

JOSÉ MARÍA VALVERDE: TRAS LAS HUELLAS DE LO SAGRADO

Armando López Castro
Universidad de León

La poesía, resto de un trato con lo absoluto, nos salva siempre de la necesidad inmediata. Al poeta le es dado volver a la inagotable desnudez original, de manera que su palabra, herida vivamente por la realidad, supone una obediencia a lo real, que sigue latiendo en ella como un alma. Porque lo real tiene la virtud de salvarnos de la vida, abriendo, en el "espacio vital" del poema, un transcurrir mediador entre la trascendencia y el cuerpo que la aprisiona, entre el vuelo y el suelo, en busca de una inocencia sucesiva, interminablemente viva y abierta. Lo que el poema empieza por acotar es un ámbito de trascendencia, en el que la palabra, lejos de toda instrumentalidad, aspira a convertirse en fragmento de la vida entera. En el espacio limítrofe y fronterizo del poema, donde la escritura se constituye, la voz poética aparece como redescubrimiento de lo otro posible, hasta el punto de que esta posibilidad vendría a ser, tal vez, su sustrato fundamental de sentido. Precisamente en cuanto lo desconocido posible se proyecta sobre el mundo, éste se convierte en lugar de relación con el misterio, en encarnación de su ambigüedad. De este diálogo primordial con el mundo, mediante el cual lo invisible se reconoce en lo visible, reconocimiento ligado a una imprescindible purificación del lenguaje, participa intensamente la poesía de José María Valverde.

La experiencia de la palabra poética, indistinguible de la experiencia religiosa, logra reunificar, desde el diálogo con lo real, la carencia del hombre y la epifanía de Dios. Para el poeta Dios aparece como el misterio irrumpiendo en el mundo, interpelando al hombre, de manera que la experiencia de Dios, el reconocimiento de su presencia misteriosa por la fe, se presenta al hombre como la certidumbre de lo incierto. En esta perspectiva dialógica se sitúa el primer libro de Valverde, *Hombre de Dios* (1945), cuya paradoja consiste en decir la unidad desde la dispersión que el ser padece. Vuelta al principio desde un tiempo mísero, a la palabra única que contiene todas las significaciones posibles. En los poemas más significativos del libro, "Salmo inicial", "Oración por nosotros los poetas", "Elegía de mi niñez", "Salmo de la tierra y el hombre", "Salmo de las rosas", el poeta se queja de que no logra traducir lo inefable, de que su lucha con las palabras sólo puede acabar en el silencio. Ya en el "Salmo inicial", poema de donde procede el título del libro, la experiencia religiosa de la ausencia de Dios va ligada a la experiencia poética de recuperar su presencia por medio del nombre.

SALMO INICIAL

Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre.
Estás allá, entre nubes, donde mi voz no alcanza,
y si a veces resurges, como el sol tras la lluvia,
hay noches en que apenas logro pensar que existes.

- 5 Eres una ciudad detrás de las montañas.
Eres un mar lejano que a veces no se oye.
No estás dentro de mí. Siento tu negro hueco
devorando mi entraña, como una hambrienta boca.

- Y por eso te nombro, Señor, constantemente,
10 y por eso refiero las cosas a tu nombre
dándoles latitud y longitud de Ti.
Si estuvieras conmigo yo hablaría de cosas,
del cielo, de la brisa, del amor y la pena.
Como un feliz amante que dice sólo: "Mira
15 qué pájaro, qué rosa, qué sol, qué tarde clara",
y vierte así en la luz de los nombres su amor.

- Pero no. Tú me faltas. Y te nombro por eso.
Te persigo en el bosque detrás de cada tronco.
Te busco por el fondo de las aguas sin luz.
20 ¡Oh cosas, apartaos, dadme ya su presencia
que tenéis escondida en vuestro oscuro seno!
Marcado por tu hierro vago por las llanuras,
abandonado, inútil, como una oveja sola...
Hombre de Dios me llamo. Pero sin Dios estoy.

La poesía, en cuanto participa del lenguaje sagrado, es un retorno a la unidad del origen. Detrás de las palabras está siempre la palabra que no se nombra, el nombre escondido del dios. En las tradiciones semíticas, relacionadas con el origen de la escritura, aparece ya la preocupación por la palabra escondida, que sería la generadora de las demás palabras. Así, en el *Enuma Elisch*, el poema babilónico de la creación, hay una actualización del valor mítico de la palabra ("cuando en lo alto no se nombraba el cielo y abajo la tierra no tenía nombre"), que después se trivializó con el uso. Y la tradición cabalística, que se apoya en la lengua hebrea, donde las letras participan del Nombre Inefable, se remonta hasta el nacimiento mismo del Verbo. La palabra poética, en su exploración de lo real, sería así una constante reintegración al origen.

La clave del poema no reside tanto en la situación de ausencia, de angustia existencial, aunque ésta sea notoria, cuanto en la capacidad de la palabra para recuperar ese mundo intacto, anterior a la creación, donde hay una identificación entre el nombre y la cosa que designa. Puesto que la poesía misma nos ha sido dada, como señala Fray Luis de León en un

texto memorable, "para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes". Debido a esta analogía del nombre con la cosa, propia del lenguaje poético, esencialmente connotativo, todo el poema se convierte en un ritual invocador del nombre divino. De ahí que, en esa invocación propia de los salmos, sea central el uso de la retórica apelativa: el uso del vocativo ("Señor") e imperativo ("Mira"); de similares estructuras sintácticas con valor restrictivo ("Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre", "Pero no. Tú me faltas. Y te nombro por eso", "Hombre de Dios me llamo. Pero sin Dios estoy"), cuya estructura paradójica revela una inquieta búsqueda de la identidad, confirmada por el uso de tiempos en presente; y la plasticidad de las imágenes para representar la ausencia de lo divino ("como el sol tras la lluvia", "como una hambrienta boca", "como una oveja sola"), cuya unificación nos ayuda a comprender esa analogía del lenguaje con las cosas, que además viene marcada subjetivamente en el poema mediante la exclamación ("¡Oh cosas, apartaos, dadme ya su presencia / que tenéis escondida en vuestro oscuro seno!"), lo cual revela una trascendencia respecto a lo inmediato, subrayada también en la escritura del poema por la segunda persona en mayúscula ("dándoles latitud y longitud de Ti"), ya que la analogía, al remitirnos a un más allá del lenguaje, a la sagrada palabra básica, revela una correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre, entre la palabra y las cosas.

El salmo intenta captar esa tensión entre la radical contingencia del hombre y lo absoluto de Dios, tensión que es característica del lenguaje poético, que se debate entre la posibilidad del decir y al mismo tiempo la imposibilidad de sustraerse al decir, por eso el poema termina con la tensión no resuelta ("Hombre de Dios me llamo. Pero sin Dios estoy"), como si el yo, desde su precariedad existencial, se situara fragmentado en el Otro que lo constituye y una y otra vez se volviera a empezar. Lo que hace el lenguaje del poema no es sólo dar cuenta de la fragilidad de la vida y de la enajenación que el hombre padece en un mundo desolado, donde la misma ausencia de Dios comporta el deseo de dejarnos iluminar por él, sino también una reflexión sobre la función sagrada de la palabra poética, que se configura como revelación de la realidad.¹

¹ Para la obra poética de José María Valverde tengo en cuenta: *Poesías reunidas, hasta 1960*, Madrid, Ediciones Giner, 1961; *Enseñanzas de la edad (Poesía 1945-1970)*, Barcelona, Barral Editores, 1971; *Antología de sus versos*, Madrid, Cátedra, 1978; y *Poesías reunidas (1945-1990)*, Barcelona, Lumen, 1990, recopilación que, en la segunda edición de 1996, presenta algunos poemas inéditos. En cuanto a la necesidad que el hombre tiene de Dios, tema omnipresente en la poesía española de posguerra y al cual alude Dámaso Alonso en su prólogo "En busca de Dios", publicado en 1945, al frente de *Hombre de Dios (Salmos, elegías y oraciones)*, Madrid, Instituto Nacional "Ramiro de Maeztu", 1945, y ahora recogido en *Obras completas*, Vol. IV, Madrid, Gredos, 1975, pp. 877-882, pueden verse, entre otros, los estudios de M. Buber, *Eclipse de Dios*, 2ª ed., México, FCE, 1993; y de Manuel José Rodríguez, *Dios en la poesía española de posguerra*, Pamplona, Euns, 1977.

