



Los vestigios del límite. José Ángel Valente y la tradición poética hispanoamericana

por Vicente Cervera Salinas
(Universidad de Murcia)

"Quería escribir *unter den Linden*. Escribir las palabras en el mismo lugar al que designan. Igual que los *graffiti*. Decir ante un simbólico público alemán *der Tod ist ein Meister aus Deutschland*. Como si yo mismo fuese un campesino de esa tierra. Decirlo con amor y con tristeza. El día dos de noviembre, un día de difuntos, de mil novecientos noventa, ya casi al término del siglo, el aire es tenue aquí y frío y luminoso. Una niña cruza en bicicleta, haciendo largas eses descuidadas, los vestigios del límite aún visibles"

[José Ángel Valente: *No amanece el cantor*]¹.

Los últimos brotes expresivos en la poesía de José Ángel Valente (1929-2000) plasman un esfuerzo de síntesis y una depuración absoluta de todas las constantes de su obra. La toma de conciencia de su actividad humana coincide con un ejercicio ininterrumpido de creatividad verbal, atravesado por una convicción cada vez más absoluta: el poeta es el "cantor" para quien los límites de su palabra son progresivamente más definidos y más estrechos. Poetizar consiste en descubrir que el margen de silencio e inefabilidad es proporcionalmente mayor cuanto más lúcida y clara es su aceptación del misterio contemplativo de la realidad. Talismán para la entrada en lo oculto, en la mandorla originaria, en el fulgor de la palabra como esperma del sentido, la poesía de Valente refiere uno de lo más conspicuos hallazgos de la poesía española del siglo XX, en cuanto afirmación y afinación de una estirpe de escritura: aquella que exprime todo el sentido lírico como paradigma musical del lenguaje y la experiencia místicas.

Mucho antes de llegar a la formulación comunicativa, donde el poema halla su atenta escucha, la poesía, confiesa Valente en Ginebra, en 1992 (el mismo año de la publicación de *No amanece el cantor*), es

"incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto, para adentrarnos en una habitación abandonada cuya puerta se pueda cerrar desde dentro sin que nadie en el exterior sospeche que una puerta se disimula en el muro, y para estarse allí en el claustro materno, seguros y escondidos"^[2].

En ese centro, donde la piedra verbal gravita y estalla, la palabra dice lo que el alma, desvinculada de todo afán que no sea el de su propia morada, a través de los sentidos externos e internos, contempla. En Berlín se convierte en poema esa revelación primera de una remota tarea casi sagrada, según la cual el vate existe ante todo como el instrumento donde el significante verbal corporeiza la realidad:

"Quería escribir *unter den Linden*. Escribir las palabras en el mismo lugar al que designan".

Convertido en unidad contemplativa, el poeta sale de sí y aprehende el mundo. Inmerso en ese oculto centro, comienza la aventura nominal del signo. Entonces, las palabras designan lo que ven, esto es, lo vuelven a ser: lo crean. Pero esa creación confluye tarde o temprano en una misma desembocadura: si todo cuanto es percibido, es percibido es sus contornos, en su figura,

en sus trazos, esto es, en los límites del ser, también la palabra que "crea" esa realidad, ha de ser designación necesaria de lo limitado. Está circuida por el silencio, como el mundo está configurado, dibujado y expuesto en sus propios lindes³. El tiempo que es la palabra, y su propia naturaleza, creada para designar un universo percibido en sus formas liminares, y no en su totalidad, determinan un cierto fatalismo del decir total, místico, absoluto. La metáfora de la niña que cruza haciendo largas eses descuidadas con la bicicleta, crea en el poema la "imagen", en el sentido que José Lezama Lima atribuye a este concepto, fundamental del texto: "los vestigios del límite". Vestigios, huellas, señales, figuras... es cuanto queda, cuanto le queda al propio cantor, condenado, de algún modo, a consolarse con esas formas vivas de la limitación esencial. Tal vez, la experiencia unitiva del místico represente la contemplación absoluta de Dios. Pero la "entrada en materia" verbal de ese estado choca con las aristas, con los ángulos, con toda la geometría limitadora de la propia palabra. Ahora bien, sólo desde el conocimiento de los espacios de silencio que rodean al signo verbal puede acometerse el ejercicio creador de la poesía. De algún modo, el poeta puja, lucha, abre resquicios de luz en el ámbito oscuro de lo indecible, siempre desde la conciencia lúcida de su imposibilidad de asir lo ilimitado, pero también desde el coraje de "haber llevado el fuego un solo instante", y de saber, como desde sus inicios dejó plasmado Ángel Valente, que

"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"**[4]**.

A pesar de su inconsistencia, de su insignificancia, las palabras poseen el poder que les confiere esa entrada en la materia. El peruano Emilio Adolfo Westphalen, que para Valente representa la tentativa poética de "sobrepasar el nivel del vestigio o del residuo", ha formulado esta tensión del signo de manera magistral:

"Concebir pensamientos de piedra -que se echen al agua y forman ondas -que se arrojen al vidrio y lo destrocen"**[5]**.

Es, precisamente, la tradición poética hispanoamericana la que se ofrece como paradigma para articular la estirpe contemporánea de esa poética de los bordes nominativos. Desde esa premisa, quisiera centrarme en la conexión de la obra de José Ángel Valente con la de dos extraordinarias voces del espacio poético hispanoamericano, como latidos primordiales y constantes en la consolidación de su poética. Los autores que atraigo a tal efecto son los del peruano César Vallejo (1893-1938) y el cubano José Lezama Lima (1912-1976), que de manera diversa, estética y estilísticamente, conforman alianzas y vinculaciones para un encuentro renovado de la expresión literaria entre España e Hispanoamérica.

a.- Vallejo y Valente: los límites del decir existencial.

