Al hablar del uruguayo, autor de los poemas en prosa Les chants de Maldoror, enfoca sobre la "infatigable proyección en un lenguaje capaz de producirse como un torbellino de autodestrucción y creación sin término."⁷¹ El mundo de Maldoror es anterior al mundo y como tal aloja un lenguaje "en un estado de disponibilidad infinita, como el vuelo del milano real cuando ya el ave vuela sin finalidad ni objeto, pues parece que 'el vuelo fuese su

estado natural,' y el de la palabra la posibilidad de mantenerse en suspenso, en el estado de suspensión o vuelo inmóvil de la palabra única (residuo o fondo de una palabra universal) sobre la legión de las palabras posibles."⁷²

Lautréamont busca llegar al punto cero de la no identidad del poeta y de la total disponibilidad y suspensión de la palabra. Valente, estrechamente ligado a la sensibilidad del uruguayo, encabeza el libro Punto cero con la siguiente cita de un diario anónimo: "La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad." Es sólo allá donde la voz podrá abrirle al poeta y al universo las posibilidades de su auténtica creación.

Es este acto de destrucción/creación precisamente el que predomina en El inocente, sobre todo en su tercera división. Será aún más evidente en El fin de la edad de plata, último libro de Valente hasta la fecha. Nuestro autor va proponiendo la destrucción de los falsos valores de la sociedad y los vacíos signos externos que engendran. Cree que el instrumento más eficaz que tiene el poeta es un lenguaje duro y agresivo y por eso tal vez capaz de trascender las inautenticidades de la vida y llegar a sus verdades esenciales. Subraya también el hecho de que tal destrucción es sólo preparatoria para la

recreación de las palabras puras, en su transparencia, que vendrán a librar no sólo nuestro lenguaje sino también la existencia misma.

.....

VII. Treinta y siete fragmentos (1971) y El fin de la edad de plata (1973)

El sentido de negrura que clausura a El inocente ("Qué oscuro el borde de la luz/donde ya nada/reaparece") impregna los poemas que forman la próxima colección de José Angel Valente: Treinta y siete fragmentos (1971). La palabra dura, la ironía punzante, el humor negro y las visiones surrealistas del poeta se emplean aquí con aún más concisión y depuración que antes para comunicar mejor lo desesperadamente fútil de la existencia. Destaca en estos poemas el uso repetido de la imagen de una ventana que se abre a ninguna parte, la que viene a dramatizar el sentido de frustración vivencial central en esta colección.⁷³

El hecho de que el poeta haya decidido escribir estos poemas que bien merecen el llamarlos fragmentos coincide perfectamente bien con la hosca crítica de una vida en ruinas, en sí fragmentaria, que las composiciones mismas van recreando. Dentro de esta crítica feroz del sistema establecido, en el cual:

Comemos orden
(con sus haces de muerte)
castrados finalmente como especie.
Comemos orden.

Nunca naceremos.
(Fragmento XX, p.416)

destaca, más que ninguna otra censura, la de los poetas y su palabra ineficaz. Valente no sólo habla contra los poetas en general,⁷⁴ sino también de sus propios fracasos como escritor; este tema aparece aquí tratado con bastante más insistencia que en sus obras anteriores, donde ya había dado muestras aisladas de estar consciente de este fracaso. Estos poemas fuertemente autocríticos componen, en efecto, un lamento personal del poeta que, después de tantos altibajos respecto al posible poder descubridor y mágico del lenguaje, ha perdido la confianza en la voz poética.

El primer fragmento del libro, apropiadamente titulado "(Exordio)" (p.397) asume por parte del lector una previa lectura de la obra anterior del poeta. El escritor, en el momento del poema, se siente frustrado por su largo esfuerzo poético, visto retrospectivamente como acto inmoral:

Y ahora danos
una muerte honorable,
vieja
madre prostituida,
Musa.

Siendo Valente un escritor que desde temprano en su carrera literaria comprendió la función del poeta en términos morales, es significativo y por cierto coherente dentro de su obra, el que en estos poemas, sintiéndose vencido como poeta, crea que la única solución "honorable" que les queda a los poetas es

la muerte.

La muerte del escritor deseada como única solución ética en esta primera composición, coincide en un nivel más amplio con la muerte del mundo en general, anticipada por el poeta en estas breves piezas. En el segundo fragmento (p.398), por ejemplo, apoyándose en las ya bien conocidas imágenes de la luz y la sombra, Valente anota: "Progresión enorme de la sombra abierta sobre la tarde contra/ti." La ausencia de un verbo en esta frase viene a significar la imposibilidad de que en este mundo tan desesperanzador pueda existir la palabra. Viene la noche por encima de la penumbra de la tarde, para encubrirlo todo definitivamente.

No es la simple noche la que destaca en este libro, sino más específicamente una noche que se va haciendo. Implícita en esta progresión hacia la destrucción del mundo, está la creciente impotencia del poeta frente a los poderes enormes e irreconcilibles de la noche. En el fragmento VI (p.402) este poeta inmerso en el mundo en destrucción continúa contando la historia de la pérdida de su voz:

Iban quedando tras de mí las rutas
de la noche.

Iban quedando calles
desertadas,
sórdidos
portales,
que arrojaban a gritos mi niñez difunta.
.....

Las cosas van quedando atrás sin la menor posibilidad de recuperarse ni de recrearse en el acto de la rememoración:

El vagabundo lloró en sus derruidas
 manos, pues ya no había
 cosa que decir
 ni que contar

Contra un fondo de tanta noche, la voz está angustiadamente condenada a fallar.

A lo largo de la colección, hay innumerables referencias a esta voz fallida e ineficaz. Al final del fragmento VIII (p.404), por ejemplo, el hablante, buscándole respuestas a la vida mediante la palabra, exclama: "Dime, madre." Pero uno se da cuenta de inmediato de la inutilidad de su esfuerzo:

Era inútil volver a los pasillos,
 subir a gatas por la niebla triste,
 entrar a voces en los cuartos ciegos.

Tambores y ataúdes,
 con un niño siniestro
 decapitando al pálido muñeco
 de serrín, como entonces.

La incoherencia creada por la falta de nexos tanto gramaticales como lógicos parece ser totalmente premeditada por parte de un autor deseoso de reiterar lo imposible de tal búsqueda.

El fragmento XXVII (p.423) ofrece un ejemplo extremo del poema visto como un ejercicio impotente. Con un sentido del humor irónico el poeta concibe la producción literaria como

es engendradora de toda clase de injusticia; desde luego, permitió que todo fuera al revés de lo que debiera haber sido:

Hosco,
secreto,
se abatió hasta el polvo,
cayó desde su sombra hasta su sombra,
fue arrancado de cuajo.

Arriba, heroico,
feraz, glorioso, inusitado, exento,
vio al necio echar raíces,
(Fragmento XIII- "[El reino]," p.409)

Es el necio el que logra vivir ("echar raíces") mientras que es el secreto poeta, el que se debate en la sombra y la sequedad implícita en el polvo, el que queda derrotado ("arrancado de cuajo").

Dentro de tal sociedad los poetas, como si estuvieran "emitiendo señales desde otro planeta" (p.411), son, a juicio de Valente, malentendidos. Frustrado ante tan brusca realidad, nuestro poeta necesita expresar su pérdida de esperanza respecto al valor del proceso creativo-cognoscitivo. En el diálogo que se crea en el fragmento XIX, "(Ni una simple palabra de adiós)" (p.415), el hablante le dice a un amigo:

--Para qué andar aún buscando a gatas
entre muñecas rotas y pálidas botellas
el lugar en que habló la zarza ardiente.
.....

El diálogo entre los dos amigos no parece conducir a nada. Las preguntas del poeta resultan anacrónicas--fuera de su momento--

para el individuo que, inmerso en la sombra, definitivamente muere, sin siquiera poder compartir "una simple palabra de adiós."

Valente, aunque con mucho humor y clara ironía, prevé con tristeza su propia muerte ignominiosa al pensar en la necrología que él mismo escribirá:

cuando escribo
mi bioesquelonotabibliográfica
comprobó minucioso la fecha de mi muerte
y escasa es, digo con gentil tristeza,
la ya marchita gloria del difunto.
(Fragmento XIV - "[Biografía]", p.410)

Se da cuenta de que no llegará a ser muy conocido como autor y le entristece su fracaso tan seguro y tan inevitable.

Esta autocrítica arrolladora que destaca en estas composiciones extremadamente pesimistas de los Treinta y siete fragmentos encuentra una correspondencia en la aridez conceptista que ya venía planteándose de forma cada vez más deliberada en los últimos libros de José Angel Valente. Aparte de unos momentos realmente visionarios de intuición poética de su emoción ante la vida, un buen número de estas composiciones críticas son excesivamente intelectualizadas, densas y secas.

En un nivel, esta parquedad verbal parece emplearse con toda la intención del poeta para poner de manifiesto una vida al lector a sus míseras circunstancias históricas. Valente no

sólo desea despertar al lector sino que también, en la tradición más moderna del arte, lo invita a que participe de manera directa en la creación misma. Refiriéndose tanto a este libro como al próximo, El fin de la edad de plata (1973), José Olivio Jiménez ha advertido la técnica estructural de la "secreta incitación o provocación a una experiencia simbólica en la lectura, muy cercana a los términos en que Maurice Blanchot tan certeramente la ha descrito."⁷⁵ En la ambigüedad de la lectura, será el lector quien vendrá a darle sentido al símbolo (o símbolos) sólo insinuado por el autor, así engrandeciendo, al parecer paradójicamente, las posibilidades cognoscitivas de la obra.