Fuera de su relación con lo absoluto, el hombre vive una situación de incertidumbre, de precariedad, que debe ser superada. A diferencia de otras lenguas, la española distingue entre sueño y ensueño, espera y esperanza. A la espera, modo de ser o tono vital del hombre, pertenecen como formas derivadas la esperanza y la desesperanza, de modo que esa espera vital, activa e insegura, anticipa la llamada de lo real que al fin obtiene respuesta ("Si no se espera, no se dará con lo inesperado", dice Heráclito el oscuro). Este carácter anticipante de la espera, que se halla combinado con el proceso artístico, en donde lo que aún no es se manifiesta antes que su propia significación, conviene por naturaleza a la palabra poética, pues mientras la manifestación del canto no se produzca, hay que esperar. Este valor profético de la palabra late en los mejores poemas de *La espera* (1949), tales como "Oración del amanecer en la ciudad", "Los juegos", "El tonto", "El umbral", "Despedida ante el tiempo", en los que, a pesar de que la expresión se ha intelectualizado bastante, aparece esa esperanza creadora, que hace surgir la realidad aún no habida, la palabra no dicha y reconocida en su potencialidad siempre anticipadora. Esa anticipación, que conlleva la posibilidad de ir más allá de la realidad dada, muestra su intensidad en el poema "El umbral", frontera o signo de lo sagrado, donde lo nuevo posible se manifiesta en el límite de la realidad suspendida

EL UMBRAL

Mírala aquí delante.

Es la playa donde empieza el extraño
mar de la realidad. Toma su mano breve
y déjate llevar sin preguntar.

- 5 Esta mirada clara
ya la habías soñado; este cabello
rubio tiene la luz de tu ilusión más niña,
y, sin embargo, nada se parece.

- No te sirve, ahora tienes
10 que comenzar por la primera letra.
Anda, llama a tus sueños, amánsalos, resígnalos,
a fermentar y a hacerse de verdad.

- Y tú, sal de tu miedo
antiguo, corazón, pasa el umbral
15 sin agacharte, ten valor para la dicha,
acepta la hermosura; ya eres hombre.

- Échate a las espaldas
tu cariño empeñado en ser amor,
tu ceguedad, tu mundo; toca a Dios en su peso,
20 única voz que de Él podrás sentir.

Anda, obedece y calla,
porque para eso fuiste siempre niño
bueno y sumiso; haciendo la costumbre y el símbolo
de esta nueva obediencia más profunda.

- 25 Sí, ahora eres digno
de la vida. Hasta ella te ha elevado
tu soñar doloroso de adolescencia, como
una oración que pide lo que ignora.

Y no por prepararte

- 30 -ya ves todo aquí qué extraño, qué distinto-,
sino por esa gota de nobleza en los ojos
con que vas a aprender la realidad.

El poema aparece como el espacio donde el poeta puede dar voz a lo real, a lo otro que nos sobrepasa y del que formamos parte. En la medida en que nos sometemos a ello, lo aceptamos y lo dejamos hablar en nosotros. Esta poética, pasiva y receptiva, abre un espacio a lo otro, a la aparición del dios. El don gratuito de la palabra original, antes escuchada que dicha, va más allá de los límites del lenguaje discursivo, destruyendo los condicionamientos del sentido, y habita un mundo inicial.

El umbral es, simplemente, un límite y, más allá de él, empieza el reino del otro. Al otro lado de esa frontera o zona de lo sagrado está lo desconocido y el que la traspasa, el que la transgrede, asume un factor de riesgo. Ese límite, que separa la infancia perdida de la recobrada, no es existencial, sino esencial, poético, en cuanto permite acoger lo real en la palabra. Si el hombre ha perdido el paraíso y su lenguaje se halla enajenado, la forma de recuperarlos consiste en sobrepasar el umbral deseable por medio del sueño, del cual nacemos. Pues despertar a la vida o a la poesía es pretender hacer real el sueño ("Anda, llama a tus *sueños*, amánsalos, resígnalos, / a fermentar y a hacerse de verdad"), que aspira a la realidad originaria desde lo más hondo. Esa realidad del sueño creador, inabarcable por la razón, se hace visible en la oscura cavidad del corazón, centro mediador entre dos realidades, la propia y la total. Y la visión del corazón, símbolo que ocupa el centro del poema ("Y tú, sal de tu miedo / antiguo, *corazón*, pasa el umbral / sin agacharte, ten valor para la dicha, / acepta la hermosura; ya eres hombre"), se abre o se ofrece para dejar fluir su intimidad. Al leer con detenimiento este poema, observamos que el lenguaje nace de un deseo de penetrar en el corazón, en su secreta pasividad, de manera que su escuchar obedencial ("haciendo la costumbre y el símbolo / de esta nueva *obediencia* más profunda") y los recursos expresivos que lo potencian, entre los que destacan el uso continuo de las formas verbales en imperativo, incluso acumuladas dentro de un mismo verso ("Anda, obedece y calla"), con una clara función apelativa; de los adverbios de lugar ("aquí") y tiempo ("ahora"), los cuales, junto a los demostrativos ("*Esta* mirada", "*este* cabello"), aparecen como signos de inmediatez; y el valor metafórico de los adjetivos

("el *extraño*/mar de la realidad", "su mano *breve*", "Esta mirada *clara*", "tu soñar *doloroso* de adolescencia"), apuntan a lo que excede la realidad, a una intuición trascendente. Mientras en la apariencia de la vida las cosas son como se ofrecen, la visión del corazón, plenamente poética, consagra la indiferenciación de lo real y lo irreal.

La poesía hace que el mundo real se vuelva virtual, pleno de posibilidades. Ese mundo extraño de la realidad poética, según revela el guión o paréntesis de la última estrofa ("ya ves todo qué *extraño*, qué distinto-"), sólo se alcanza si se va hacia él sin intención ("y déjate llevar sin preguntar"), sin ningún método prefijado, al que la palabra poética ha de ser ajena. Dado que la realidad ha sido expulsada de la vida, tan sólo lo incierto del límite, su radical ambigüedad, permite unir los fragmentos dispersos de lo real. Lo que se opera en el corazón, desde el fondo de su sueño creador, es una reconciliación de dos mundos extraños entre sí. La extrema realidad del corazón, espacio mediador donde la trascendencia se hace transparencia, destruye el sentido y suspende el lenguaje, creando una zona de ambigüedad donde la palabra vuelve a ser inocente y universal.²

Si *La espera* (1949) profundiza en la experiencia del recuerdo, de ahí su acento elegíaco, *Versos del domingo* (1954) ensancha el horizonte humano con el paso de la adolescencia a la hombredad y la voz poética, tratando de liberarse de sus incoherencias históricas, ofrece una visión más amplia de la realidad, que el poeta contempla desde su integración en la vida matrimonial, y se aproxima a la dimensión del relato. Escritos en su mayor parte durante el intermedio romano, entre 1950 y 1955, los poemas de este libro, especialmente los más conseguidos, como "Salmo dominical ante el verano", "Más allá del umbral", "Donde Dios se complace", "La mañana" y "Palabras para el hijo", se muestran consustancialmente apegados a lo cotidiano, contando y cantando lo que ven con precisión y exactitud, sin adornos retóricos. Porque estos poemas que se ven y se tocan, escritos sobre todo con imágenes, crean una situación humana en la que el canto aparece siempre inmerso en el tiempo. Esta poesía visual llega al límite de sus posibilidades en el poema "La mañana", cuya fuerza creadora emerge del día que comienza, de la vida en su despertar, relatada con un lenguaje vigorosamente plástico

² El suspense del límite resulta esencial para el entendimiento de la palabra poética. Sin embargo, falta un estudio de conjunto sobre la dimensión poética del límite, aunque no antropológica (Arnold van Gennep, *Ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1986) y filosófica (E. Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991), si bien hay alguna aproximación notable, como el trabajo de Ph. Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos, 1978. En cuanto a la condición de espera, que es tal vez el sentido primario de la vida, véase el artículo de J. L. López Aranguren, "Despedida y umbral", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 9, pp. 735-744, dedicado precisamente a comentar este segundo libro de Valverde desde una perspectiva temporal, y el estudio más amplio de P. Laín Entralgo, *La espera y la esperanza*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1984, pp. 539-601.