Cabría considerar que la impronta vallejiana sobre los versos de Valente se materializa desde los primeros escritos publicados por el poeta gallego. Y que esta huella se percibe en su vertiente más netamente física y precisa: es decir, de un modo explícito, desde la apropiación de una estética existencialista y su proyección en una poética de la solidaridad. En el poema "Espergesia", con que Vallejo concluye su primer poemario, *Los heraldos negros* (1918), se hace patente la dimensión del borde existencial, que acompaña al hombre desde su nacimiento, y que ocasiona, precisamente, el conflicto del poeta con su palabra, contaminada también de su enfermedad consustancial:

"Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo. (...)

Todos saben... Y no saben

que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda...
Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes."

Es ese paso, ese tránsito, de la minúscula a la Linde mayúscula, el que debe testimoniar la palabra del poeta. Pero su empresa está siempre amenazada por la Sombra enorme donde el decir se queda mudo e impotente. Su función queda tal vez reservada a mostrar, agónica y existencialmente, la tentativa, quedando el hallazgo siempre suspendido en el aliento del "no saber"⁶.

Cuando Valente publica en 1971 su valiosísimo ensayo sobre la experiencia poética, *Las palabras de la tribu*, dedica una modélica aproximación a la figura del peruano, "desde esta orilla"⁷. Promulgaba entonces el reconocimiento de una obra que, desde el otro lado del Atlántico, trazó el imaginario puente constitutivo de la, no por más utópica menos certera, "posible tradición poética común". Hombres como José Martí en el XIX, Andrés Bello en el siglo ilustrado o el propio Rubén Darío, primer motor y guía de las rimas vallejanas, habían aspirado noblemente a tal proyecto de armonías, amparado en lengua y sangre especulares. Algunos años antes, y con la preciada intuición de la lírica, había contribuido el propio Valente al robustecimiento de similar aspiración. La fase de influencia vallejana quedaría determinada, según un estudio de Américo Ferrari, en el período de los años cincuenta y sesenta, es decir, desde los inicios poéticos de Valente hasta la publicación de su poemario *El inocente*, de 1970, y se basaría en "la búsqueda de una nueva retórica basada en la introducción de formas de expresión de la cotidianidad, del habla oral que aborda al lector como un interlocutor y no como un oyente"⁸.

Los poemas que integraban su primera colección, su inaugural "modo de esperanza", premiado con el Adonais en 1955, revelaban persistentes ese "timbre o auténtica inspiración humana", que, según el autor de *Las palabras de la tribu*, concentraban lo más hondo y consistente del verso vallejiano:

"si algo distingue de modo global a la generación española de postguerra y a los poetas mayores que la acompañan o participan en la configuración de su sensibilidad, es justamente la busca de ese timbre o auténtica inspiración humana, cuya ausencia señalaba Vallejo el año 27"^[9].

Pues bien, son ese "timbre" y esa "sensibilidad" las iniciales muestras del proceso de interiorización vallejana que evidenciaba estilizada la primera expresión poética de Valente. La afortunada descripción del hombre, en cuanto criatura vital, del poema "Destrucción del solitario" como "el que ha sido emplazado a vivir", confirma una concepción y un sentimiento de raigambre vallejanos, en cuanto índices de un existencialismo aprendido en los propios referentes de la experiencia humana. No en vano fenómenos aliados como la inesperada muerte de la madre, en 1918, y la temprana lectura del filósofo danés Sören Kierkegaard, marcarían rasgos imborrables en la tonalidad expresiva de Vallejo, como queda ya patente en su primera y gran creación, *Los heraldos negros*¹⁰, y que desde su primer verso gravitarían en la totalidad de su gran Texto poético:

"Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!".

En este sentido, por tanto, cabe interpretar la aseveración de Américo Ferrari, relativa al modo específico con que la palabra poética de César Vallejo influye en los poetas futuros. Para Ferrari, el escritor peruano imprime de muy peculiar manera la "ansiedad de su influencia" en los poetas que han llegado a conocerlo¹¹, "no invitándoles a seguir sus pasos y sus procedimientos", sino retándoles "a lograr ese **ademán sonoro**, único y libre" que el propio Vallejo consiguió, verso a verso, crear de modo único y genuino. No de otro modo se percibe, al decir de Ferrari, la influencia puntual del autor de *Trilce* en los grandes poetas hispanoamericanos y españoles sucesivos¹². Y, sin embargo, si nos ceñimos al sustrato vallejiano en la poesía de Valente, los índices o grados de interiorización tímbrica y sonora son tales que llegan a configurar una presencia más explícita de su personalísimo mundo, concretada incluso en modalidades

temáticas aislables. Posiblemente el recuerdo del poema que el español dedica literalmente al peruano en el poemario *La memoria y los signos* (1960-1965) iluminen más a las claras esta excepción de una influencia que comento:

Ese que queda ahí,
que dice ahí
que ya hemos empezado
a desandar los doses
hacia el cero caído.
El niño, padre
del hombre aquel izado
a bruscos empujones
de desgracia.
El pobre miserable
que nos lanza puñados
de terrible ternura
y queda suavemente sollozando,
sentado en su ataud.

El mendigo de nada
o de justicia.
El roto, el quebrantado,
pero nunca vencido.
El pueblo, la promesa, la palabra^[13].