Sin embargo, en otro nivel, que coincide con la auto-crítica desoladora que destaca a lo largo de la colección, la sequedad verbal parece ser la consecuencia inevitable de un esfuerzo poético fallido. Al poeta, ineludiblemente inserto en aquella vida ya descrita como muerta, se le va secando la voz. Los temores expresados por el propio poeta tantas veces se materializan en algunas de estas composiciones sin que él pueda hacer nada por evitarlo. Nuestra opinión confirma lo que Emilio Miró considera sólo como posible respecto a los Treinta y siete fragmentos: "Hay el peligro de que la poesía se diluya, de que la emoción se anule y sólo emerja el juego

conceptual, el fulgor irónico o sarcástico, inmediatamente decapitado."⁷⁶

El propio Valente, en su segundo libro poético, Poemas a Lázaro (1969), ya había expresado con horror su odio al punto cero de la palabra ineficaz del poeta:

poeta en el más venenoso sentido,
poeta con la palabra terminada en un cero
odiosamente inútil,

.....
("Primer poema," p.61)

Todos sus libros representan un intento conscientemente programático para librar el lenguaje, encarcelado inútilmente en un círculo cerrado. El poeta-luchador que ha ido manteniendo una vacilación viva entre la esperanza y la duda en el verbo, en los Treinta y siete fragmentos, sin embargo, se da por vencido.

El cero a que se refiere aquí no es el punto cero de la total disponibilidad de la palabra a que el poeta aspira cada vez más, sino, muy al contrario, el que pertenece al otro nivel metafórico de que hablamos en la primera sección de nuestro estudio: el punto cero implícito en la palabra inadecuada. El fragmento XXXVII (p.433), que da cierre a la colección particular y al volumen de la obra total de Valente, es una triste declaración del fracaso personal del autor tal como él lo entiende:

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

Supo que sólo en el silencio de la página blanca iba a "escribirse" otro poema. El poeta, regido por el querer ser " . . . más útil/ que ningún ciudadano de su tribu" (p.299), se da cuenta de que tendrá que buscar otra forma poética, tal vez sólo transitoria, para librar su voz.

El resultado de tal búsqueda de liberación de su voz es la última obra de José Angel Valente publicada hasta la fecha: El fin de la edad de plata (1973).⁷⁷ Los treinta y cinco poemas en prosa que componen esta magnífica colección, no son textos líricos sin relato en el sentido tradicional de tal forma literaria; el poema en prosa que Valente crea, y realmente introdujo en los Treinta y siete fragmentos, tiene argumento y se llena de dramatismo.⁷⁸

Estos escritos en prosa, significativamente publicados por una colección editorial de poesía, no indican en absoluto un alejamiento de la poesía por parte de Valente sino que revelan la modernidad de su obra más reciente. El mismo expresó un anhelo de romper las viejas barreras limitadoras

de los géneros al declarar en 1970 que la poesía es más que nada una forma de visión: "Resulta evidente así que ni por el poeta ni por la palabra ni por el contenido que en ésta se incorpora es la poesía reducible a un género."⁷⁹ Nuestro autor, en busca de otra manera de actuar con el lenguaje poético, recurre a la prosa. Quiere librarse de las limitaciones técnicas del verso pero en ningún sentido de la visión inherente a la poesía misma. Aunque su creación sigue siendo concisa y concentrada, esta nueva forma exterior le permite al autor contar con más posibilidades de desarrollo tanto en lo que se refiere al raciocinio como a la forma misma de exponerlo. Los textos son, en general, más largos que sus anteriores y como tal ofrecen más aire por donde moverse.

La actitud de Valente, que ha ido adquiriendo con el tiempo una mayor mordacidad, llega en esta última colección poética a extremos realmente mortíferos. El testimonio doloroso de una civilización en decadencia comunicado mediante los signos hirientes y duros de nuestro poeta abarca, de manera consciente y sistemática, el enorme y variado escenario de la historia y la literatura universales. Jorge Rodríguez Padrón advirtió que ". . . es una escritura que se enfrenta decididamente a la torpeza de una etapa clausurada de la civilización occidental; que es espejo cruel de una lenta

e irreversible decadencia, que ya es consumación."⁸⁰

Valente recurre en este libro a acontecimientos de diversos períodos históricos y literarios que tengan algo de decadente y desde allí lanza una crítica total que trasciende todos los límites temporales para confundir, con intensiones significativas, a éstos con su propia época. Los muchos ejemplos tomados del gran acervo cultural no son, como luego veremos en más detalle, meros ornamentos decorativos. La vasta cultura que Valente despliega en este libro es sobre todo vivencial; le sirve al poeta como medio de ir buscando los símbolos, o sea, la esencia de la historia. Siempre en busca de esta verdad esencial, Valente va mezclando estos sucesos librescos e históricos con los recuerdos a veces grotescos y dolorosos de su propia infancia ("Mi primo Valentín," pp.49-52; "La mano," pp.55-57; "Hoy," pp.95-96; "Fuego-Lolita-mi-capitán," pp.171-173). Quiere unir su propia voz y su propio tiempo histórico con otros tiempos y otras voces, tratando así de lograr una recuperación de ambos en forma más auténtica y comprensible.

El libro va encabezado por una cita de Los trabajos y los días de Hesiodo. Las líneas que Valente ha escogido del texto griego se refieren a la Edad de Plata, la época que específicamente le interesa a nuestro poeta por ser la decadencia de otra edad más gloriosa: "Una raza de plata, muy inferior a la primera, fue creada después por los moradores

del Olimpo." Por lo demás, la portada del libro lleva una reproducción del cuadro sobre la Edad de Plata del pintor alemán del siglo XVI, Lucas Cranach, el Viejo, haciendo así referencia de nuevo a la misma época de decaimiento. El artista alemán ha captado muy bien la decadencia de un paraíso convertido en un infierno violento donde los viejos, en otros tiempos sabios, se han transformado en hombres violentos, incivilizados.

Valente recurre en este libro a historias que se remontan a la edad heroica para ampliar y magnificar su visión de la decadencia del hombre y del mundo entero. En el primer texto de El fin de la edad de plata, por ejemplo, "Rapso-
dia vigésimosegunda" (pp.11-14), el héroe Odiseo contrasta fuertemente con las figuras propias de un período en decadencia. Es interesante notar que nuestro poeta ya había tratado el mismo tema en El inocente, en la composición "Reaparición de lo heroico" (pp.370-371). Esta segunda versión es, sin embargo, mucho más flúida, gráfica y visual que la primera. Como ya se dijo, es evidente que a Valente se le han ensanchado, en esta última colección, las posibilidades de profundizar y librar su decir poético.

En esta paráfrasis de la venganza de Odiseo, no sólo destaca en términos crueles y sangrientos la matanza del pretendiente Antínoo sino también una crítica despiadada del

poeta que en tiempos de miseria se deja engañar:

--No quieras degollarme--dijo Femio con voz casi ilegible--. Canté a los pretendientes, obligado por la necesidad, la canción que un dios me inspiraba. Los tiempos son difíciles y quién iba a pensar que tú vendrías.

(p.13)

Valente describe ferozmente a este vate como un ser totalmente abyecto y ridículo que anda "a gatas," que gime "como hembra paridera" y que es "mercenario de dioses y de hombres." Traspasa todos los posibles límites temporales y espaciales para abrazar los poetas inauténticos de todas las épocas. Esta crítica del canto de Femio Terpiada nos recuerda sin duda alguna la censura que Valente ha hecho tantas veces a los poetas ineficaces de su propia generación poética:

El poeta, sentado aún sobre un charco de sangre, pulsó al azar la lira. Se oyó un sonido tenue, tenaz e inútil, que quedó en el aire, solo y perdido, como un pájaro ciego.

(p.14)

Aunque nos limitamos, por el enfoque de nuestro estudio, a los escritos que tratan del poeta, hay que notar que no se le escapa en esta obra a nuestro autor la censura general de la hipocresía, la inautenticidad, las persecuciones, las matanzas y la supresión de toda clase de libertad por seres inmorales. Un buen número de los textos de este libro revelan un autor severamente crítico de toda una civilización. El texto que da cierre al libro, "Los nicoláitas," (pp.187-188) es, en efecto, un resumen final de todos los tipos que

Valente ha venido criticando. Le dice al lector muy gráficamente que "los reconocerás porque llevan siempre una oreja portátil y una lengua subsidiaria y reptante" (p.187). La declaración final, que citamos a continuación, es una llamada esperanzadora a la colectividad por parte de un poeta indudablemente comprometido con su circunstancia histórica, dispuesto a luchar contra toda una época de crueldad, mentira y disfraz: "Y puesto que han llegado a poseer la tierra, sabemos hoy, filioli, camaradas, hermanos, que el tiempo de su destrucción está cumplido" (p.188).