LA MAÑANA

- En la mañana, en su fino y mojado
aire, subes y vuelves a la casa,
con el latir de gente, y los trabajos;
te corona el rumor del mercadillo,
5 y el carpintero habrá sacado el pote
pegajoso a la puerta, y dará golpes,
y el triciclo de carga va llevando
la buena nueva, porque tú me llegas
con tu cesto, cargada de milagros;
10 te acompaña la leche, como un niño
que anda mal, que se tiende y que se mancha,
el queso, denso espacio de pureza
concretada y punzante, y el fulgor
antiguo del aceite, la verdura
15 aún viva, sorprendida mientras duerme,
las patatas mineras y pesadas
de querencia de suelo, los tomates
con fresco escalofrío; los pedazos
cruelos de la carne, y un aroma
20 noble de pan por todo, y su contacto
rugoso de herramienta. Ya se inunda
mi faro pensativo de riquezas,
de materias preciosas; considero
la textura del vino y de la fruta,
25 estudio mi lección de olores: noto
que todo se hace yo porque lo traes
a entrar en mí, y estamos en la mesa
elevados, las cosas y nosotros,
en el nombre del mundo, como pobre
30 desayuno de Dios, a que nos coma.

El propio título del poema, "La mañana", puede servir de umbral o confín, de instante que nace cada día inocente del fondo oscuro de la noche. Gracias a la tensión del instante poético, a su carácter súbito y repentino, se produce un acceso a la dimensión del otro. A partir del horizonte abierto por el lenguaje, se constituye una relación, en la que el yo se transforma en el tú, y ambos en una relación cósmica, que es anterior a toda forma ("y estamos en la mesa / elevados, las cosas y nosotros, / en el nombre del mundo, como pobre / desayuno, a que Dios nos coma"). Lo otro, lo absoluto de Dios que no conocemos, nos afecta en la medida en que salimos hacia él y esperamos su presencia. Lo importante es, pues, la movilidad del lenguaje para generar una relación inmediata, un encuentro recíproco entre los amantes en el ámbito del poema, de manera que esa palabra básica de la relación vivida poéticamente es la que garantiza la participación en la

realidad originaria, en una totalidad que tiende a suprimir la separación. A quien entra en la relación absoluta con Dios, con el "totalmente otro", le es dado participar en la unidad cósmica de la realidad primordial. Por la fuerza relacional de la palabra poética se revela la analogía de Dios con el mundo, la totalidad como lenguaje.

La noche engendra la mañana y la mañana surge de la noche. Cada vez que el hombre se abre a la mañana, se confía al riesgo de lo desconocido y algo nuevo toma forma en él. El poeta escoge ese momento poético de transformación, en el que se pasa de lo visible a lo invisible, de lo viejo a lo nuevo ("Mientras nuestro hombre exterior se corrompe, nuestro hombre interior se renueva *de día en día*", dice San Pablo, 2 Cor 4, 16), para que la vida sea más intensa en la unidad indisoluble del amor. Mediante la narración objetiva, con esa notable forma visual que tiene Valverde de contar las cosas, el lenguaje poético se muestra continuamente anudado a una sensibilidad social, a un compromiso con la verdad de la existencia diaria, con referencias vivas y directas: la variedad de las formas verbales, que van desde la movilidad de la segunda persona ("subes y vuelves") a la reflexión de la primera ("considero", "estudio", "noto"), hasta dar ambas en el plural inclusivo ("estamos"), que las proyecta a una dimensión cósmica; la intensificación anafórica de idénticas estructuras oracionales, que dependen de un mismo núcleo verbal ("te acompaña"), donde los complementos se superponen o acumulan por medio del encabalgamiento sintáctico. Tal superposición favorece el aislamiento de nombres y adjetivos en el verso ("en su fino y mojado / *aire*", "el pote / *pegajoso*", "denso espacio de pureza / *concretada y punzante*", "y el fulgor / *antiguo del aceite*", "la verdura / *aún viva*", "los pedazos / *cruelos de la carne*", "y un aroma / *noble de pan por todo*", "como *pobre* / desayuno de Dios"), en los que, además, se da una transferencia anímica, que facilita la unión o contigüidad; la yuxtaposición de realidades elementales ("la leche", "el aceite", "el pan", "la mesa") e imágenes sacadas de la experiencia diaria ("como un niño / que anda mal", "como *pobre* / desayuno de Dios") en el *aire* de la mañana, símbolo poético por excelencia, hace del poema el espacio de convocación de la vida, dando al discurso poético flexibilidad rítmica y textura coloquial.

El poeta ve la realidad tal cual es, pero la canta poéticamente manifestada. Su lenguaje, con su forma conversacional, no se limita a una prosaica enumeración de la realidad circundante, sino que la penetra y va más allá de ella, ofreciéndonos su particular visión. De esta manera, al interiorizarse la expresión, al fusionarse poéticamente el yo con el tú que lo constituye ("noto / que todo se hace yo porque lo traes / *a entrar en mí*"), su fuerza emocional deriva de una voz poética que se revela en su dinámica vitalidad. A partir de ahora, lo individual comienza a ser absorbido por lo colectivo, por lo comunitario, y así el juego vital se expande y se concentra en la extrema movilidad plástica de su lenguaje. Ese sentido tan sensual de la palabra, vertiente en la que Valverde se educó en contacto con sus amigos los poetas hispanoamericanos, da su lenguaje un nuevo rumbo poético.

Desde *Versos del domingo*, el poeta empieza a sentir una mayor preocupación por los demás y su lenguaje se hace más concreto, común a todos. Ese logro apurado y difícil de la expresión ajena, de la voz anónima y popular ("Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él", había dicho Vallejo, poeta tan frecuentado por Valverde), abarca la dimensión humana de una vida más plena. Su mirada integral, con especial ternura en la humanización de las cosas, permanece en lo abierto, desnuda de intenciones. La pobreza, el desprendimiento, es el gran tanteo.³

El cristianismo, en el momento de su aparición, se constituye como una religión sobrenatural, en la que el nuevo ideal que sobrevino al mundo, la nueva poesía, fue la resurrección de Cristo crucificado. Esta transformación religiosa y poética de Cristo, símbolo de la vida humana, es narrada por los cuatro evangelistas, si bien desde una perspectiva distinta. A diferencia del evangelio metafísico de Juan, cuyo objeto es revelar el divino espíritu de Cristo, el de Mateo se nos muestra más humano y concreto. Fue precisamente esta humanidad de lo divino la que despertó la atención del poeta, quien procuró plasmarla en *Voces y acompañamientos para San Mateo* (1959), libro escrito como contrapunto a la monotonía del vivir diario y cuya estructura, formada por una paráfrasis de pasajes bíblicos y un poema personal, responde al deseo de verter el lenguaje litúrgico al vulgar, el más bello según Juan de Mairena, de acuerdo con el espíritu conciliar. De esta manera, aquella versión bajo el título *Las Buenas Noticias del Reino de Dios* (1960), lejos de ser censurada, sirvió de estímulo a la difusión del mensaje cristiano dentro del nuevo ambiente liberal y progresista. Al desaparecer el emparejamiento primitivo en las sucesivas ediciones, el marco general se ha eliminado en beneficio de cada composición suelta. La calidad de algunos poemas, "Diálogo con mi ayer", "El Crucificado y su Madre", "Resucitado en la tierra", "Himno para gloriar a mi esposa", nace, en buena medida, de esa transformación de la poesía, que supone al hombre para la resurrección, y no el hombre para la muerte. Surge así la resurrección de Cristo de entre los muertos, sin analogía posible en la historia de las religiones, como una forma nueva y transmutada de la Palabra hecha carne, absolutamente terrena e individual.