No se trata, pues, como muy certeramente ilustra este poema-homenaje, de una mera incorporación de cadencias y ademanes entre dos autores, sino de lo que cabría definir como una preclara consecuencia de ello: Valente entra a fondo en la sensibilidad de Vallejo y condensa con sabio instinto lírico los contenidos temático-vivenciales del peruano, cristalizados en esa expresión depurada, pero al tiempo espontánea y firme, tan definitoria de su estilo inconfundible; aísla, sin merma alguna de su efectividad, lo más genuino del verbo vallejiano: ese "dolorido sentir" articulado léxica y rítmicamente mediante la impronta pasional de la conmiseración, verdadera entraña viva y afecto anímico primordial en la lira de César Vallejo, como el propio Valente dejara impreso¹⁴.

Como es bien notorio, Valente destaca en su dibujo el perfil espiritual vallejiano, el trazo contundente y nítido de una voluntad de arraigo en el dolor, en ese dolor tan cercano y próximo que sólo por medio de la expresión deíctica nos es posible atraer ("queda ahí", "dice ahí") y que preside de principio a fin su itinerario de versos tan duros y secos como lo es esa "terrible ternura" de quien se hizo compañero inseparable de la desgracia, izada "a bruscos empujones", pero que no llegó a rendirse en las palabras, ni a dejarse desprender de la suprema libertad nominativa. Son esos "doses" desandados y ese "cero caído", que de modo tan lúcido ha captado el poeta gallego, las vibraciones idiomáticas sublimes que reflejan el modo en que Vallejo supo dar contenido vivencial y anímico a sustancia tan abstracta como el número. Pensemos en el sólo título de *Trilce*, que juega hondamente con el 3, y en numerosos versos que pueblan incesantes la colección: "Destílese este 2 en una sola tanda" (nº XVII); "Pues no deis 1, que resonará al infinito./ Y no deis 0, que callará tanto hasta despertar y poner de pie al 1" (nºV); "Pues apenas/ acerco el 1 al 1 para no caer" (nºXX)... y pensemos en aquel poema escrito "en nombre de esa pura/ que sabía mirar hasta ser 2". Y recordemos la renuncia expresa a la titulación de los poemas en favor de su mera correlación numeral y expresiva¹⁵.

Y es precisamente esa sensación de orfandad y abandono esenciales -ejes de la estructura lírica en Vallejo- la que resuena en armonía por los versos del poeta español. Cabría incluso proponer que la dimensión ética perceptible en sus primeros títulos remite al peculiar declive moral que resolvía siempre Vallejo en canto solidario. El título del primer poemario de Valente, *A modo de esperanza*, no puede ser más ilustrativo a este respecto, como tampoco puede serlo el poema concreto del cual se extrae dicha titulación, "Serán ceniza...", cuyo proceso interno traza el viaje que va desde la "secretar/ desolación sin nombre" hasta el más heroico de los cantos, el que proclama, más allá del desengaño, nuestra materia originaria: "Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,/ cuanto se me ha tendido a modo de esperanza". Una esperanza de vallejiano

acento; la de quien conocía, aún por encima de su apesadumbrado existir, el gozo de haber sido materia viva ante la nada:

Estais muertos, no habiendo antes vivido jamás.
Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro
tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois
los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste
destino. El no haber sido sino muertos siempre.
El ser hoja seca sin haber sido verde jamás.
Orfandad de orfandades.

[*Trilce*, poema LXXV].

Este determinado acento en la esperanza, en la que no se ha ahuyentado sino que traspasa los dinteles de la realidad, de raigambre vallejiana, adopta en la poesía de Valente diversas y variadas formulaciones, como es la contenida en el sereno pero severo ataque a ese anónimo poeta que "en tiempo de miseria" ha optado por marginar la presencia incómoda de la fatalidad, "emboscado de pronto entre falsos follajes/ de simpatía e irrealidad"¹⁶, y se modula igualmente en la máxima virtualidad poética que no consiste sino en dejarse conducir por la mera esperanza de las palabras, de los vestigios del umbral que ellas testimonian: esos "signos en rotación" cuya sola presencia es índice de la conciencia libre. En poemas como "No puede a veces", o "Como una invitación o una súplica", del poemario *La memoria y los signos*, se articula el pensamiento central de todo lenguaje poético, que tan exento de concesiones promulgara César Vallejo en su autocrítica de *Trilce*:

"El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista: ¡la de ser libre!"^[17];

y que Valente alcanza también a vislumbrar en clara alianza con ese signo común de la poética hispanoamericana de nuestro siglo. El de la "libertad bajo palabra":

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.

[Valente: *Como una invitación o una súplica*].

Como modulaciones del arraigo en ese modo paradójico de la esperanza, pueden presentarse así ciertas constantes temáticas que redundan sobremanera en la conexión de los poetas referidos. A partir de ese centro vital que los aúna, la reiterada instancia del "recuerdo" instaura otro puente de férrea consistencia. Sabido es que sin la alquimia de la atracción pretérita, la palabra vallejiana estaría en gran modo exenta de ese latido tenaz que nos abrumba con sus insólitas irradiaciones emotivas:

"Se acabó la calurosa tarde;
tu gran bahía y tu clamor; la charla
con tu madre acabada
que nos brindaba un té lleno de tarde"

(*Trilce*, nº XXXIV).

Tampoco ignora J. A. Valente que al espacio de las sombras corresponde la sustancia del tiempo hecho memoria, y por ello su creación se abre, furtiva y en sobresalto, al contrapunto vital de la infancia, verdadera piedra de toque en la mayor parte de los poetas de su generación: "De cuantos reinos tiene el hombre/ el más oscuro es el recuerdo", afirmaba en el poema "La salida", no azarosamente dedicado a Vicente Aleixandre¹⁸.