Toda esta visión de pérdida y destrucción se comunica en El fin de la edad de plata en un lenguaje corrosivo que Valente viene desarrollando y afilando desde Siete Representaciones (1967). El poeta, deseoso de mostrar el mundo deformado, visto en su aspecto más negativo, recurre a una voz suficientemente ácida y agresiva para poder expresarlo. Esta voz no se limita a la mera descripción de un mundo en decadencia sino que llega a ser el propio instrumento de la destrucción; el blanco de tal destrucción no es, en ningún momento, la forma externa de la palabra sino la decadencia e inautenticidad que residen en ella. Una manera de lograr la destrucción de tales mentiras será el odio creador de las palabras duras: "--Hay el odio--dijiste--cuyo fuego consume la raíz de la vida hasta forzar su nuevo alumbramiento" ("Undé-

cimo sermón [fragmento] ," p.117). José Olivio Jiménez escribió, respecto al mismo fragmento, que resalta "el poder creador del odio, en su grado máximo de pureza absoluta . . . en un sentido que cabe identificar al proceso de iluminación y fundación del ser por la palabra."⁸¹

Valente se da cuenta de que es el lenguaje mismo el que hace falta para deshacer el sentido común de las palabras y así devolverles su verdad prístina. Crea, por ejemplo, mundos fantásticos, llenos de relaciones inesperadas, propias del surrealismo, precisamente para poder sacudir no sólo al lector sino también a sí mismo. En el texto "Sobre el orden de los grandes saurios" (pp.75-77) una figura, aparentemente humana, de repente se convierte en una forma "milagrosa" propia del sueño:

Sólo entonces se fijó en la rara forma de su boca, en la elasticidad de sus mandíbulas, en la aplanada textura de su frente, en el bifido corte de sus frases.
(p.76)

Además de los pasajes de claro tono surrealista, Valente también acude a deformaciones grotescas con el mismo fin de mostrar el mundo desde otra perspectiva que la normal. Lo grotesco le permite a nuestro autor, partidario aquí de procedimientos expresionistas, cambiar la realidad para mejor interpretarla:

Nadaba en el aceite un pez enorme. Tenía un ojo sólo; el otro, sumergido, abrasado, chirriaba. Lo miraste. Era tiempo de huir. Entonces dispusiste las palabras, ciertas palabras sueltas de sus sucios engastes, como puente de tablas sobre los dos abismos.

(“De la no consolación de la memoria,” p.177)

Es claro que estas imágenes de lo distinto no sólo despiertan al lector sino que sirven también para ayudar al propio poeta a descubrir lo hondamente verdadero y así a ir más allá de lo que ve el hombre ordinario.

En el texto titulado “En razón de las circunstancias” (p.161) destaca con toda claridad el papel rebelde que Valente le consigna y le pide al poeta. Cree que el autor, para mantener su autenticidad, debe ir en contra de lo establecido y no venderse a ninguna corriente literaria:

Vino el señor solemne y me encargó un himno.
Cuando escribí el himno me salió un responso.

Vino el señor solemne y me encargó una arenga.
Cuando escribí la arenga me salió un balido.

Vino el señor solemne y me encargó una oda. Cuando escribí la oda me salió un libelo.

Vino el señor solemne y me encargó un discurso.
Cuando escribí el discurso me salió un enigma.

Vino el señor solemne y me borró del mapa. Y yo salí inconieso en otro punto.

Es claro que aquí, como en otras ocasiones, Valente usa la figura del hombre solemne como representación de todo orden preestablecido. El poeta no puede actuar de acuerdo a los

dictados de este tipo de hombre; aunque lo intente, le sale algo totalmente diferente. Esta rebeldía inherente al verdadero poeta se hace más patente en la resurrección del poeta una vez borrado por la solemnidad.

Valente insiste una y otra vez en que el propio poeta debe despertarse a la cruda realidad y a sus hondos misterios antes de poder hacer lo mismo con respecto a sus lectores. El escritor automático y egoísta que cuenta su propia historia en "El mono" (pp.43-46), por ejemplo, es totalmente ineficaz tanto porque no llega a ver la realidad como porque no se compromete con ella:

En esa época yo era escritor. Es decir, había conseguido después de un largo aprendizaje físico llegar a ciertas formas de retracción espiritual en las que podría combinar de modo casi automático una serie de palabras de categorías gramaticales distintas, previamente escogidas en el diccionario como materia de visión.

(p.43)

A continuación empieza a desarrollarse toda una escena surrealista del mundo visto al revés de lo normal. Un mono enfermo, pálido, delicado, con tos, en fin, indudablemente humana, despierta al escritor curiosamente superficial e inanimado. El mono, que había estado esperando en la escalera, un día entró en la sala del autor e "inició una extraña serie de gruñidos y toses" y pronunció "fragmentos perfectamente identificables de humana voz." La "bestia" viene a destruir la obra deshumanizada del escritor:

Extrajo luego de su peluda cobertura dos de mis composiciones, las agitó agria y amenazadoramente a la altura de mi nariz, las arrojó al suelo, se masturbó frenética sobre ellas hasta chorrearlas de un esperma infeliz. . . .

(p.45)

Al final, el poeta se despierta a la ridícula realidad de la situación. Hay esperanza, a juicio de Valente, para el poeta que sólo necesita de una sacudida, de un acto violento para poder mirar el mundo:

Sólo en ese momento interminable comprendí que todo era angustiada provocación. Entonces mi egoísmo se disolvió. Volvieron repentinamente a mí ser las nativas virtudes y con premeditada caridad grité colérico: --¡Idiota!

(p.46)

Valente, motivado tanto por la esperanza que le ofrece este poeta rebelde y alerta a su contorno circunstancial, como por su propia necesidad de aclaración de los procesos poéticos que él mismo va abrazando, indaga más a fondo que antes, las posibilidades descubridoras latentes en las vías modernas de la creación.

En "Tamiris el Tracio" (p.141), por ejemplo, texto en que se recrea la lucha del poeta legendario con las Musas, Valente dice que la creación debe ser una aventura solitaria hacia el total vacío en la cual el autor irá perdiendo sus poderes de ver y de cantar:

Sólo quien en sus labios ha sentido, irremediable, la raíz del canto privado puede ser del canto.

Sólo el que ha combatido con la luz, cegado por la luz, puede al cabo dar fe de lo visible.

En la lucha misma, elemento imprescindible en esta aventura solitaria, Tamiris perdió la visión y el canto, como debe hacer todo poeta auténtico según dice Valente. Sólo en el logro de este silencio total se hallará la voz auténticamente creadora y liberada:

Pero el canto del hombre se alzaba solitario como flauta de fuego en el secreto centro de la noche.

Después, hombre en su noche, privado fue de la visión y el canto, pero ya el don del canto entero se cumpliera y su forma o verdad era ahora el silencio.

El texto titulado "Pseudoepigrafía" (p.145) da claro testimonio del anhelo "moderno" de Valente de llegar a la total transparencia de la palabra:

El señor del oráculo ni declara ni oculta, significa. No pongáis--añadió la mujer--ni el sí ni el no de la contestación querida en la pregunta. Porque del sí y del no nacen la desmesura, la cólera y la sangre, el ciclo roto de lo que el dios en el laurel mascado ya no lee. Cubriendo el sí y el no está el oráculo que a ambos los contiene, que los engendra por separación de lo que no podrá jamás ser dicho, sino significado (afirmado y negado al mismo tiempo).

(Por eso el autor de este texto fue llamado el oscuro y al señor del oráculo, al dueño de la mántica, apellidaron Loxias, es decir, el oblicuo.)

El verdadero poeta no debe declarar, como hacían los poetas sociales, ni ocultar, como hacían los poetas simbolistas. Su palabra "oblicua" debe disolverse en la simultaneidad de

su afirmación y su negación. Valente sigue estableciéndose firmemente como partidario de la tradición más moderna del arte que insinúa sin dar ninguna solución. Apoyándose en el ejemplo del arte del emperador Hui-Tsung, escribe en la "Segunda variación en lo oblicuo" (p.149):

El pájaro y la flor no ocupan en la hoja del álbum el centro del espacio iluminado, sino un lugar de más ligera luz en la esquina derecha. Aunque pintados con la pericia de un experto en la contemplación de la naturaleza, ni pájaro ni flor pueden ser centro, sino tan sólo indicación del centro o guía del ojo que los mira para alcanzar la forma no visible en que pájaro y flor están inscritos. . . .

El arte que Valente propone depende en gran medida de la participación del lector sensible: "Señalar una esquina ya es bastante, según Hui-Tsung sabía de Confucio. Para quienes no puedan hallar las otras tres inútil fuera repetirse."

En esta última colección, El fin de la edad de plata, a Valente no sólo le interesa llegar a poder cantar lo no cantable, sino que también, mediante su palabra oblicua, transparente, insinuadora, liberada y liberadora, anhela ver lo no visible. Lo que Valente venía intentando en sus últimos libros--y de una manera menos patente incluso para él mismo desde sus primeros poemas--parece alcanzar en este último, una meta. Ahora Valente define al poeta como el "señor del oráculo" y lo ve como un ser visionario que debe usar el lenguaje como un instrumento metafísico para ir más allá de la realidad visible y cantable.