³ El tiempo de escritura de *Versos del domingo* (1954), el intermedio romano de 1950 a 1955, corresponde al auge de la poesía social, con ejemplos tan representativos como *Tranquilamente hablando* (1947), de Celaya, y *Pido la paz y la palabra* (1954), de Otero. Las formas de esta poesía coloquial y directa, preocupada por reflejar la realidad, han sido analizadas por J. Lechner en su amplio estudio, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Pers, 1975; Parte segunda: de 1939 a 1974, pp. 66-84. Tal vez la aparición de estos libros mayores haya oscurecido bastante la dimensión de otros que se sitúan en el marco de esta perspectiva social y religiosa, como *Versos del domingo*, al que se ha referido, de pasada, G. De Gennaro en su artículo, "L'esperienza poetica di José María Valverde", revista *Letture*, XX (1965), pp. 427-446.

RESUCITADO EN LA TIERRA

(Mat., 28, 9-10)

- Mucho tiempo he tenido un cuerpo triste,
el traje de trabajo humano: ahora
voy estrenando el traje del domingo
que todos llevarán, resucitados.
- 5 El mío es el primero: me lo pruebo
despacio, solitario, acostumbándome
ante el espejo inmenso de los montes
y el mar y el cielo, atónitos, callados.
Los árboles, los pájaros, las piedras
- 10 se estremecen al verme: ¿ya es la hora
de encenderse también, dejar la queja,
su hundido afán, su llanto de materia,
y ser gloria final en mi reinado
para que el mundo muera luego en paz?
- 15 Ya estaba encariñado con el otro
cuerpo: viejo, arrugado, con que el alma
creció en acuerdo dulce de avenirse
a las miserias mutuas, apegándose
a cada rozadura de la vida
- 20 como en unos zapatos convividos.
Pero ahora le premio en nuevo ser.
Ésta es la misma barba que ha frotado
como la zarza en la vereda, intacta,
turbia de sol, de polvo y de sequía;
- 25 hoy es el cerco de mi gloria, donde
se esfuma lentamente mi fulgor.
Aquí siguen mis pies, casi de leño
a fuerza de caminos, ya invadidos
de piedra, en callo duro, minerales
- 30 que entran por mi sustancia y me hacen árbol;
ahora en ellos la tierra se humedece
de cielo y luz, y aprende así a esperar.
Aquí tengo mi cuerpo, sordo y blanco,
como un pan escondido en la alacena,
- 35 mi ciudad minuciosa de canales
y plazas, y aire y jugos, siempre en vela:
laborioso, descansa y goza ahora,
buen obrero en su fiesta, y queda sólo
entregado a su hermosa perfección,
- 40 hecho un himno de huesos bien trabajados,
y carne que parece de alma, a fuerza
de saberse hacer justa, en cada sitio,

- como debe de ser: ya se ha hecho música,
un canto de colores y de espacio
45 que ante mi Padre siempre quedará.
Los ojos que me vieran, cegarían:
tendré que disfrazarme, y apagando
mi luz, saldré del bosque de mi gloria:
50 iré a comer con mis hermanos tristes
y así verán que no soy un fantasma,
un espíritu viudo entre las brisas.
Allí les dejaré mis testamento:
mi palabra en sus manos, que la esparzan,
el abrazo final, sin hablar casi:
55 no les deslumbre y mate mi secreto,
mis alas y mi risa de inmortal.

La noticia del Evangelio es una noticia carnal: El Espíritu se hace Carne, la Palabra se hace Carne. Lo que sucede es que el cristianismo se conceptualiza sobre ciertos esquemas del pensar griego y arrastra bastante esa división entre el alma y el cuerpo, pero lo esencial de su mensaje, el Misterio de la Encarnación, supone una rectificación a esa dicotomía platónico-origenista. En efecto, ¿qué es el cuerpo sin el alma?, ¿dónde está el alma esperando a que el cuerpo resucite?. El alma está muerta sin el cuerpo, porque si no resucita el cuerpo tampoco lo hace el alma. La resurrección sólo es posible si lo es del hombre entero. Y esta teología de la encarnación, que aparece ya en los Padres griegos y después en los místicos y los poetas metafísicos del siglo XVII, es aquí asumida poéticamente, porque la resurrección de Cristo es la de su cuerpo glorioso, de su Palabra hecha carne.

El lenguaje del poema intenta unificar la experiencia religiosa y la experiencia poética. No es extraño, pues, que tanto la estructura del poema como su lenguaje se entiendan a partir de esta visión unificadora. En cuanto a la primera, dada la unidad esencial de todo poema y la indisoluble ligazón del cristianismo con la fe en la resurrección, el poema ofrece dos partes, y la primera (vv. 1-14) anticipa lo desarrollado por la segunda (vv. 15-56), pues Cristo sólo conoce la muerte seguida inmediatamente, en este mundo, de la resurrección. Por eso, la segunda parte, cuyo núcleo parece ser el verso, "Pero ahora le premio en nuevo ser" (v. 21), sólo se entiende a partir de esa experiencia iniciática, donde el cuerpo pasa de las sombras a la luz, de la que participa la poesía de forma más o menos intensa.

En cuanto al segundo, al decir que el lenguaje es la transformación poética de una experiencia, lo que se quiere dar a entender es que los medios expresivos aparecen en función de esa contemplación del cuerpo glorioso. Y así, la respuesta afirmativa de la interrogación retórica ("¿ya es la hora / de encenderse también, dejar la queja, / su hundido afán, su llanto de materia, / y ser gloria final en mi reinado / para que el mundo muera luego en paz?"), la personalización de las formas verbales ("me lo pruebo", "se

estremecen al verme", "le premio", "saldré del bosque de mi gloria", "Allí les dejaré mi testamento"), la significación inmediata de los adverbios de lugar ("aquí", "allí") y tiempo ("ya", "ahora"), el valor afectivo de los adjetivos ("un cuerpo triste", "acuerdo dulce", "miserias mutuas", "mi cuerpo, sordo y blanco") y de las imágenes ("como en unos zapatos convividos", "como la zarza en la vereda", "como un pan escondido en la alacena"), nos revelan que se trata de una resurrección corporal. La fuerza de Cristo es un rechazo de la visión directa ("hoy es *el cerco* de mi gloria"), ese reino superior y distinto en el que la mirada humana no penetra, pero no del cuerpo resurrecto en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume y muestra a sus discípulos. El poeta tiende aquí a comunicarnos el peso de lo concreto, la densidad de lo corpóreo, dando al lenguaje la misma sensación de realidad.

El Nuevo Testamento nos habla varias veces del cuerpo resucitado de Cristo, pero tal vez sea Mateo el evangelista que más incide en el aspecto físico de la Resurrección, porque la aparición de Cristo a las mujeres ("Y he aquí que Jesús les salió al encuentro, diciendo: ¡Alegraos!. Ellas, acercándose, se abrazaron a sus pies y le adoraron. Entonces les dice Jesús: No temáis. Id a dar la noticia a mis hermanos; que vayan a Galilea, y allí me verán", 28, 9-10), se relata como un hecho normal, sintiendo su proximidad ("acercándose") y anticipando su cuerpo glorioso ("y allí me verán"). Toda esta resurrección corporal, aunque transfigurada ("y carne *que parece de alma*", v.41), es tangible, material, de manera que el cuerpo, en la Resurrección, no desaparece, sino que es transfigurado y recibe un carácter sacro. Cristo estaba muerto y renace a una nueva vida. Y este tránsito de las sombras a la luz es el territorio de la palabra poética, que media entre la muerte y la vida, el tiempo y la eternidad, pues la poesía es un arte de iniciación, que invita a una experiencia muy específica e intensa. Queda el cuerpo traslúcido de la palabra en el umbral del poema. En él ha sido acogido el Verbo divino en su realidad viviente.⁴

Desde la caída, el hombre ha sido expulsado de la realidad y vive una situación de exilio bajo la forma de una ausencia, de suerte que sólo el lenguaje poético, recuerdo de la Palabra primordial, sigue tal vez uniendo