¿Cómo olvidar que la más preciada inspiración temática en Vallejo procede precisamente del referente existencial de la infancia? Sutilmente introducida entre las rimas de los *Heraldos negros*, adquiere en *Trilce* verdadera naturaleza distintiva, motor, huella, arcén, camino y horizonte de una jornada interminable, inagotada en su recurrente revisión:

"Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro"

(*Trilce*, nº III).

Aquello que sin ningún pudor denominó Vallejo "mi adolorida infancia" (*Trilce*, nº LXI), y que acuñó conceptualmente en expresión conmovedora: "Estoy niño" (*Trilce*, nº XLII).

Por su parte, no ha sido ajena a la lírica de José Ángel Valente la consideración paralelística del universo infantil como necesario contrapunto de la vivencia adulta, en la que afloran con obsesiva insistencia esos recuerdos atrapados en un ámbito de oscuridades, salvado por la abierta claridad de la palabra poética. En sus extraordinarios "cinco fragmentos" dedicados a la recreación presente de una lejana representación circense, incluidos en *A modo de esperanza*, se vuelven a vivir esas cinco escenas en cuya conjunción aparece quintaesenciada la cualidad distintiva del ser-niño: el asombro, la avidez, la expectación. El inquietante prestidigitador, la etérea trapecionista, el melancólico payaso, la fiera fustigada, conforman el "todo" rememorado, hecho de la misma sustancia fragmentaria del recuerdo. Y en el último de ellos, el niño contemplado por un adulto que no logra desprenderse de su atónita presencia, de su distanciado desprendimiento:

"¿Y tú qué haces ahí,
fuera del circo, fuera
del mundo, contemplando
un elefante de papel pintado,
niño de nadie, niño
que jamás ha reído?"

Pues, como con acierto ha señalado Andrew P. Debicki, el primer poemario de Valente, teñido de los ecos y los tonos vallejianos, "gira en torno de los temas de la muerte y de las pérdidas sufridas por el hombre"¹⁹. La primera de las cuales, cabría añadir, es el perdido paraíso (¿o tal vez infierno?) de la infancia:

Me he puesto a caminar. También fue niño
este rostro, otra vez, con madre al fondo (...).
Pero ahora me mira -mudo asombro,
glacial asombro en este espejo solo-
y ¿dónde estoy -me digo-
y quien me mira
desde este rostro, máscara de nadie?

["El espejo". En *A modo de esperanza*].

Porque el proceso de recreación -de búsqueda de vestigios- sobre la infancia supone, en suma, la utopía simbólica de un corazón o centro medular que unifique, en la dispersa concreción del poema, la vivencia fragmentaria que se vislumbra (por Vallejo, por Valente) como nuestra única forma de destino. "Frente a la macrohistoria -decreta en su análisis el poeta español-, Vallejo sitúa "la microvida", pues frente "a los decires de la totalidad (...), el hombre se quiebra o se fragmenta". De nuevo, pues, se hacen evidentes los bordes expresivos de la poesía: su condición de ser umbrales o dinteles de una experiencia superior, inefable y requerida. La enseñanza del dolorido y firme autor de *Trilce* es, para Valente, la de habernos hecho presente con sus verbos y silencios el sufrimiento de la "proximidad": la del hermano sufriente, la del lenguaje permanentemente vivificado y hecho latido, la de una infancia no trunca sino actualizada en esos "números del alma" que el adulto no puede descontar²⁰. La proximidad de

un centro que no se alcanza sino en el abandono -sintáctico, referencial y lingüístico- a la centrífuga dispersión:

La esfera terrestre del amor
que rezagóse abajo, da vuelta
y vuelta sin parar setundo,
y nosotros estamos condenados a sufrir
como un centro su girar.

(*Trilce*, nº LIX).

Imagen y concepto que en la contemplación de "su treinta aniversario" fue asimismo revelada a J. A. Valente como aquel nunca perfilado, por pasajero, "objeto vago" de su "propia visión": "El centro es el vacío". "Lejos estoy del hombre que contemplo". Resonancias y tonalidades vallejanas que terminan por definir la impronta que la lectura de *Trilce*, *Poemas humanos* y *Heraldos negros* ocasionó en su sensibilidad expresiva. Y así, a sus recientes treinta años recurría el escritor a esta imagen y a este sentimiento paradójicos, tan vallejianamente kierkegaardianos, para conceptualizar líricamente su más encendido deseo:

"aguardo,
zarpa cruel de la esperanza, un día
tu bautismo sangriento"^[21].

Porque Valente no ignoraba que "la memoria y los signos", como destinos del hombre, articulaban su voluntad de ser solo en el verso de áspera textura, de dolorida matriz. La memoria esperanzada de "haber llevado el fuego un solo instante". Y los signos que, como los versos "empozados" que César Vallejo supo sacar a la superficie, se abren a una poética de la solidaridad como anclaje expansivo tras la conciencia limitada que es el hombre y su palabra.

b.- Valente y Lezama Lima: el límite gnóstico como espacio germinativo.