Pero Valente mismo se da cuenta de los peligros inherentes al estado de suspensión, silencio y transparencia que busca. En el maravilloso cuento de hadas, por ejemplo, "El señor del castillo" (pp.137-138), el castillo que hace construir el rey, como la palabra que busca Valente, "no tenía ni puentes ni poternas ni atalayas ni entrada, y era todo de cuarzoes transparentes. Arrojava en la espesura silenciosa una insólita luz" (p.137). Pero todos los que intentaban llegar a la transparencia del castillo morían: "Quedó el castillo arriba, en medio de los bosques del dilatado reino, como luz o señal de lo menos visible, y cuantos hombres hasta él llegaban se hacían transparentes y morían" (p.138). Y en "El regreso" (pp.101-107) Valente escribe de la obra y el suicidio del escritor Calvert Casey que, como él mismo, buscaba el silencio del punto cero: "Tendría que ir angostando las palabras hasta subsumir el lenguaje en su silencio" (p.107). Valente comprende los peligros de su tarea y lamenta la última obra del autor cubano, o sea, su suicidio:

--¿Cómo te pareció mi último relato?
Yo estuve torpe, te confieso, temiendo que pudieras suponer que no me había parecido entre todos los tuyos el más lucido, como tú desearas escribirlo, en el naípe vacío de figura donde ya nada puede estar escrito.
(p.107)

A punto ya de muerte en los Treinta y siete fragmentos por haber dejado de vacilar ante el posible poder conocedor

y mágico de la voz, el autor José Angel Valente se revivifica gloriosamente en El fin de la edad de plata. En esta última obra, Valente logra recobrar su capacidad tanto de dudar como de confiar en aquella voz poética. Así comprendido, la figura del poeta adquiere cierto parecido con la imagen luchadora de Miguel de Unamuno quien fundamenta la existencia en el proceso constante de la duda. Entre la tensión y la pasión de las polaridades nace la poesía de José Angel Valente.

El escenario de esta resurrección de nuestro poeta es, curiosamente, un mundo de decadencia; pero la visión de ésta implica, sin lugar a dudas, el creer en un ser y un tiempo superiores. La pura nostalgia de una edad mejor, tanto histórica como metafórica, induce al poeta, aunque inserto en un tiempo mísero, a recuperar su capacidad de luchador que busca insistentemente reproducir una vez más esa época prístina que dio lugar a las "palabras de la tribu."

NOTAS

¹"Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de La memoria y los signos (1966), de José Angel Valente," Diez años de poesía española: 1960-1970 (Madrid: Insula, 1972), pp.224-225.

²"Trayectoria de José Angel Valente," Destino, 1853 (1973), p.33.

³Punto cero (Barcelona: Barral, 1972).

⁴El fin de la edad de plata (Barcelona: Seix Barral, 1973).

⁵Por ejemplo, de la versión original de Poemas a Lázaro (Madrid: Indice, 1960) Valente ha eliminado las siguientes composiciones: "El milagro," p.25; "Cuando estoy ante ti," pp.63-64; "Epitafio para un desconocido," p.87; de la versión original de La memoria y los signos (Madrid: Revista de Occidente, 1966) ha eliminado la cita introductoria de un diario anónimo; a la versión original de Siete representaciones (Barcelona: El Bardo, 1967) ha añadido un epigrafe que encabeza la segunda representación; de la versión original de Breve son (Barcelona: El Bardo, 1968) ha eliminado la composición "Aniversario," p.57.

⁶"Poesías completas y antologías," Insula, 317 (1973), p.6. En el mismo artículo anota también: "Punto cero es, así, uno de los pocos volúmenes indispensables, insustituibles, de la poesía española de estos años."

⁷Véase los siguientes ensayos: Emilio Alarcos Llorach, "José Angel Valente: A modo de esperanza," Archivum, 5 (1955), pp.190-193; Marcelo Arroita-Jauregui, "José Angel Valente: A modo de esperanza," Alcalá, 69 (1955), sin número de página; Carlos Bousoño, "El arte de callar a tiempo: A modo de esperanza de José Angel Valente," Indice de Artes y Letras, 79 (1955), suplemento bibliográfico; Alfonso Costafreda, "La poesía de José Angel Valente," Insula, 112 (1955), p.4.

⁸José Luis Cano, Poesía española del siglo XX (Madrid: Guadarrama, 1960), p.515.

⁹Marcelo Arroita-Jauregui, "José Angel Valente: A modo de esperanza," sin número de página.

10. "José Angel Valente, Premio Adonais 1954," (Entrevista al poeta), Ateneo, número especial (1955), p.42.

11. "José Angel Valente en El Ciervo," Índice de Artes y Letras, 146 (1961), p.18.

12. Carlos Bousoño, "El arte de callar a tiempo: A modo de esperanza de José Angel Valente," sin número de página.

13. Santiago Daydí, Voces de la tribu: la poesía de José Angel Valente, tesis doctoral (University of Kansas: 1973), p.94.

14. Estamos en total desacuerdo con lo que escribió José María Castellet sobre la unidad en A modo de esperanza: "Esa pluralidad de posibilidades (poemas elegiacos, poemas sociales, poemas satíricos), a la vez que es una evidente virtud . . . me parece que constituye una grave objeción contra la unidad literaria del libro. . . ."--"A modo de esperanza (Premio Adonais, 1954) de José Angel Valente," Revista Barcelona, 166 (1955), p.10.

15. Punto cero (Poesía: 1953-1971) (Barcelona: Barral, 1972), p.15. Todos los poemas citados en esta sección sobre la poesía (menos los del último libro de Valente, El fin de la edad de plata) son de la colección Punto cero; se anotará entre paréntesis el número de página.

16. "Lázaro en la poesía de José Angel Valente," Hispania, 56 (1973), p.384.

17. Véase la nota 39 de la primera sección de este estudio.

18. "Machado y sus apócrifos," Las palabras de la tribu, (Madrid: Siglo Veintiuno, 1971), p.107.

19. Poesía española del siglo XX, p.518.

20. Voces de la tribu: la poesía de José Angel Valente, p.141.

21. "La poesía de José Angel Valente y el nuevo concepto de la originalidad," Insula, 174 (1961), p.1. Bousoño escribió: "El servicio es para Valente, sin duda, servicio al hombre y, concretamente, al hombre de su tiempo, en cuanto testimonio de su angustia y de su desorientación . . . Pero Valente quisiera servir al hombre, además, como una ayuda o un consuelo, aunque, en el primer poema del libro, se duele de no cumplir con este propósito, que él considera un deber moral de todo escritor."

22 "Poemas a Lázaro de José Angel Valente," Cuadernos Hispanoamericanos, 155 (1962), p.286.

23 Véase este poema reproducido en su totalidad en la primera sección de este estudio en la página 60.

24 Citado por José Luis Cano en su capítulo sobre José Angel Valente en Poesía española del siglo XX, p.518.

25 Poesía española del siglo XX, p.519.

26 Véase este poema reproducido en su totalidad en las páginas 40-41 de la primera sección de este estudio.

27 "La poesía de José Angel Valente," Papeles de Son Armadans, LI (1968), p.153.

28 Véase la nota 121 en la primera sección de este estudio. Hay un análisis muy completo y de sumo interés acerca de este libro escrito por Santiago Daydí, Voces de la tribu: La poesía de José Angel Valente, pp.142-171 y otro buen artículo acerca del mismo por José R. Marra-López, "La poesía de José Angel Valente," Insula, 219 (1965), p.5.

29 "Memoria e segni nella poesia di José Angel Valente," Approdo, núm.35 (1966), p.82.

30 "La poesía ética y crítica de José Angel Valente; de A modo de esperanza a La memoria y los signos," Poesía española contemporánea: Generaciones de posguerra (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974), p.148.

31 Citado por José Angel Lubina en "La memoria y los signos," Claraboya, 15(1967), p.35. Valente ha eliminado esta cita en su volumen Punto cero.

32 "Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de La memoria y los signos (1966), de José Angel Valente," p.227.

33 "Lucha, duda y fe en la palabra poética," p.228.

34 Escribió: "Valente arma esa lucha entre los dos contendientes, que es verdaderamente búsqueda del primero hacia el segundo, mediante dos procedimientos paralelos: uno, de índole más serena, el de la sencilla objetivación del yo metafísico y poético; otro, más dramático, será el enfrentamiento de ambas plasmaciones de ese yo único, resuelto entonces en un claro desafío." (Ibid., p.229.)

35 "Lucha, duda y fe en la palabra poética," p.231.

36 Para un análisis profundo de este poema, véase el estudio de Santiago Daydí: Poesía social: un caso español contemporáneo (Valparaíso: Instituto, 1969).

37 Poesía social: un caso español contemporáneo, p.13.

38 Oreste Macrí, "Memoria e segni nella poesia di José Angel Valente," p.90.

39 Félix Grande, en su artículo "Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta a José Angel Valente," Índice de Artes y Letras, 242 (1969), pp.31-32, entiende este poema como una caricatura del poeta español José Hierro: "Hace tiempo publicaste otro poema . . . que parecía aludir a José Hierro ('Poeta en tiempo de miseria'). Esta identificabilidad no quiere decir que tus 'retratos' sean certeros, ni siquiera naturalistas, sino que en ellos se contienen alusiones caricaturescas que proponen ciertas pistas para el consumo de los pertenecientes a la llamósele familia de las letras españolas." (p.32). No hay que olvidar que esta observación se hace en un ensayo injustamente crítico a José Angel Valente. "Si te acuso de frialdad--escribió Grande--ello puede resultar una crítica estéril o indebida; pero si añado que, a mi parecer, una concepción del mundo carente de calor humano no es la más indicada para extraer de él un diagnóstico congruente, te estoy acusando de algo más rotundo: de dar palos en el vacío o de arañar en la pared." (p.31). Pero Valente publica en el mismo número de la revista una respuesta a aquella carta abierta de Félix Grande en la cual declara simplemente que éste se ha equivocado al identificar su poema como crítica a José Hierro. Explica que el poema, como indica su propio título, es "un poema de situación y tiempo."--"Poemas de situación," Índice de Artes y Letras, 242 (1969), p.32.