⁴ Cuando José María Valverde escribe *Voces y acompañamientos para San Mateo* (1959), dominan en el ambiente las formas de religiosidad abierta y dialogante, que remitían a contenidos profundamente evangélicos y que culminaron en el Concilio Vaticano II y en la Iglesia del Papa Juan. Tales formas fueron incorporadas por revistas como *Estría*, del Pontificio Colegio Español de Roma, que interesó vivamente a Valverde. En ese ambiente de lecturas religiosas, hay que destacar la obra *El Señor*, de Romano Guardini, que tuvo una amplia difusión desde su primera edición castellana en 1954. En cuanto a la analogía de la palabra poética con el misterio de la Encarnación, véase el ensayo de G. Santayana, "La poesía del dogma cristiano", en *Interpretaciones de poesía y religión*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 93-116; y de J.A. Valente, "El misterio del cuerpo cristiano", en *La piedra y el centro*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 27-28.

los fragmentos dispersos de lo real. En el instante del poema, en su simultaneidad irreductible, se establece una ambigüedad, una configuración paradójica, donde los contrarios se unen en una reciprocidad profunda con el objeto de conjurar la ilusión. En el vacío o no lugar del poema, la desaparición de lo conocido es signo de la aparición de lo desconocido, la desrealización del mundo de su virtualidad o trascendencia. Lo poético siempre está en la tensión de estas dos líneas de fuerza, variando en cada momento el grado de aproximación a cada una de ellas.

Si en *Hombre de Dios* (1945) y *La espera* (1949) la voz poética, ante la incertidumbre de lo contingente, apunta a una trascendencia de lo real que resiste, en *Versos del domingo* (1954) y *Voces y acompañamientos para San Mateo* (1959), el lenguaje descubre un mundo objetivo, en el que se disuelven las viejas formas y se inaugura un orden de lo posible. Evocación de los momentos históricos y transformación en el presente del poema. Ésta es la singular lección de *La conquista de este mundo* (1960): Sólo disponemos de lo vivido, aunque a veces sea demasiado gris, y tenemos que salvarlo. La transfiguración irónica es la reacción a la insoportable cotidianidad. Nacidos de una actitud ambivalente, el doble intento de admiración y desconfianza del hombre ante la historia, según revela la alternancia de voces en conexión con el libro anterior, los poemas mejor organizados, "(Aristóteles)", "(Introducción a la física)", "(Periódico de la tarde)", participan de ese doble juego de simulación y desenmascaramiento. El primero de los citados, que representa el momento en el que el hombre llega a entender lo que es el ser, va acompañado del siguiente comentario irónico:

HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

Entro en el aula, empiezo a hablar a un ciento
de caras mal despiertas: por un rato
sobre sus vidas, rígido, desato,
cumpliendo mi deber, el frío viento

- 5 del Ser y de la Nada, de la Idea
y la Cosa; la horrible perspectiva
de vértigo que se ha hecho inofensiva,
espectáculo gris, vieja tarea.

- 10 Si alguno, casi inquieto, se remueve,
los más sueñan, o apuntan, o hacen ruido.
Pero basta: es la hora ya. De nueve
a diez, vieron el Ser, ese aguafiestas;
prosigan su vivir interrumpido:
yo vuelvo a mi silencio sin respuestas.

La paráfrasis, el comentario de un texto, sólo puede hacerse a partir del texto mismo. En la edición de *Poesías reunidas* (2ª, 1996), los poemas "(Aristóteles)", e "(Historia de la filosofía)" forman un bloque unitario,

interdependiente, de modo que su presentación irónica, común a ambos textos, es lo que mantiene el interés del lector y le obliga, como es propio de la ironía, a rectificar lo dicho. En efecto, el comienzo del primer poema citado, en donde aparece Aristóteles como creador absoluto ("Alzó la mano y dijo: -Yo os lo explicaré todo, /sin los viejos relatos de la niñez del mundo"), hay que entenderlo en clave irónica, pues su sistema filosófico sería impensable sin la interpretación racional de la vida y del universo, que comienza con los presocráticos. A partir de ahí, el segundo poema, que responde a una circunstancia precisa de la actividad profesoral, pone de relieve lo puntual e instantáneo de la experiencia estética ("vieron el Ser"), pues mientras se permanece en el ámbito del poema, es posible liberarse de las limitaciones de lo racional.

Para el hablante el primer problema es hallar un lenguaje en el que se interprete el pensamiento de una manera armónica, coherente. Por eso, la organización o estructura del poema, concepto que procede del mundo artístico, se orienta en su totalidad hacia el silencio final ("yo vuelvo a mi silencio sin respuestas"), que así aparece como sustancia primordial del lenguaje, como superación de los contrarios (el "Ser" y la "Nada", la "Idea" y la "Cosa"). Es indicativo el hecho de que tales conceptos aparezcan con mayúscula en la escritura del poema, que así centran la atención del lector en la relación entre lo universal y lo particular, problema básico de toda filosofía, como lo son también las formas verbales en presente ("Entro", "empiezo a hablar", "desato", "yo vuelvo"), que se matizan con la ayuda de adverbios o locuciones temporales ("por un rato", "es la hora ya", "De nueve a diez"), las cuales expresan la visión particular del hablante en el discurso. Idéntica función cumplen los adjetivos, cuyo valor metafórico ("el frío viento", "la horrible perspectiva", "espectáculo gris, vieja tarea", "su vivir interrumpido"), revela un distanciamiento respecto a lo vivido, de objetividad, gracias a la palabra poética, que está a salvo del tiempo. Ciertamente, tanto la destrucción del sentido ("el frío viento / del Ser y de la Nada, de la Idea / y la Cosa"), donde aparece el símbolo del viento destructor, que lo arrasa y lo disuelve todo, como la suspensión temporal ("prosigan su vivir interrumpido"), ya indicada por las locuciones adverbiales, son características básicas del lenguaje poético, que convierte en enigmático lo que es claro y mantiene siempre abierta la alteridad de las formas.

La escritura del poema se justifica, no por la objetividad de los conceptos, sino por la singularidad del análisis. Y lo que éste revela, en la materialidad formal de su expresión, es la simultaneidad poética del instante ("por un rato"), cuya función es identificar el tiempo y la eternidad. Desde el *Parménides* platónico hasta la *Fenomenología del espíritu* y la *Lógica* de Hegel, el problema de la contradicción interna del instante se sustancia más como visión, como experiencia interior, que como entendimiento. Es, pues, natural que el lenguaje poético, arte del no entender ("Lo máximo se entiende incomprendiblemente", dice Nicolás de Cusa en su libro *De docta ignorantia*), lo incorpore en su unidad radical, como sí, al reconocer el

ancho campo de lo memorable, la palabra poética, siempre en busca del momento plenamente logrado, penetrase en el silencio, donde habita el latido del ser. Allí, lejos de la diferencia, la palabra vuelve a ser inocente. Silencio o palabra rescatada.⁵

Años inciertos (1970) tiene un lapso de composición bastante amplio, pues se forja entre 1965 y 1970 y aparece, desde la oposición al régimen establecido a partir de 1965, con el propósito explícito de una mayor aceptación de la realidad social, de un acceso a la dimensión del otro. Tras la experiencia de la etapa social, sobre todo en *Versos del domingo* (1954), donde se expone el condicionamiento del lenguaje a su circunstancia histórica, la voz poética avanza, desde una situación de exilio voluntariamente asumida, con el riesgo de la incertidumbre y con sucesivos y concéntricos tanteos en los que la palabra poética se define fundamentalmente por su carácter cuestionante. A pesar de la variedad de sus cuatro partes, "Preámbulos de la fe", "Estampas de costumbres", "El profesor de español" y "Finales", subsiste en ellas una propuesta de ser *otro*, pues mirar desde el lugar del otro, es la raíz absoluta del arte. No resulta extraño que sea precisamente la tercera parte, fruto de la estancia del poeta como profesor de español en Canadá, la que más nos aproxima al fondo común de la tradición hispánica, a la que pertenecemos y que a su vez nos inflexiona. De ese fondo dinámico, que la palabra hace venir a la luz cargado de sentido, surge un lenguaje nuevo en que vida y palabra no se pueden discernir. Bastaría para ratificarlo el poema "Vida es esperanza", uno de los mejores del libro, en el que lo individual viene a dar en lo colectivo, la soledad en la solidaridad, porque el mundo sólo puede ser transformado por el lenguaje