Si trasladamos la correlación comparativa, dentro del ámbito de la poesía hispanoamericana, desde César Vallejo hasta el cubano José Lezama Lima, nos encontramos con que la huella de su original discurso lírico en el texto de José Ángel Valente viene determinado, en rasgos generales, por un aspecto decisivo. Dicha conexión debe ser ahora vertebrada a partir de la columna troncal de una teoría literaria que tendería hacia las formas más carismáticas de un hermetismo cultural, en tanto participación de ambos autores (Valente y Lezama) de un modo de conocimiento de raigambre místico-poética. La genealogía de este entronque procedería de la tradición mística española, especialmente en San Juan de la Cruz y en Miguel de Molinos, fundamentales en la textura poética de Valente²². Esta tradición se renovó en el siglo XX en Hispanoamérica, y más concretamente en Cuba, mediante el extraordinario aporte que supuso el exilio de María Zambrano, a través de cuya influencia entra en conexión con el particularísimo concepto de lo poético en José Lezama Lima, a quien el propio poeta español llegó a considerar su "maestro"²³. Se trataría de un linaje, el de la *Guía Espiritual* y la *Defensa de la Contemplación* de Molinos, que se bifurcaría en dos modelos estilísticos bien diferenciados: la "proliferación centrífuga" de la palabra, clave de irradiaciones expansivas en el discurso del poeta cubano, y la voluntad de "cesación" del propio discurso, en ese proceso de síntesis y condensación, que emprende la poesía de Valente, más afín a la tradición expresiva de la poesía mística española. Sin embargo, se trataría de dos modalidades complementarias tendentes a un mismo fin: la búsqueda lingüística de un centro invisible y oculto, "en el lugar de la transparencia o de la iluminación"²⁴. Dos maneras de celebrar el quietismo estético: la exuberancia léxica en un barroquismo que hace deslumbrar la opacidad de los límites (Lezama) o el adelgazamiento minimalista de la voz que reconoce como inviolables los propios bordes del silencio (Valente)²⁵.

Cuando en 1976, el mismo año de su muerte, publica el escritor cubano un paradigmático ensayo sobre el poeta español en *Revista de Occidente*, titulado: "José Angel Valente, un poeta que camina su propia circunstancia", nos sorprende con un alto elogio a la poesía del escritor gallego, que se basaba en el hallazgo del verso que trascendía libremente las meras

especulaciones confesionales de un sujeto poético reflejado en la propia materia de su escritura. Algo que remitiría al feroz ataque que Valente estampara contra el "arte de la poesía" "ejercido a deshora/ como una compraventa de ruidos usados", del poemario *El inocente* (1967-1970). En aquel entonces, Lezama definía aquel "desprecio" ritmado de Valente como una robusta "eticidad" que

"se fundamenta no en el yo, rescate del individuo, sino en un yo universal, en la creencia de raíz religiosa, en una conciencia universal para lo visible y lo invisible, donde los muertos participan también, como creían los egipcios, en la revolución que palpita en la misma raíz de la eternidad"**[26]**.

Motivo de reflexión, por parte de Valente, es el último poema de José Lezama Lima, "Pabellón del vacío", escrito poco antes de su fallecimiento, e interpretado por Valente como "el poema de la resistencia infinita, de la total inexpugnabilidad del que sabe que ya está sobreviviendo a la muerte":

"Tener cerca de lo que nos rodea
y cerca de nuestro cuerpo
la idea fija de que nuestra alma
y su envoltura caben
en un pequeño vacío en la pared
o en un papel de seda raspado con la uña.
Me voy reduciendo,
soy un punto que desaparece y vuelve
y quepo entero en el *tokonoma*"**[27]**.

Es en este espacio donde hallamos el punto de intersección poético entre los mundos imaginarios de ambos autores. Volvemos así a la noción del vacío, de olvido del ser, de invisibilidad de la razón, de penetración en la esfera donde germina ese sujeto místico que se transforma en transparencia. La paráfrasis de Valente al texto de Lezama acentúa así la identidad de pensamientos:

"Hueco, oquedad, vacío, el *Tokonoma*, elemento esencial del muro, de la morada, del santuario. Categoría estética en la arquitectura japonesa que se confunde insensiblemente con las formas de la contemplación: impresión de estar ante la eternidad (...). El que está en esa oquedad es inalcanzable, ya no puede ser vulnerado desde el tiempo. Tal es el mensaje del poema último de Lezama y de toda su poesía y de su entero existir y el de su vida en su momento extremo. El que entra en el *tokonoma* no muere, reaparece, vuelve siempre"**[28]**.

Compresión de la vida y del quehacer poético que irá incorporando Valente a su obra, y que hallará forma definitiva y magistral en su poemario "No amanece el cantor":

"Quisiera haber estado en los lugares en donde tú estuviste, en todos los lugares donde hay acaso aún o sobrevive un fragmento de ti o de tu mirada. ¿Sería ese vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia?"**[29]**.

Cabría, pues, dentro de la vastedad conceptual y filosófica que engloba el "sistema poético del universo"³⁰, condicionado por Lezama para la arquitectura de su *Paradiso*, destacar en este punto la importancia que en tal sistema posee la remisión constante al espacio de lo tanático, donde germina precisamente el culto de una "ultravida" espiritualmente superior. En este sentido, las referencias teóricas relativas al tanatismo de raíz egipcia y de vinculación cultural con la religión del orfismo, que aparecen diseminadas por toda la obra ensayística y creativa de Lezama, son casi incontables. En cierta ocasión definió el poeta al dios egipcio Osiris como "el muerto entre los vivos y el vivo entre los muertos"³¹, sintetizando así el valor simbólico que, en el sagrado y milenar *Libro de los muertos*, del Imperio Nuevo egipcio, asignábase al dios Osiris en tanto modelo ideal para la correcta conducta del neófita en la muerte. Pero es la trasposición poética de ese ritual escatológico, como instrumento de utilidad para el viajero del arcano, lo que en verdad toma el escritor cubano como materia prima de su propia concepción de la poesía: "Si conoce en la tierra este texto o si se coloca escrito en su sarcófago, el difunto logrará surgir el día que quiera y entrar en su mansión sin ser rechazado"³², puede leerse en el *Libro de los muertos* como evidencia explícita de la potencia mediadora de la palabra escrita entre el reino de la vida y el de la existencia imaginaria.