40 "Lucha, duda y fe en la palabra poética," p.237.

41 Santiago Daydí descubrió (Voces de la tribu, la poesía de José Angel Valente, p.362), respecto a los versos "Después cayó, como dijiste,/la noche larga sobre Europa," que se refieren a unas líneas del propio John Cornford en "As our Night Lessens," John Cornford. A Memoir, p.175:

Not by any introspection
Can we regain the name of action.
Whatever dreams may mean to you, they mean sleep.
Black over Europe falls the night,
The darkness of our long retreat.
And winter closes with a silent grip.

⁴²"Machado y sus apócrifos," Las palabras de la tribu, pp.102-108.

⁴³Gustav Siebenmann analiza este poema en Los estilos poéticos en España desde 1900 (Madrid: Gredos, 1973), pp.485-489.

⁴⁴Véase los siguientes artículos: "Encuesta de Insula," Insula, 205, (1963), pp.3,5; "La necesidad y la musa," Insula, 198 (1963), p.6 y reimpresso en Las palabras de la tribu, pp. 161-169.

⁴⁵"La necesidad y la musa," Las palabras de la tribu, p.164.

⁴⁶"Vicente Aleixandre: la visión de la totalidad," Índice de Artes y Letras, 174 (1963), p.30.

⁴⁷"La hermenéutica y la cortedad del decir," Las palabras de la tribu, p.59.

⁴⁸"José Angel Valente: Breve son," Revista de Occidente, 2a época, 78 (1969), p.375.

⁴⁹"Trayectoria de José Angel Valente," p.33.

⁵⁰"Un nuevo libro de Valente: Breve son," Cuadernos Hispanoamericanos, 233 (1969), p.552.

⁵¹"Alfonso Costafreda," Índice de Artes y Letras, 80 (1955), p.15.

⁵²Para un buen resumen de los años de escritura de estos poemas véase la tesis de Santiago Daydí, Voces de la tribu: la poesía de José Angel Valente, pp.230-232.

⁵³Voces de la tribu: la poesía de José Angel Valente, pp.248-249.

⁵⁴Valente escribió: "De ese modo, toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en arkhé." (Las palabras de la tribu, p.60.)

⁵⁵"Nota a Breve son de José Angel Valente," Insula, 278 (1970), p.11.

56."La hermeneútica y la cortedad del decir," Las palabras de la tribu, p.68.

57 Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, nació en el Uruguay en 1846 y murió en París en 1870. Es autor de Les Chants de Maldoror, el primero del cual se publicó en París en 1868. Valente vuelve a cantar al escritor uruguayo en un poema incluido en El inocente (1970), "Punto cero" (p.388) y hasta le dedica un artículo entero en el mismo año: "Tres notas sobre Lautréamont," Insula, 282 (1970), pp.1,10 luego reimpresso en Las palabras de la tribu, pp.295-308.

58 "Rudimentos de destrucción," Las palabras de la tribu, p.73.

59 "Trayectoria de José Angel Valente," p.33

60 "La poesía de José Angel Valente: El inocente," Insula, 304 (1972), p.13. A estas dos citas habría que añadir una más: Emilio Miró, al referirse a "Sobre el tiempo presente" (pp.365-367) de la tercera sección del libro escribió que es "uno de los más hermosos, feroces y desesperados poemas de toda la poesía de Valente." --"Poesías completas y antologías," p.6.

61 En otro texto Valente acude a otra cita del autor francés para insistir en su idea de la poesía como forma de descubrimiento o visión: "El contenido de lo poético escapa, pues, a toda identificación previa. 'Se creía antes--escribió Flaubert--que sólo la caña de azúcar daba azúcar, y éste se obtiene ahora prácticamente de todo; igual sucede con la poesía, extraigámosla de no importa qué, pues yace en toda cosa y en todo lugar.'" -- "La poesía. Conexiones y recuperaciones," Cuadernos Para el Diálogo, número extraordinario, XXIII (1970), p.42.

62 "La poesía. Conexiones y recuperaciones," p.42.

63 En el Diccionario enciclopédico U.T.E.H.A., Tomo I (México: Unión tipográfica editorial hispanoamericana, 1950) "agon" se define como: "combate o justa de ejercicios corporales o intelectuales, como el agon nemeo y el agon olímpico entre los griegos."

64 "Rudimentos de destrucción," Las palabras de la tribu, p.73.

65 "La poesía de José Angel Valente: El inocente," p.1.

66 "Crónica de poesía: Bousoño y Valente," Plural, 46 (1975), p.61.

67 "Rudimentos de destrucción," p.74.

68 "Ensayo sobre Miguel de Molinos," en Miguel de Molinos, Guía espiritual (Barcelona: Barral, 1974), pp.7-51.

69 "La poesía. Conexiones y recuperaciones," pp.42-43.

70 "Tres notas sobre Lautréamont" fue publicado originalmente en Insula, 282 (1970), pp.1.10 y luego reimpresso en la cuarta sección de Las palabras de la tribu, pp.295-308. Este artículo muestra un innegable parentesco con el otro ensayo publicado en 1950, "Poesía. Conexiones y recuperaciones." Los dos ensayos vienen a confirmar nuestro entendimiento del concepto del punto cero.

71 "Tres notas sobre Lautréamont," Las palabras de la tribu, p.295.

72 "Tres notas sobre Lautréamont," p.297.

73 Por ejemplo, en el fragmento XVIII (p.414) titulado "(Desaparición)" Valente escribió:

Abiertas las ventanas hacia adentro
enloquecidas nos aspiran
a un interior de grasa y sebo ciegos
en el tubo mortal de la risa sorbida.

Y en el fragmento XXX (p.426):

Estamos otra vez entre-deux-guerres,
.....
vaciando el vacío,
abriendo las ventanas contra un cielo tapiado.

74 Véase, por ejemplo, el fragmento XXVIII "(Autor contemporáneo)" (p.424) en el cual Valente critica con mucho humor a los poetas "de escalafón" y más específicamente se burla del concepto de las obras completas; el fragmento XXIX (p.425) en el cual se ríe del poeta, "oso de cualquier zingaro," que escribe lo que quiera oír la muchedumbre y que se vende por la gloria; el fragmento XIV "(Biografía)" (p.410) en el cual se burla de los antólogos españoles y los propios poetas "de la sempiternamente joven senescente/poesía española de posguerra."

75 "Crónica de poesía: Bousoño y Valente," p.62.

76 "Poesías completas y antologías," p.6.

77 Todos los textos citados de esta colección aparecen en El fin de la edad de plata (Barcelona: Seix Barral, 1973); se anotará entre paréntesis el número de página.

78 Entre la escasa crítica que se ha publicado sobre El fin de la edad de plata hasta la fecha, destaca el excelente análisis de José Olivio Jiménez incluido en su ensayo: "Crónica de poesía: Bousoño y Valente."

79 "La poesía. Conexiones y recuperaciones," p.42.

80 "José A. Valente: la escritura acosada," Insula, 330 (1973), p.14.

81 José Olivio Jiménez analiza este aspecto de su obra más a fondo en su artículo: "Crónica de poesía: Bousoño y Valente." p.62.

CONCLUSION

Nuestro estudio de la obra total de José Angel Valente, que incluye, por cierto, al análisis tanto de su poesía como su crítica, nos ha llevado a comprobar que para el poeta español el proceso poético constituye un esfuerzo no sólo intelectual sino también vital por incidir en una entrada básica hacia los aspectos más escondidos de la compleja realidad. A lo largo del análisis cronológico del fenómeno creativo según lo entiende Valente, hemos venido asistiendo al drama del desarrollo de una poética innegablemente vivencial, una poética nacida de la propia experiencia de su búsqueda y, por lo mismo, en constante evolución.

La noción básica al pensamiento teórico de Valente de que todo poema auténtico es un conocimiento haciéndose y rehaciéndose en la autocrítica se cumple en el proceso mismo de ir concibiendo su poética personal, tal como se da en sus poemas, y, de manera más racionalizada, en sus textos de prosa crítico-teórica. Las postulaciones que hace Valente acerca del acto de poetizar no le son dadas a priori ni se conciben en un vacío abstracto; al contrario, son ideas que se van formulando, afinando y matizando vitalmente a través del proceso poético. Hay, por lo tanto, en su obra una total armonía

y correspondencia entre los libros en verso y los artículos en prosa.

Nuestro estudio sistemático de la poética de Valente comprobada en las dos vertientes de su obra total, el único escrito hasta la fecha, pone de manifiesto el hecho imprescindible en el entendimiento de la evolución literaria de José Angel Valente de que con mucha frecuencia el discurso poético sobre la poesía misma ha precedido y determinado el discurso lógico. Las ideas y problemas que se le revelan al poeta principalmente en el momento espontáneo de la concepción del poema, buscan ampliarse y explicarse más a fondo en la prosa.

Queda bien claro que Valente necesita acudir a las dos formas de expresión, continuamente enriqueciendo la una con la otra, para desarrollar e indagar sus nociones respecto a la creación. Lo que en su poesía aparece como un esfuerzo esclarecedor limitado a la visión poética se hace definitivamente lógico en la prosa: se clarifica. Y este aspecto lógico del crítico no sería posible si en Valente no se diera primeramente el alumbramiento del acto poético.