VIDA ES ESPERANZA

- Basta de *razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,*
nada de *marcha triunfal, ni cortejo, ni viejas espadas;*
en espíritu unidos, en miseria y en ansias y lengua,
siervos dispersos, rumiando, lo más, un pasado de mito,
5 bajo los ojos de Dios, los de lengua española, ¿qué somos?
¿Qué hemos dejado en su libro, qué cuentas, qué penas?
Si algo supimos cantar de su gloria en el mundo,
mucho pecamos alzando la cruz como espada (gritaba
el obispo del Cid, al galope: *Ferid, caballeros,*
10 *por amor de... El Criador, dice el texto Pidal; caridad,*

⁵ Lo decisivo aquí es no renunciar al instante del tiempo estético, que concentra la totalidad y hace posible la revelación del ser. Véase, para ello, el estudio de G. Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 1987, que analiza el instante desde una perspectiva filosófico-poética. En cuanto a la circunstancia biográfica que hizo posible el poema, rebasada ampliamente en su lenguaje, es necesario remitirse a lo que dice el propio poeta en *Diálogos sobre poesía española*, Editora literaria Nieves Trabanco, Frankfurt-Madrid, 1994, pp. 18-20.

- Per Abbat; ¿qué es peor?), y hasta hoy retumban Cruzadas.
Pague, Señor, cada cual su pecado y tu pueblo,
víctima siempre, se libre de deuda y castigo.
¿De qué sirve el destello del Siglo de Oro al cansado?
- 15 ¿Y Don Quijote y el buen gobernador Sancho Panza
de qué, al que no sabe leer ni esperar en un sueño?
Nuestra gente habla y dice: "trabajo", "mañana", "pues claro",
"los chicos", "es tarde", "el jornal", "un café", "no se puede";
no hay ni cultura europea ni estirpe latina en sus bocas,
- 20 sólo el escueto ademán del que afianza la carga en los hombros.
El que es siervo no habla español, ni habla inglés, ni habla nada;
su palabra es la mano de un náufrago que se agarra a las olas,
y las cosas le pesan y embisten sin volverse lenguaje.
Nadie cree ya en pueblos-Mesías, "destinos", "valores";
- 25 la tierra es un solo clamor; y el niño en Vietnam o en el Congo
llora lo mismo que el niño en Jaén o en los Andes.
Pero el rico es más fuerte que nunca, y su miedo le hace
más hábil y duro, y pretende cerrar el mañana;
se arman los créditos, vuelan alarmas por radio, y, en tanto,
- 30 se amontona la cólera sacra de pueblos y pueblos.
Y algo se mueve también, con palabra española,
y suena a menudo: "esto no puede seguir así", o algún viejo
proverbio con nuevo sabor como: "no hay mal que cien años dure".
Y hasta si fuera a valer para un poco de paz y justicia,
- 35 más valdría borrar nuestra lengua, nuestro ser, nuestra historia.
La esperanza nos llama a poner nuestra voz en el coro
que para todos exige la escasa ración que nos debe la vida,
en la historia del hombre, en su ambiguo avanzar, malo y bueno,
trabajando y cayendo, pero acaso ayudando a los pobres,
- 40 hasta entrar bajo el juicio secreto, el amor enigmático,
la memoria de Dios donde un día las lenguas se fundan...

El poeta sólo puede hablar desde su propia circunstancia, desde su condición de hombre social. Su compromiso no está tanto en clamar y lamentarse desde una perspectiva individual, cuanto en la actitud crítica frente al lenguaje, verdadero instrumento de transformación social. La pérdida de identidad del hablante en la comunión con los demás, pues a lo largo del poema nos movemos desde el rechazo de un pasado mítico y triunfalista (vv. 1-16) a la denuncia de las injusticias (vv. 16-35) y a la esperanza colectiva (vv. 36-41), podría ser un tópico utilizado por los poetas sociales, quienes se atribuyen la capacidad de hablar para todos los hombres, de ser voz de todos, pero lo diferente aquí consiste en la forma de presentar el lenguaje, que no se reduce al simple testimonio, la queja o la protesta, sino al valor iluminante de la palabra poética, a su poder de desenmascarar una historia cargada de mentira. En este carácter subver-

sivo y transformador del lenguaje radica la verdadera condición social del poeta.

El hablante intenta aquí revitalizar el diálogo entre el pasado y el presente por medio de un lenguaje irónico, que despierta en el lector una posibilidad de reconocimiento. Los recursos expresivos más utilizados, el tono retórico-didáctico, conseguido en gran parte mediante la transposición de un hablante singular a un hablante plural; el uso de frases hechas, en este caso los términos en cursiva proceden de los poemas "Salutación del optimista" y "Marcha triunfal", pertenecientes a *Cantos de vida y esperanza*, y del *Cantar del Cid*, las cuales, al aparecer en un contexto distinto, adquieren un nuevo efecto expresivo; la presencia del paréntesis y la interrogación ("¿De qué sirve el destello del Siglo de Oro al cansado?"), que rompen el hilo del discurso e introducen el punto de vista del hablante; la incorporación del lenguaje cotidiano, tanto de locuciones léxicas utilizadas en la conversación ("pues claro", "es tarde", "no se puede") como de proverbios o refranes ("no hay mal que cien años dure"), frecuente en la poesía de César Vallejo y Blas de Otero, cuyo contraste con el lenguaje poético sirve para dinamizar la expresión; el valor figurativo de los adjetivos ("el escueto ademán", "la cólera sacra", "en su *ambiguo* avanzar", "el juicio *secreto*", "el amor *enigmático*"); las asociaciones analógicas ("y el niño en Vietnam o en el Congo / llora *lo mismo que* el niño en Jaén o en los Andes"); y la inmediatez de las imágenes plásticas ("siervos dispersos, rumiando, lo más, un pasado de mito", "su palabra es la mano de un naufrago que se agarra a las olas", "la escasa ración que nos debe la vida"), buscan todos ellos manifestar la solidaridad del hablante con ese hombre anónimo de la vida diaria, objeto de la conmiseración vallejana.⁶

El poeta vive bajo el signo del desamparo, en una permanente situación de exilio, y el lenguaje le ofrece la posibilidad de salir de sus propios límites para vivir otra vida distinta. Esa necesidad de descubrir lo que hay de humano en el lenguaje, según revelan los sintagmas "los de lengua española", "sin volverse lenguaje", "con palabra española", se presenta en el poema como un deseo de no instalarse en lo que se tiene, como una tensión hacia otra cosa. Es posible que la mayor altura poética se alcance sólo cuando el espíritu de infancia se asiente en la plenitud de la madurez, pues

⁶ Refiriéndose al lenguaje de César Vallejo, ha señalado José María Valverde: "En su boca las palabras más viejas y asendeadas, más condenadas en titánicos designios filosóficos, más envilecidas en malintencionadas consignas ideológicas, vuelven a salir, con la memoria en blanco, como de la cuna: andando a gatas, dando vagidos y confundiendo aun el gritar y el nombrar", en su ensayo "César Vallejo y la palabra inocente", en *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1952, p. 93. Para la escritura de *Años inciertos*, fruto de la visión político-moral, que alcanza su punto culminante en el poema "Toma de conciencia", de la sección "Estampas de costumbres", véase el artículo de J. Marco, "Los años inciertos de José María Valverde", en su estudio *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 194-199.

sólo desde la madurez se puede escribir poesía joven. En el riesgo de la aventura, al que en último término se reduce toda experiencia poética, el único esfuerzo consiste en rejuvenecer la mirada hasta hacerla transparente.