Asimismo, para José Lezama Lima el concepto de "resurrección" es clave para la constitución de su peculiar teoría poética. Ensayos como *Analecta del reloj* (1953), *Tratados de La Habana* (1958) y, sobre todo, *Esferaimagen* (1976) marcan las pautas de su pensamiento reflexivo. Canónica es su definición del "poeta", como oficiante del misterio, a este respecto: él es quien traza la "urdimbre de lo incondicionado para la resurrección"³², aventura o misión de la escritura creativa que conecta con declaraciones reiteradas de José Angel Valente en que confirma su convicción de que "la experiencia poética casi es lo mismo que la experiencia religiosa"³⁴. La definición de la poesía del autor cubano remite, en el fondo, a los arcanos de una experiencia centrada en el concepto místico de "la fijeza":

"La poesía que es instante y discontinuidad ha podido ser conducida al poema que es un estado y un continuo. Pues hay siempre una comparación en cada poema mediante la cual fijamos un elemento de suyo fugaz e irreproducible"^[35].

No en vano es la potencia de haber hallado "el centro de su espacio germinativo"³⁶ (como ejemplo de la vivificación nominativa que es creación misteriosa) el mayor motivo de elogio que encuentra Lezama para vindicar al moderno Lázaro, el resucitado de Betania.

Efectivamente, el segundo poemario de José Angel Valente, *Poemas a Lázaro* (1955-1960), apunta con firme tino a la plasmación profunda de la figura bíblica como prototipo de la virtualidad palingenésica del ser humano. En el poema "Cae la noche", por ejemplo, alcanza una interpretación del personaje como el hombre vencido, que tras la caída en la noche (o muerte) es capaz aún de "cargar (...) a sus espaldas" su propio ser y "ascender de nuevo/ hacia la luz penosa-/ mente..." y "caminar" merced a la resurrección del hálito vital como modo sobrehumano de esperanza. Y en el contenido bajo el explícito título de "El resucitado", su dimensión se hace extensiva a la de todo aquel sujeto anónimo que en silencio dirige su mirada hacia "donde cada mañana se alza prodigiosamente el sol"³⁷. Las *Tres lecciones de tinieblas*, compuestas por Valente en 1980 apunta a una misma intencionalidad lírica: el poema como sentencia u oráculo que guía al iniciado entre sombras y espinos³⁸.

Por lo demás, es preciso reconocer que la trayectoria poética de Valente viene a ilustrar muy a las claras el progresivo concierto estético con el ideario creador del escritor cubano, quien en su *Autorretrato poético* proclamaba como el máximo horizonte de expectativas de la poesía, "la participación de cada palabra en el verbo universal, participación que atesora una respiración, que une lo visible con lo invisible, una dimensión metamorfósica y un procesional espermático, que trueca el germen en verbo universal"³⁹.

Algunos ejemplos concretos de la evolución lírica de Valente recogerían esta concordancia. El poema "Materia" (de *Interior con figuras*, 1973-1976) contiene toda una poética: aquella que pretende "convertir la palabra en la materia" impenetrable, a partir de la cual se escucha el innostrado rumor que engendra el mundo. En el IV de los "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" de *Material memoria* (1977-1978) se fundamenta el arte como la feliz y alquímica integración de materia y espíritu hasta llegar a esa sustancia latente que quema con su aliento. Por su parte, los hermosos texto de *Mandorla* (1979-1982) operan con las paradojas conceptuales convertidas en imágenes, ideal supremo de Lezama, como ocurre en su versión de "Icaro", donde "caer fue solo/ la ascensión a lo hondo". Posteriores títulos de Valente, *La piedra y el centro* (1980-1982) y *El fulgor* (1983) inciden sobre esas mismas premisas: la canción que, al franquear las sombras con su verbo, alcanza a crear ese "espacio germinativo" de la "sobrenaturalidad", donde la palabra genera su centro de permanencia en su propia sucesión⁴⁰. El lejano y esquivo mito de Narciso tiende la última red de equivalencias, pues para Valente, como lo fue para el cubano en su lejana *Muerte de Narciso* (1937), "el mito de Narciso" no es tanto una expresión de autocomplacencia estéril sino que, en su especificidad de imagen, de visión y de reflejo "es, pues, un mito de amor, de supervivencia o de resurrección"⁴¹.

Los vestigios del límite labran otra visión, que ya no es la hondonada existencial donde dialogaba con Vallejo. La poesía traza los umbrales para excavar un fondo donde reposa la nada y el vacío, y en donde el ser vuelve a anidar, no en un morir, sino en un perpetuo desnacer. No.

No amaneca el cantor. Otro cantor será el que entonces amanezca, pues lo poesía empieza en la contemplación, y concluye como metáfora del ser que resucita:

No estabas tú, estaban tus despojos.

Luego y después de tanto
Morir no estaba el cuerpo
De la muerte.

Morir
No tiene cuerpo.
Estaba
Traslúcido el lugar
Donde tu cuerpo estuvo.

La piedra había sido removida.

No estabas tú, tu cuerpo, estaba
Sobrevivida al fin la transparencia[42].