Valente es un poeta crítico. Como escritor dedicado sinceramente a su profesión, e inserto en la tradición de T. S. Eliot,¹ está consciente de un aspecto de la función pública del poeta, el que hace suyo, esto es, el formular y

promulgar sus teorizaciones de la poesía y, por tal medio, hace posible la recuperación del sentido puro de las "palabras de la tribu." Es este papel de poeta crítico lo que más destaca al observar la posición central que ocupa Valente dentro del panorama general de la poesía española. El momento literario que le toca vivir a Valente exigía del poeta una revisión radical del modo de concebir la obra de arte. Los autores llamados "sociales," que dominaban la escena literaria en aquel entonces, habían abandonado lo estético por creerlo totalmente incompatible con su concepción política de la función del arte, concepción que veían como primordial por ser la única que creían ética. Valente, y con él los demás miembros de su promoción, se dan cuenta de lo falaz de tal razonamiento. Todos estos poetas jóvenes, buscando métodos para alcanzar el conocimiento auténtico de una realidad sorprendentemente desatendida, deciden librarse de la temática dogmática de sus predecesores, y, más aún, desechan la retórica propia de la poesía del momento.

Valente se distingue dentro de su propio grupo generacional como el único poeta con verdadera vocación de crítico. Aprovechándose de esta vocación puede cumplir con su constante anhelo de hallar la voz liberada y liberadora, al "recuperar" para la poesía contemporánea algunas figuras

cumbres de la tradición poética española. Vuelve la mirada hacia casos ejemplares, que ofrecen vías de entrada al conocimiento más hondo de la existencia: Miguel de Molinos, Francisco de Quevedo, Miguel Hernández, Antonio Machado, Ramón de Valle Inclán, César Vallejo, Jorge Luis Borges y José Lezama Lima. Revivifica también a los autores de toda una generación poética, la del 27, tan erróneamente despreciados por los poetas "sociales" de postguerra. Intenta el reencuentro de lo más perdurable de la palabra estética y ético-humana de poetas como Jorge Guillén, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y, en especial, Luis Cernuda.

Intensamente alerta a los ejemplos aleccionadores que ofrecen estas recuperaciones, Valente inicia, desde los primeros años de su carrera literaria, una búsqueda incansable de una palabra que no sea puro vocablo, de una palabra que responda a una creación de la propia alma del poeta y que al mismo tiempo pertenezca al lenguaje común "de la tribu." A Valente no le ha interesado nunca la palabra poética como entidad aislada sino siempre en su relación íntima con la existencia misma. Sus meditaciones sobre la voz poética no se convierten en meras abstracciones precisamente gracias a que parten de la realidad vivencial. Teniendo en cuenta siempre su vinculación con el hombre histórico, Valente medita sobre el valor hondamente funcional de la poesía, sobre

su esencia y significación más que nada humanísticas.

Aunque es claro que a Valente le preocupa el hombre en sus circunstancias, para él, a diferencia de los escritores llamados "sociales," la primera circunstancia, y el punto de partida para las demás, es la de ser poeta. Como artista fiel a su dedicación a la humanidad, va en busca de un nuevo idioma que sea en sí denuncia de las representaciones erróneas y falsificadas de la historia y que, por lo tanto, sea capaz de mejorar el mundo. Rechaza la voz colectiva de los "sociales" y también la voz fragmentaria y minoritaria de los simbolistas, por considerar que ambas son ineficaces desde un punto de vista expresivo. La voz que Valente anhela alcanzar es una voz nueva, hermeneútica, nacida de la unión de las historias personales y colectivas, la única voz capaz de ir hacia el origen de la existencia de las cosas, a la vez que nace del mismo.

En la constante búsqueda de esta voz que se vuelve transparente, Valente, que encontró ya en la tradición española "recuperaciones" fundamentales de la auténtica voz poética, se siente impulsado a establecer "conexiones" con los autores más modernos de la cultura occidental: Hölderlin, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Saussure, Cavafis, Brecht, Eliot, Foucault y Chomsky. Incorpora a su propia experiencia literaria estos ejemplos de las literaturas extranjeras porque

descubre en ellos coincidencias y formulaciones que le ayudan a ampliar y enriquecer las posibilidades cognoscitivas de su propia creación.

Es precisamente el aspecto "moderno," o sea, el de ruptura, de su obra el que alaban hoy en día los poetas más jóvenes de la poesía española. En efecto, Valente es uno de los pocos poetas de la "promoción del 60" que muchos de ellos intentan "recuperar." Pere Gimferrer, portavoz de los "novísimos," advirtió que: "Las únicas obras de verdadera importancia siguen siendo casi exclusivamente las de los poetas vivos de la generación del 27 que no han interrumpido su trayectoria. No es que las generaciones subsiguientes no hayan dado poetas notables; pero la mayoría de ellos, si bien ha producido en ocasiones libros importantes, no ha hecho frente en debida forma a la necesidad de una evolución e incluso de una ruptura. La excepción más considerable, y ejemplar en verdad, nos viene dada por el caso aislado de José Angel Valente."²

Aunque Valente no se desvincula del todo de los demás poetas de su propia promoción, en cierto sentido los sobrepasa. El poeta que, sin duda alguna había sentido con los coetáneos suyos la honda necesidad de oponerse al concepto del arte mayoritario, se dedicó a la formulación y la defensa de una nueva voz poética capaz de descubrir las realidades no

sólo colectivas sino también personales. Una vez que esta urgencia parece innecesaria, Valente, aunque nunca de espaldas a la colectividad, se siente en libertad de encerrarse en su propio mundo de indagación para ampliar y enriquecer su campo de meditación.

Tanto su obra poética como sus ensayos teóricos ponen de manifiesto el cambio que experimenta Valente en el modo de concebir la poesía. Lo que originalmente queda definido para él como un acto de conocimiento que lleva implícito la comunicación de algo concreto llega a entenderse más tarde como un estado de visión que provoca al lector a la contemplación de algo intuido. A partir de la publicación en 1967 de Siete representaciones, Valente va ensanchando las posibilidades "modernas" de su propia obra de arte. Acude al humor negro, a imágenes surrealistas y deformaciones expresionistas para poder destruir la perspectiva "normal" del mundo y hacer que el lector lo mire desprovisto de toda idea preconcebida y por lo mismo falsa. Utiliza un lenguaje duro e hiriente, lleno de adjetivaciones violentas y símbolos de difícil captación, para que el lector reaccione, piense, y últimamente, alcance a conocer las realidades esenciales de una existencia común.

Aunque nos hemos limitado en este estudio al análisis de sus postulaciones teóricas sobre la poesía, queda bien

en claro que el llegar a comprender la concepción que Valente tiene del arte es también una revelación de su visión del mundo. Sus dos libros definitivos--Punto cero y Las palabras de la tribu--llevan títulos que hacen hincapié en la palabra poética. Su preocupación por la poética corresponde, con igual intensidad, a su preocupación primero por la historia de sus circunstancias inmediatas y más tarde por la de todo Occidente. Será la palabra creativo-poética la que vendrá a hallar la esencia del lugar y a reemplazar la palabra hueca de sentido que se asocia con la superficialidad del concepto de una patria o de una tradición dada pero no realmente conocida.

Para poder encontrar esta palabra de raíz auténticamente poética, Valente acude, como ya hemos visto, a las corrientes más modernas de las literaturas occidentales. Al negar, por ejemplo, la concepción que el hombre ordinario tiene de la realidad, espera, como otros poetas post-simbolistas, alcanzar una comprensión que trasciende lo meramente visible. En esto encuentra profundas coincidencias con la mística. Observa la realidad engañosa, medita sobre ella y empieza su buceo solitario hacia el alumbramiento de lo esencial, hacia el "punto cero," o sea, hacia el único lugar donde pudiera purificarse la voz falaz que le es dada en un principio. Solo, en el estado de suspensión inherente al "punto cero," el poeta,

como ser privilegiado y, en palabras de Valente, "señor del oráculo,"³ encuentra la palabra disponible y transparente que busca. Con tal descubrimiento de la palabra, el poeta, y con él el lector que lo ha podido seguir, da fundamentación a las cosas, les da existencia, o sea, participa en la recreación de la realidad auténtica.

En su constante aspiración a alcanzar el "punto cero" de la total libertad y disponibilidad de la voz, Valente intuye, con perspicacia cada vez más agudizada, la probable imposibilidad de tal empresa. Esta posibilidad del inminente fracaso lo impulsa a lamentar, en un nivel metafórico, el "punto cero" opuesto, el de la palabra inadecuada. La gran paradoja del místico de querer situarse en el lenguaje, de intentar decir lo realmente indecible, se aplica con mucho acierto al gran esfuerzo literario de nuestro poeta-crítico. Y es precisamente esta paradoja la raíz de la tensión humanamente expresiva en la obra de José Angel Valente.

NOTAS

¹Sería interesante estudiar más a fondo cómo Valente ha sido influido por el poeta-crítico inglés. Clara muestra del influjo que Eliot ha podido tener sobre Valente es el hecho, ya mencionado en nuestro trabajo (p.98, nota 49) de que el español en su libro Las palabras de la tribu sigue muy de cerca la organización del libro On Poetry and Poets.