El lenguaje poético nos enfrenta a cada instante con la alternancia entre muerte y resurrección. En el no lugar del poema, donde se produce el reconocimiento del yo como otro, el lenguaje se experimenta como desaparición o vaciamiento de sentido ("Y hasta si fuera a valer para un poco de paz y justicia, / *más valdría borrar* nuestra lengua, nuestro ser, nuestra historia"), de tal manera que ese vacío es el que engendra la esperanza, el estar disponible para lo que todavía no nace. Si la fe es la certidumbre de lo incierto y la esperanza se asienta en la fe, tener esperanza es aceptar la experiencia de vivir ("Aún hay esperanza para todo aquel que está entre los vivos", dice el *Eclesiastés*, 9:4) y transformarla en una vida mejor, hallar en cada momento un estado de gestación donde se pueda experimentar solitariamente la comunidad de los destinos humanos. La esperanza, en cuanto tiende a trascender esta vida, se revela como un estado en que se hace creíble la realidad de la posibilidad. La vía que el poeta ha seguido es la vía de la incertidumbre, de la esperanza en otra vida distinta, que niega la homogeneidad compacta del tópico y nos hace avanzar a tientas por lo oscuro, sabiendo que al término de ella está la fusión en la totalidad del recuerdo primordial ("la memoria de Dios donde un día las lenguas se fundan..."), que así aparece como elemento constitutivo de la expresión poética. Memoria y lenguaje, experiencia de lo vivido y posibilidad de transformación, son aquí una y la misma cosa.

Poco después de volver de sus diez años de exilio voluntario, José María Valverde comentó: "El regreso significa volver a vivir del todo". Cuando se han roto los lazos con el lugar de origen, es frecuente que aumente la conciencia del lenguaje. Así ocurre en *Ser de palabra y otros poemas* (1976), cuyas tres partes o secciones, "Tres poemas", "Ser de palabra" y "Maneras de hablar", giran en torno al lenguaje, revelación del propio ser como hombre. Por eso, los mejores poemas del libro aparecen en la parte central, "Ser de palabra", donde el lenguaje poético nos abre al mundo en toda su profundidad, de ahí la confianza ilimitada del poeta en el valor de la palabra, y en la que nos encontramos con este revelador poema

CREER EN EL LENGUAJE

Tras de hablar así, te preguntas: Pero ¿y eso es creer de veras?

¿Y qué es creer: pensar una imagen nítidamente pintada, saludarla con certidumbre, y dejarla ahí, para andar seguro y rico por la vida, sin acordarse del que no cree?

5 Nadie sabe si cree mucho o nada, ni qué cree de veras debajo de lo que imagina, donde no cabe conocerse.

La fe que se ignora a sí misma es el océano total, en sombra, con breves islotes de angustia o confianza, (medio grano de mostaza de luz ya sería demasiado);

10 es el material del vivir, o si no, nadie aguantaría la vida.

- Y muchos que ni quieren oír la palabra “Dios”, gastada,
sucia, hecha un látigo o una piedra para terror del hombre,
quizá sean creyentes y santos ante otra secreta faz divina.
Escrito está: muchos que no creyeron, jamás serán creyentes,
15 a la hora de la verdad serán proclamados benditos
para su asombro - “¿Quién, nosotros, Señor? No sabíamos”-,
y es que pusieron su vida en fe por los demás, aun sin decirse
que ahí anduviera la palabra “Dios”, la imagen con barba,
sólo por compasión y decoro, por lo que está bien que se diga:
20 mientras que muchos que rezaban en alto con título de “creyentes”
y desdén a los demás, se verán echados atrás, estupefactos.
¿Hablamos porque creemos o creemos porque hablamos de veras?
Hablar de veras es, sin querer, entrar en el más ancho juego,
en la vasta armazón del habla con sus raíces oscuras y ajenas.
25 Déjate llevar de la mano por el gran ángel del lenguaje,
cree en tu propia palabra, la de todos, y ya estarás
salvado en la red del hablar, volcado hacia el gran oído
donde todo lenguaje, carne de memoria, ha de ser recordado:
la llamada del niño que ahora muere de hambre en una choza;
30 los cientos de millones de cuchicheos amorosos de anoche;
las diarias palabras sencillas, como el pan, de todos con todos;
las órdenes de los que mandan que otros se manchen las manos
abrumando a los débiles -pero éstos clamarán por hallar castigo
que limpie y salve lo que aún en ese clamor siga viviendo-;
35 las ocurrencias que no decimos pero notamos que son oídas
en el fondo de nuestro ser, como por un espía sin sueño.

El cristianismo es, en buena medida, una religión lingüística, poética, pues la voz del espíritu es carnal, corporal (“La Palabra se hizo carne”), y la función del poeta, mediador entre el Verbo divino y el lenguaje común, consiste en establecer una relación carnal con las palabras. El interés de Valverde por el lenguaje se remonta a sus años de estudiante, cuando empieza a leer a Cassirer y a Humboldt, sobre el que después hará su tesis doctoral. A diferencia del animal, el hombre es fundamentalmente lenguaje. Pero el lenguaje es un hecho común, es de todos, de manera que, al hablar, estamos utilizando palabras que no son nuestras, representando un papel, un cierto tipo de máscara. Entre la renuncia y la conciencia lingüística, entre la esperanza del silencio, tal como se manifiesta en el poema “Oración por nosotros los poetas”, de *Hombre de Dios*, y la admiración por “El Verbo se hizo carne”, hay una especie de vacío insondable, un punto explosivo de concentración en el que la libertad de Dios, su amor que todo lo unifica, es para el hombre la certidumbre de la posibilidad de lo real (de *Lo imposible creíble*, en frase de Juan Bautista Vico). De esa ambivalencia de lo poético, que es a la vez misterio clarísimo o claridad misteriosa, participa este poema y el sistema poético de José María Valverde.

Los poetas de estos años parten del hombre como criatura imperfecta y su lenguaje no hace más que reflejar esta limitación, el límite con las cosas para llevarlas al otro mundo. Por eso, de las dos partes en que se divide el poema, es la segunda (vv. 37-40), mucho más breve, la que se presenta como síntesis de la primera (vv. 1-36). En efecto, toda esa conciencia lingüística, reflejada estilísticamente mediante el uso del guión o paréntesis, que corta el hilo del discurso e introduce un nuevo sujeto o tiempo verbal, "(medio grano de mostaza de luz ya sería demasiado)": la ambigüedad de la interrogación ("¿Hablamos porque creemos o creemos porque hablamos de veras?"), que sitúa la fe y la palabra en un mismo nivel; y el símbolo del ángel ("Déjate llevar de la mano por el gran ángel del lenguaje"), consustancial a la poesía de Rilke y que establece una relación con lo absoluto, viene a integrarse en el posible diálogo con el que acaba el poema, donde Dios aparece como ser lingüístico ("estarás dándote a la verdad / donde quedamos entregados en manos del *Ser que es Palabra* / y que un día empezará en voz alta *otro diálogo* que no acabe"). En realidad, el poema sólo es entendible desde esta situación de diálogo, que viene matizada por el uso de un lenguaje apelativo.

De acuerdo con las palabras del viejo Heráclito, el poeta sabe que antes de hablar hay que escuchar. Esta situación de escucha o de espera a que lo divino se manifieste en el hombre, según confirman las referencias a la tradición evangélica ("Escrito está") o el uso de imperativos ("Déjate llevar"), revela que la poesía no sólo entra mejor por el oído que por los ojos, según recuerda San Pablo (Rom 10,17), sino también que la transparencia de la palabra poética se engendra en la atención más profunda. Incompleto de la voz divina, de su absoluta plenitud, el poeta se hace cargo de las otras voces ("la llamada del niño que ahora muere de hambre en una choza", "los cientos de millones de cuchicheos de anoche", "las diarias palabras sencillas, como el pan, de todos con todos"), para que le hable la otra voz, todo lo que le falta.