Notas:

1. VALENTE, José Angel: NO AMANECE EL CANTOR. En: OBRA POÉTICA 2. MATERIAL MEMORIA (1977-1992), pg 264.
2. VALENTE, José Angel: "Cómo se pinta un dragón". En MATERIAL MEMORIA. Ibídem, pg 11
3. "El lenguaje es la ausencia del mundo, la duplicación de lo real en materia sonora y gráfica. Su razón de ser es la designación, *in absentia*, de la presencia. El lenguaje dice la ausencia". Son palabras de JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián: LA PALABRA EMPLAZADA.: MEDITACIÓN Y CONTEMPLACIÓN DE HERBERT A VALENTE. Universidad de Córdoba, 1998, pg 373.
4. VALENTE, José Angel: "No inútilmente". En LA MEMORIA Y LOS SIGNOS (1960-1965). Manejo ahora la edición de ENTRADA EN MATERIA. Antología de su obra, editada por Jacques Ancet. Cátedra. Madrid, 1985, pg 100.
5. WESTPHALEN, Emilio Adolfo: BAJO ZARPAS DE LA QUIMERA. Poemas 1930-1988. Alianza, Madrid, 1991, pg 220. Del poemario HA VUELTO LA DIOSA AMBARINA... El Prólogo de la edición fue escrito por Valente. Señala que "Westphalen pertenece, por naturaleza y por estirpe, a una tradición marcada por la exploración intensa del lenguaje poético mismo y la oposición espontánea a las formas más visibles y más impositivas de las retóricas vigentes", págs 11-12.
6. VALLEJO, César: "Espergesia" y "Los heraldos negros". En LOS HERALDOS NEGROS. En OBRA POÉTICA. Archivos, Unesco, Madrid, 1988, págs 114 y 21.
7. VALENTE, José Angel: *César Vallejo, desde esta orilla*. En LAS PALABRAS DE LA TRIBU, Siglo XXI, Madrid, 1971, págs. 140-160.
8. FERRARI, Américo: "José Angel Valente y la poesía hispanoamericana". En EL ENCUENTRO. LITERATURA DE DOS MUNDOS. Ed. Victorino Polo García. V Centenario, Murcia, 1993, pg 213-214.
9. Ibídem, pág. 141. Comparemos con las palabras de Vallejo: "Lo que me importa principalmente en un poema es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice (...). El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en el que fue concebido y creado (...); se traducen las grandes ideas, pero no se traducen los grandes movimientos animales, los grandes números del alma (...) que residen en los imponderables del verbo". WESTPHALEN, Emilio Adolfo: *Poetas en la Lima de los años treinta*. En OTRA IMAGEN DELEZNABLE, F.C.E. México, 1980, págs. 112-114.
10. A propósito de la huella kierkegaardiana, véase la carta del escritor peruano Rafael Méndez Dorich a Angel Flores, revelándole el temprano conocimiento que del filósofo tuvo César Vallejo: "El conocimiento de las ideas del genial escritor nórdico causó hondo impacto en el espíritu de nuestro poeta e influyó notablemente en su obra posterior". Recogido por Américo Ferrari en su excelente edición de VALLEJO, César: OBRA POÉTICA. Edición simultánea de Argentina, Brasil, Colombia, México y España (C.S.I.C.). Colección Archivos, 1988, pág. 12.
11. Véase BLOOM, Harold: THE ANXIETY OF INFLUENCE. Oxford University Press, Inc, 1973. Manejo la edición italiana L'ANGOSCIA DELL'INFLUENZA. Ed Giangiacomo Faltrinelli, Milano, 1973. De las variedades de la "influencia" literaria que presenta Bloom, cabe atraer en este caso la, por él denominada, "kenosis o la ripetizioni e la discontinuità", cuya verdadera y propia poética es "un abbassamento non tanto di sé quanto di tutti i precursori" (pg

95).

12. El término "ademán sonoro" remite a la fórmula "con la que Gutiérrez Girardot ha caracterizado la palabra poética de Vallejo". Para A. Ferrari, esta influencia peculiar del poeta no sólo se percibe en las siguientes generaciones de escritores peruanos, sino también en la de los españoles, "a juzgar, por ejemplo, por la obra de madurez del propio Valente". FERRARI, Américo: *LOS DESTINOS DE LA OBRA Y LOS MALENTENDIDOS DEL DESTINO* (Esquema breve para un estudio de la recepción de la poesía de Vallejo). En la edic. cit. de VALLEJO, César: *OBRA POÉTICA*. Ibidem, 0págs 550-551.

13. VALENTE, José Angel: *César Vallejo*. En *LA MEMORIA Y LOS SIGNOS*. Edic. cit. pág. 91.

14. Comentando precisamente el poema "Heraldos negros", señaló Valente: "Esa sensación de abandono e injusticia da paso a una de las notas típicas de la sentimentalidad vallejana: la conmiseración. Puede decirse que la obra entera del peruano brota de un profundo e irreprimible movimiento de conmiseración, de solidaridad con el miserable, en cuyas filas forma el poeta mismo". VALENTE, José Angel: *César Vallejo, desde esta orilla*. Opus cit. pág. 112.

15. Todos los poemas pertenecen a *Trilce*, (1922). Recogido en la edición anteriormente anotada. Sobre las variedades hermenéuticas de la titulación, véase págs. 164-165.

16. "Poeta en tiempo de miseria". En *LA MEMORIA Y LOS SIGNOS*. VALENTE, José Angel: *ENTRADA EN MATERIA*, Edic. cit. pág. 92

17. Fragmento de la carta que escribe en 1922 Vallejo a su amigo Antenor Orrego, prologuista de la primera edición de *Trilce*, y que pone de manifiesto el estupor e inanidad de la crítica contemporánea a la publicación del libro. Recogido en el catálogo de la Exposición celebrada con motivo del Cincuentenario de la muerte del poeta (1938-1988). Editado por el Ministerio de Cultura y el I.C.I., pág. 13.