²"Nueva literatura española: J.M. Castellet, Pere Gimferrer, Julián Ríos (Encuesta)," Plural, 25 (1973), p.5. Los comentarios aquí citados forman parte de la respuesta de Gimferrer a la pregunta: "¿En qué contexto o contextos-- cambios, evolución, rupturas, agotamiento de ciertas corrientes literarias/ relaciones de oposición o complementarias con otras literaturas-- puede hablarse actualmente de nueva literatura española?" (p.4).

³"Pseudoepigrafía," El fin de la edad de plata, (Barcelona: Seix Barral, 1973), p.145.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRAS DE JOSE ANGEL VALENTE

A. Libros de poesía

- Valente, José Angel. A modo de esperanza. Madrid: Editorial Rialp, Colección Adonais, 1955. Premio Adonais de poesía, 1954.
- _____. Poemas a Lázaro. Madrid: Indice, 1960. Premio de la crítica, 1960.
- _____. Sobre el lugar del canto (1953-1963). Barcelona: Literaturas, Colección colluire, 1963.
- _____. La memoria y los signos. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- _____. Siete representaciones. Barcelona: El Bardo, 1967.
- _____. Breve son. Barcelona: El Bardo, 1968.
- _____. Presentación y memorial para un monumento. Madrid: Poesía para todos, 1970.
- _____. El inocente. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- _____. Punto cero (Poesía: 1953-1971). Barcelona: Barral, 1972. Reúne los siete libros de poesía publicados y añade una sección de inéditos, los Treinta y siete fragmentos.

B. Libros en prosa

- _____. Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo Veintiuno, 1971. Colección de 29 ensayos teóricos y críticos escritos entre 1955 y 1970.
- _____. Número trece. Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios provisionales. Serie La voz en el laberinto, 1972. No pudimos utilizar este libro porque fue confiscado por la censura.

- _____. El fin de la edad de plata. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1973. Este libro reúne 35 poemas en prosa, algunos de los cuales ya habían aparecido en Número trece.

C. Artículos sueltos (citamos sólo los que amplifican sus teorizaciones poéticas)

- _____. "Vicente Huidobro; últimos poemas." Cuadernos Hispanoamericanos, 7 (1949), pp.207-210.
- _____. "Poesía para el pueblo." Cuadernos Hispanoamericanos, 18 (1950), pp.471-472.
- _____. "Diez poetas en diez años de poesía cubana." Cuadernos Hispanoamericanos, 16 (1950), pp.141-143.
- _____. "Estática y dinámica de la obra de arte." Cuadernos Hispanoamericanos, 21 (1951), pp.488-490.
- _____. "El absurdo, la ironía, el tiempo, a propósito de A. Camus." Cuadernos Hispanoamericanos, 32 (1952),
- _____. "Cuadernos de literatura por Antonio Machado." Indice de Artes y Letras, 58 (1952), suplemento sin núm.de página.
- _____. "Poesía y drama. A propósito de T.S. Eliot." Indice de Artes y Letras, 59 (1953), p.18.
- _____. "Vallejo y la palabra poética." Cuadernos Hispanoamericanos, 39 (1953), pp.337-339.
- _____. "Conversación con Bousoño." Indice de Artes y Letras, 62 (1953), suplemento sin núm. de página.
- _____. "Versión y glosa de Eugenio Montale." Indice de Artes y Letras, 74-75 (1954), p.31.
- _____. "La poesía española actual." Cuadernos Hispanoamericanos, 49 (1954), pp.120-121.
- _____. "Modernismo y 98." Indice de Artes y Letras, 74-75 (1954), pp.22-23.

- _____. "Lorenzo Gomis." Indice de Artes y Letras, 80 (1955), pp.13-14.
- _____. "Alfonso Costafreda." Indice de Artes y Letras, 80 (1955), p.15.
- _____. "Carta abierta a J. M. Caballero Bonald." Indice de Artes y Letras, 81 (1955), p.11.
- _____. "Claudio Rodríguez." Indice de Artes y Letras, 84 (1955), p.18.
- _____. "Angel González." Indice de Artes y Letras, 88-89 (1956), p.12.
- _____. "Vicente Aleixandre en 'La raya de la esperanza.'" Indice de Artes y Letras, 88-89 (1956), p.8.
- _____. "J. Agustín Goytisolo." Indice de Artes y Letras, 94 (1956), p.17.
- _____. "Ezra Pound, il miglior fabbro." Indice de Artes y Letras, 119 (1958), p.11.
- _____. "Vicente Aleixandre: La visión de la totalidad." Indice de Artes y Letras, 174 (1963), pp.29-30.
- _____. "Constantino Cavafis (Noticia y selección)." Revista de Occidente, 2a. época, 14 (1964), p.173.
- _____. "Poemas de situación." Indice de Artes y Letras, 242 (1969), p.32.
- _____. "La poesía. Conexiones y recuperaciones." Cuadernos Para el Diálogo, núm. extraordinario XXIII (1970), pp.42-44.
- _____. "Ensayo sobre Miguel de Molinos." Guía espiritual de Miguel de Molinos, Barcelona: Barral, 1974, pp.11-51.
- _____. "Luis Goytisolo: 'Recuento' (Tres fragmentos de una lectura)." Insula, 341 (1975), pp.1,12-13.

II. ESTUDIOS CRITICOS SOBRE JOSE ANGEL VALENTE

- Alarcos Llorach, Emilio. "José Angel Valente: A modo de esperanza." Archivum, 5 (1955), pp.190-193.
- Amorós, Andrés. "José Angel Valente: Breve son." Revista de Occidente, 2a. época, 78 (1969), pp.375-376.
- Arroita-Jáuregui, Marcelo. "José Angel Valente: A modo de esperanza." Alcalá, 69 (1955), sin núm. de página.
- Bousoño, Carlos. "El arte de callar a tiempo: A modo de esperanza de José Angel Valente." Índice de Artes y Letras, 79 (1955), suplemento bibliográfico sin núm. de página.
- _____. "La poesía de José Angel Valente y el nuevo concepto de la originalidad." Insula, 174 (1961), pp.1,14.
- _____. "Poesía y originalidad." Índice de Artes y Letras, 150-151 (1961), p.29.
- Cano, José Luis. "José Angel Valente." Poesía española del siglo XX de Unamuno a Blas de Otero. Madrid: Guadarrama, 1960, pp.515-520.
- _____. "La poesía de José Angel Valente." Insula, 163 (1960), pp.8-9.
- _____. "La memoria y los signos de José Angel Valente." Insula, 234 (1966), pp.8-9.
- _____. "La poesía ética y crítica de José Angel Valente: de A modo de esperanza a La memoria y los signos." Poesía española contemporánea: las generaciones de posguerra. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974, pp.141-152.
- Castellet, José María. "A modo de esperanza (Premio Adonais, 1954) de José Angel Valente." Revista Barcelona, 166 (1955), p.10.

- Costafreda, Alfonso. "La poesía de José Angel Valente." Insula, 112 (1955), p.4.
- Daydí, Santiago. Poesía social: un caso español contemporáneo. Valparaíso: Instituto de Lenguas y Literatura. Universidad Católica de Valparaíso. Serie Monografías, 1969.
- _____. Voces de la tribu: la poesía de José Angel Valente. Tesis doctoral. University of Kansas, 1973.
- Fernández-Santos, Francisco. "José Angel Valente: Poemas a Lázaro." Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, 43 (1960), pp.117-118.
- Gimferrer, Pedro. "Cavafis entre nosotros." Insula, 214 (1964), p.3.
- _____. "Trayectoria de José Angel Valente." Destino, 1853 (1973), pp.33-34.
- González-Muela, Joaquín. "La poesía de José Angel Valente: El inocente." Insula, 304 (1972), pp.1,13.
- Grande, Félix. "Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta a José Angel Valente." Índice de Artes y Letras, 242 (1969), pp.30-31.
- Harth, Dorothy E. "Review of A modo de esperanza." Books Abroad, XXXI (1957), pp.299-300.
- Jiménez, José Olivio. "Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de La memoria y los signos de José Angel Valente." Diez años de poesía española: 1960-1970. Madrid: Insula, 1972, pp.223-243.
- _____. "Crónica de poesía: Bousoño y Valente." Plural, 46 (1975), pp.58-64.
- "José Angel Valente, Premio Adonais 1954." Ateneo, núm. especial (1955), pp.42-43.
- "José Angel Valente en El Ciervo." Índice de Artes y Letras, 146 (1961), p.18.
- "José Angel Valente." Índice de Artes y Letras, 154-156 (1961), suplemento, p.13.

- Lértora, Juan Carlos. "Valente, José Angel: Breve son." Signos. Boletín Bibliográfico, I, núm. 3 (1970), 12-15.
- Lubina, José Angel. "José Angel Valente: La memoria y los signos." Claraboya, 15 (1967), pp.34-36.
- Macrí, Oreste. "Memoria e segni nella poesia di José Angel Valente." L'Approdo Letterario, 35 (1966), pp.78-92.
- Mantero, Manuel. "José Angel Valente: Poemas a Lázaro." Agora, 43-45 (1960), pp.46-48.
- Marra-López, José R. "La poesía de José Angel Valente." Insula, 219 (1965), p.5.
- Martino, Florentino. "La poesía de José Angel Valente." Papeles de Son Armadans, LI (1968), pp.144-162.
- _____. "Nota a Breve son de José Angel Valente." Insula, 278 (1970), pp.10-11.
- Mayoral, Marina. "José Angel Valente: 'Una inscripción.'" Poesía española contemporánea. Madrid: Gredos, 1973, pp.243-252.
- Miró, Emilio. "José Angel Valente: La memoria y los signos." Cuadernos Hispanoamericanos, 203 (1966), pp.473-478.
- _____. "Poesías completas y antologías." Insula, 317 (1973), p.6.
- Morales, Rafael. "A modo de esperanza de Valente." Ateneo, 81 (1955), p.27.
- Postigo, Mario. "Unas pocas palabras verdaderas. José Angel Valente: Breve son." Índice de Artes y Letras, 244 (1969), pp.39-40.
- Quiñones, Fernando. "Poemas a Lázaro de José Angel Valente." Cuadernos Hispanoamericanos, 155 (1962), pp.285-287.