18. En *POEMAS A LAZARO* (1955-1960), págs. 69-76.

19. DEBICKI, Andrew P.: *José Angel Valente. Lectura y relectura*. En *POESIA DEL CONOCIMIENTO*, Júcar, Madrid, 1987.

20. VALENTE, J.A.: *Vallejo o la proximidad*. En la edición que manejo de la *OBRA POETICA* del peruano. Opus cit, págs XV-XVI.

21. Se trata del poema "El autor en su treinta aniversario", perteneciente al poemario *LA MEMORIA Y LOS SIGNOS* (1960-1965); edic. cit., págs 79-81.

22. "La prosa de Molinos no sólo es anterior, en este sentido, a la decadencia de la lengua barroca; es anterior, también a la prosa de Quevedo o de Gracián. Su estirpe hay que buscarla, por más de un motivo, en la claridad de Valdés, en el número y la medida de Fray Luis, en la penetrante naturalidad de San Juan de la Cruz". VALENTE, José Angel: "Ensayo sobre Miguel de Molinos". En *LA PIEDRA Y EL CENTRO*. Taurus, Madrid, 1982, pg 110.

23. Véase a este respecto la "Carta abierta a José Lezama Lima", publicada por Valente en "Cuba, hoy", monográfico de la revista "Insula", nº 232, Madrid, julio-agosto, 1968: "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..."

24. *Ibidem*.

25. En un interesante artículo de Severo Sarduy sobre los diarios de Lezama anota que el catolicismo del autor de "Paradiso" consiste en "una constante investigación crítica sobre los teóricos y los dogmas mismos de la catolicidad. Así, el quietismo de Miguel de Molinos, en una nota del 14 de Febrero de 1940, no se atribuye a ninguna influencia oriental, sino a una "degeneración" de la teresiana oración de quietud; no hay en estas páginas ninguna referencia a las influencias orientales que indiscutiblemente tuvo la reformadora de Avila y que conformaron en parte los fragmentos que el propio Lezama cita. No se trata de los "lotos de Brahma" como dice la nota lezamiana, sino de una espiritualidad islámica, en su vertiente sufi". SARDUY, Severo: "Imágenes del tiempo inmóvil". En el Dossier dedicado a Lezama Lima en la revista "Creación", número 8, mayo de 1993, págs 96-98.

26. LEZAMA LIMA, José: *José Angel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia*. "Revista de Occidente", nº9, Julio 1976, págs 60-61.

27. Escrito en Abril de 1976. LEZAMA LIMA, José: "Pabellón del vacío". En *POESIA*. Ed. Emilio de Armas. Cátedra, Madrid, 1992, págs 394-396.

28. VALENTE, José Angel: "Pabellón del vacío". En el número monográfico ya citado de la revista "Creación", págs 78-81.

29. VALENTE, José Angel: *NO AMANECE EL CANTOR*. Edic, cit, pg 294.

30. "El juicio de existencia e identidad, el continuo entre ser y existir derivado del *cogito* cartesiano, uno de los puntos fuertes de la tradición filosófica occidental, se convierte poéticamente en imagen. Como escribió José Lezama Lima: En el "soy, luego existo", "ese existir tiene que ser una imagen"". Punto de conexión entre Valente y Lezama, señalado por JIMÉNEZ, José: "El vuelo de la imagen". En EN TORNO A LA OBRA DE JOSÉ ANGEL VALENTE. Varios Autores. Alianza Universidad, Madrid, 1996, pg 71.

31. LEZAMA LIMA, José: LAS ERAS IMAGINARIAS. Fundamentos, Madrid, 1971, pg 8l.

32. ANONIMO: EL LIBRO DE LOS MUERTOS. Hyspamérica- Orbis, Barcelona, 1988, pg 3l.

33. Poeta como piedra angular del edificio que alberga el "sistema poético", formado, además por "la metáfora, la imagen, los mitos, la poesía (la imagen en la historia) y el poema (resistencia en el tiempo)"; LEZAMA LIMA, José: ESFERAIMAGEN. Tusquets, Barcelona, 1976, pg 18.

34. Definición que intenta salvar una de esas "dicotomías insalvables" tan características del pensamiento occidental, como es el caso de la separación cuerpo-espíritu, que deriva en una separación tajante y, para Valente, nefasta, de la poesía frente a la religión. Véase la entrevista concedida por el escritor a Sol Alameda, recogida en "El País semanal", domingo 10-I-1988, nº561, págs 18-23.

35. LEZAMA LIMA, José: ESFERAIMAGEN. *Ibidem*, pg 76.

36. LEZAMA LIMA, José: "José Angel Valente..." *Ibidem*, pg 6l.

37. Ambos poemas pertenecen al poemario POEMAS A LAZARO (L955-L960), galardonado en 1960 con el Premio Nacional de la Crítica. Edic. cit., págs 58 y 62. Véase a este respecto el artículo de FERNANDEZ SANTOS, Francisco: *José Angel Valente: "Poemas a Lázaro"*. En "Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura", 43, 1960, págs 117-118.

38. "Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalen". (Nun). VALENTE, José Angel: TRES LECCIONES DE TINIEBLA. En OBRA POÉTICA 2. MATERIAL MEMORIA. *Ibidem*, pg 71.

39. LEZAMA LIMA, José: *Autorretrato poético*. En CANGREJOS, GOLONDRINAS. Calicanto, Buenos Aires, 1977, págs 9-32, cita pg 15.

40. "¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza". LEZAMA LIMA, José: *Ibidem*, pg 14.

41. VALENTE, José Angel: "Pasma de Narciso". En LA PIEDRA Y EL CENTRO. *Opus cit*, pg 196.

42. Poema "Muerte y Resurrección". VALENTE, José Angel: MANDORLA (1980). En: OBRA POÉTICA 2. *Ibidem*, pg 144.