- Rabago, Joaquín. "El fin de la edad de plata." Triunfo, 594 (1974), pp.43-44.
- Risco, Antonio. "Lázaro en la poesía de José Angel Valente." Hispania, 56 (1973), pp.379-385.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "La poesía de José Angel Valente." Cuadernos Hispanoamericanos, 222 (1968), pp.683-687.
- _____. "Un nuevo libro de Valente (Breve son)." Cuadernos Hispanoamericanos, 233 (1969), pp.551-555.
- _____. "José A. Valente: la escritura acosada." Insula, 330 (1974), p.14.
- Ullán, José Miguel. "La memoria y los signos de José Angel Valente." Trinchera, 2a. época, núm. 2 (1966).
- _____. "El día de la ira (Sobre el último libro de José Angel Valente)." Insula, 252 (1967), pp.7,14.
- Valente, José Angel. "Respuesta a la carta abierta de Félix Grande." Índice de Artes y Letras, 230 (1969), p.32.

III. OBRAS GENERALES SOBRE LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

- Aleixandre, Vicente. "Algunos caracteres de la nueva poesía española." Obras completas. Madrid: Aguilar, 1968, pp.1411-1435.
- Antología consultada. ed. Francisco Ribes. Santander, 1952.
- Aub, Max. "Antología de los más nuevos poetas españoles." Cuadernos Americanos, 126, núm. 1 (1963), pp.238-255.
- Badosa, Enrique. "Primero hablemos de Júpiter." Papeles de Son Armadans, XXVIII (julio 1958), pp.32-46 y XXIX (agosto 1958), pp.135-158.

- Baranguan, Juana María. "Poesía spagnola contemporanea." Convivium, 36 (1968), pp.563-583.
- Barral, Carlos. "Poesía no es comunicación." Lave, 23 (1953), pp.23-26.
- Bary, David. "Sobre el nombrar poético en la poesía española contemporanea." Papeles de Son Armadans, XLIV (1967), pp.161-189.
- Batló, José. Antología de la nueva poesía española. Madrid: El Bardo, 1968. Estudio introductorio, pp.11-35.
- . "An Introduction to New Spanish Poetry." Mundus Artium, 2, núm. 2 (Spring 1969), 66-71.
- Bousoño, Carlos. "Poesía contemporanea y poesía poscontemporánea." Papeles de Son Armadans, CIX (1964), pp. 121-184, reimpresso en Teoría de la expresión poética. 4a. edición aumentada. Madrid: Gredos, 1966, pp. 533-576.
- . "La poesía como comunicación." Teoría de la expresión poética. 4a. edición aumentada. Madrid: Gredos, 1966, p.17-57.
- Cano, José Luis. Antología de la nueva poesía española. 2a. edición aumentada. Madrid: Gredos, 1963.
- . El tema de España en la poesía española contemporanea. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- . "La poesía lírica española en lengua castellana (1939-1965)." Historia general de las literaturas hispánicas, ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Vergara, 1967.
- . Poesía española contemporanea: las generaciones de posguerra. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- Castellet, José María. Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964). Barcelona: Seix Barral, 1966. Introducción importante, pp.35-113.
- . Nueve novísimos poetas españoles. Barcelona: Barral, 1970.

- Ciplijauskaité, Biruté. "Direcciones de la posguerra: Comunión y conocimiento." El poeta y la poesía. Madrid: Insula, 1966, pp.383-484.
- Cohen, J.M. "Since the Civil War: New Currents in Spanish Poetry." Encounter, 65 (1959), pp.44-53.
- Concha, Víctor G.de la. La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos. Madrid: Editorial Prensa Española, 1973.
- Correa, Gustavo. Poesía española del siglo XX: Antología. New York: Appleton-Century-Crofts, 1972. Excelente bibliografía, pp.559-610.
- Díaz, Janet W. "Main Currents in 20th Century Spanish Poetry." Romance Notes, 9 (Spring 1968), 194-200.
- Gamonedá, Antonio. "Poesía y conciencia." Insula, 204 (1963), p.3.
- Gaos, Vicente. Claves de la literatura española. Madrid: Guadarrama, 1971.
- Garciasol, Ramón de. "Notas sobre la nueva poesía española (1939-1956)." Revista Nacional de Cultura, 19 (1956), pp.48-64.
- Gil de Biedma, Jaime. "Poesía y comunicación." Cuadernos Hispanoamericanos, 67 (1955), pp.96-101.
- Gimferrer, Pedro. "Notas parciales sobre poesía española de posguerra." Treinta años de literatura en España. Narrativa y poesía. Barcelona: Kairós, 1971, pp. 89-106.
- . "Nueva literatura española (Encuesta)." Plural, 25 (1973), p.5.
- González Martín, Jerónimo Pablo. Poesía hispánica, 1939-1969. (Estudio y antología). Barcelona: El Bardo, 1970.
- Grande, Félix. Apuntes sobre poesía española de posguerra. Madrid: Taurus, 1970.

- Hierro, José. "Poésie espagnole d'aujourd'hui." La Table Ronde, 145 (1960), pp.111-115.
- _____. "La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española." Cuadernos Hispanoamericanos, 212-213 (1967), pp.347-367.
- Ilie, Paul. "The disguises of Protest: Contemporary Spanish Poetry." Michigan Quarterly Review, X (Winter 1971) pp.38-48.
- Jiménez, José Olivio. Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1964, 2a. edición aumentada, 1972.
- _____. "Poética y poesía de la joven generación española." Hispania, 49 (1966), 195-205.
- _____. "Medio siglo de poesía española (1917-1967)." Hispania, 50 (1967), 913-945.
- _____. "Nueva poesía española (1960-1970)." Insula, 288 (1970), pp.1,12-13.
- _____. Diez años de poesía española. 1960-1970. Madrid: Insula, 1972.
- _____. "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad." Revista de Occidente, 2a. época, 123 (1973), pp.251-289.
- _____. "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra." Cuadernos Hispanoamericanos, 304-307 (1975-1976), pp.1-34.
- Lechner, J. El compromiso en la poesía española del siglo XX. Primera parte. Leiden: Universitaire Pers, 1968.
- Ley, Charles D. Spanish Poetry Since 1939. Washington: The Catholic University of America Press, 1962.
- López Anglada, Luis. Panorama poético español (Historia y antología, 1939-1964). Madrid: Editora Nacional, 1965.

- Luis, Leopoldo de. "El tema de España en la poesía española contemporánea." Papeles de Son Armadans, XXXV (1964), pp.191-200.
- _____. Poesía social: Antología (1939-1968). Madrid: Ediciones Alfaguara, 1969. Prólogo importante, pp. 9-50.
- Mantero, Manuel. Poesía española contemporánea. 1939-1965. Barcelona: Plaza y Janés, 1966.
- _____. "Spanish Poetry in the Twentieth Century." Topic, 15 (1968), pp.39-48.
- Marra-López, José R. "Una nueva generación poética." Insula, 221 (1965), p.5.
- Martínez Ruiz, Florencio. La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra. 1955-1970. Madrid: Biblioteca Nueva, 1971.
- Mayoral, Marina. Poesía española contemporánea. Madrid: Gredos, 1973.
- Molina, Antonio. Poesía española contemporánea. Antología 1939-1964. Poesía cotidiana. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1966.
- Nora, Eugenio de. "Sobre la nueva poesía española. Situación y promociones actuales." Humbolt, 1 (1960), pp. 36-41.
- Poesía última. ed. Francisco Ribes. Madrid: Taurus, 1963.
- Puccini, Dario. Romancero della resistenza spagnola (1936-1959). Milano: Feltrinelli Editore, 1960.
- Quiñones, Fernando. Ultimos rumbos de la poesía española. Buenos Aires: Columba, 1966.
- Siebenmann, Gustav. Los estilos poéticos en España desde 1900. Madrid: Gredos, 1973.
- Silver, Philip. "New Spanish Poetry: The Rodríguez-Brines Generation." Books Abroad, 42, núm. 1 (1968), pp. 211-214.
- _____. "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines." Insula, 270 (1969), pp.1,14.

- St. Martin, Hardie. "Poetry in Spain Since the Civil War." Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas, 2, núm 4 (1968), 41-52.
- Torre, Guillermo de. "Contemporary Spanish Poetry." The Texas Quarterly, 4, núm. 1 (1961), 55-78.
- Uceda, Julia. "Presupuestos para una nueva poesía española." Insula, 185 (1962), p.7.
- Valente, José Angel. "Encuestas de Insula." Insula, 205 (1963), p.5.
- Valverde, José María. Estudios sobre la palabra poética. Madrid: Ediciones Rialp, 1952.
- Zardoya, Concha. "Present-Day Spanish Poetry." Yale French Studies, 21 (1958), pp.145-153.