En la poesía de Valverde, la palabra poética es algo marginal, como el ángel de Rilke, y como tal habita en ese territorio de lo incierto, de lo indeterminado, donde la escritura empieza a formarse. Su paradoja de poeta consiste en convertir el sentimiento de lo que falta aquí y ahora en un sentimiento de plenitud. Sólo así, asumiendo la ausencia de lo divino bajo el dramático escenario del exilio, puede comenzar de nuevo la lucha de Jacob con el Ángel. En este sentido, la palabra poética, desde su límite fronterizo,

⁷ Toda realización espiritual sólo puede expresarse lingüísticamente. La preocupación de José María Valverde por el lenguaje es constante tanto en verso como en prosa, siendo los dos ejemplos más significativos su estudio de tesis doctoral, *Guillermo Humboldt y la filosofía del lenguaje* (1955) y su libro de poemas, *Ser de palabra y otros poemas* (1976), en los que, a pesar de la diferencia de época y estilo, hay una misma visión del lenguaje como fundamento natural del pensamiento poético. En cuanto a la condición paradójica de la fe como certidumbre de lo incierto, véase el estudio de E. From, *La revolución de la esperanza*, 7ª reimp., México, FCE, 1984, pp. 24-26. En esta misma línea de ambigüedad y reconocimiento está el artículo de A. García Calvo, "La fe y lo desconocido", en *Lo santo y lo sagrado*, (ed.) de Félix Duque, Madrid, Trotta, 1993, pp. 53-74.

abre lo sagrado, lo que se revela bajo una forma o figura determinada, hacia lo constitutivamente trascendente. La previa indeterminación de lo sagrado, con su peculiar ambivalencia, sería el sustrato primigenio donde la palabra se constituye como tal.⁷

La palabra poética, en cuanto da acogida a todo lo que tiene y a todo lo que le falta, cumple una función reconciliadora. Su objetivo es restablecer la armonía en las relaciones entre el hombre y Dios, perdida a lo largo de la historia. Cuando recordamos aquel tiempo lejano de la identidad inexistente, distinguimos voces y presencias, múltiples imágenes que vuelven con la fuerza implacable del ayer ("No perdona el recuerdo", había dicho el poeta). La pluralidad de la memoria adquiere forma en el lenguaje, que busca retornar siempre a un tiempo anterior a la escisión. Y así se hace la palabra, en el espacio dejado vacante por la memoria, tras las leves huellas o recomponiendo los fragmentos dispersos. Siguiendo el rastro de Dios, la palabra renace de sus propias cenizas para volver a arder. Tal vez por eso, el poeta decidió eliminar varios poemas de su último libro *Otros poemas* (1990), que así adquiere notable supervivencia. De los poemas conservados, "Carta a Luis Rocha, en Nicaragua", "Noche oscura" y "El día del perdón", es este último el de naturaleza más ígnea y germinal, aquel donde la palabra poética se hace memoria del fuego y deja un residuo o resto cantable para que el mundo comience nuevamente

EL DÍA DEL PERDÓN

¿Por qué, en la edad propicia a la memoria,
no repaso el pasado a mi sabor,
y mi imagen, al verla en otro tiempo,
me inquieta, como el eco de mi voz?

- 5 Y no es que crea ser mejor ahora:
es el ver desde lejos cómo soy.
Tendrá que haber un día en que me pueda
servir el vino, hablarme sin rubor:
tendrá al final que haber quien me reúna
10 en paz conmigo mismo en el perdón.

¿Por qué, ante los que viven desangrando
al prójimo, no acierto a alzar la voz,
por más que estudie atento las astucias
de su arte, y su saberse dar razón?

- 15 Mucho tengo y tenemos compartido
con ellos en el propio corazón:
tendrá que haber un día en que nos juzguen
a todos y nos quemem en amor;
tendrá al final que haber quien nos reúna
20 a todos en un fuego de perdón.

La palabra poética, en cuanto restituye el mundo a Dios, nos orienta hacia la integración. Tomando como referencia el ritual del *Yom Kipur catán*, el "pequeño día de la reconciliación", donde coinciden los dos grandes temas de la tradición cabalística, el exilio y la salvación, de manera que la experiencia del exilio puede reflejarse también en el lenguaje, el hablante nos invita a una reconciliación a la sombra de la experiencia vivida. Es indudable que si el exilio se relaciona con la memoria, pues exilio y escritura son una misma espera, en todo acto de creación late o sobrevive la lengua de Dios, que hemos olvidado, y la recuperación cósmica es una recuperación lingüística. Tarea larga y ardua la de la palabra poética, que tiende a nombrar lo otro, a perpetuar la semejanza, destruyéndose y creándose de nuevo. La palabra poética, memoria del Verbo divino, es prueba de reconocimiento, pues esa palabra, por haberse reconstituido en el exilio, nos lleva al límite de toda palabra, dejando al lenguaje en suspenso y abriéndonos a lo desconocido. Corresponde a esta palabra del exilio, resto de las cenizas humeantes de una interrogación en suspenso, reunirnos "a todos en un fuego de perdón", renunciando a lo dicho para volver a hallar su orden original, sin el cual no existiría. Transparencia de la llama, forma de la palabra, que conlleva el rechazo de toda representación.

La explicación del lenguaje a partir del nombre de Dios ("Antes de la creación del mundo, existían sólo Dios y su nombre", dice uno de los más antiguos textos cabalísticos), dota a aquél de una dimensión trascendente, de un ritual simbólico y mágico, que se cumple en el espacio sagrado del poema. Porque todo poema, forma esencial del sacrificio, busca reunir lo disperso, hallar la Palabra perdida. Sólo desde esa pretendida unidad, se pueden entender los recursos expresivos que utiliza aquí el hablante, la interrogación que encabeza cada una de las dos estrofas, sobre todo la segunda ("¿Por qué, ante los que viven desangrando / al prójimo, no acierto a alzar la voz, / por más que estudie atento las astucias / de su arte, y su saberse dar razón?"), que revela, irónicamente, la confianza del hablante en la palabra capaz de transformar la realidad concreta y sus injusticias; la reiteración a lo largo del poema de una misma estructura oracional, formada por la perífrasis verbal de futuro más infinitivo, la cual, al aparecer en el poema con pequeñas variantes e idéntica ordenación sintáctica ("Tendrá que haber un día en que me pueda", "tendrá al final que haber quien me reúna", "tendrá que haber un día en que nos juzguen", "tendrá al final que haber quien nos reúna"), refuerza una misma unidad de sentido, en este caso, la participación en el ámbito de la palabra, que da al poema una dimensión escatológica y trascendente, pues todo en él aparece orientado hacia ese "final" que le da sentido; y el símbolo del corazón ("Mucho tengo y tenemos compartido / con ellos en el propio corazón"), realidad única que envuelve y contiene al universo entero. Todo vive en función del corazón, espacio mediador que ve y entiende. De ahí que la palabra poética, unida a la sabiduría del corazón, nos abra al conocimiento unificador de Dios. Sensibilidad del corazón, conocimiento de lo absoluto, visión claramente poética.

Sin embargo, tan importante como el símbolo del corazón, lo es el fuego destructor con el que acaba el poema ("tendrá al final que haber quien nos reúna / a todos en un fuego de perdón"). Porque la palabra, hija del tiempo destructor y del fuego que consume, se hace forma-germen que renace de sí misma y se reenciende en sí misma. El hablante centra su atención en la transformación profunda de la palabra poética, que nos ofrece una revelación, un conocimiento a la vez inmediato y trascendente. Así, con la pregunta enunciada al comienzo del poema, resulta ya explícita una actitud crítica ante una realidad que el hablante considera injusta. El tono irónico que atraviesa el poema, fruto siempre de un distanciamiento ante lo que se evoca o contempla ("Y no es que crea ser mejor ahora : / es el ver desde lejos cómo soy"), lo que hace es corregir sin cesar lo aparente, aquello que encubre lo real, para poder *inventarlo* o descubrirlo de nuevo. Este proceso rectificador de la ironía, que está ya en la raíz creadora de los apócrifos machadianos ("la de un pensar poético, heterogeneizante, *inventor* o descubridor de lo real", según dice Mairena), supone el abandono de toda autoridad sobre lo real en favor de una relativización de los hechos. Porque la validez objetiva de un poema no reside tanto en lo que dice, como en aquello que elude y debe ser descifrado.⁸

Refiriéndose al equilibrio de José María Valverde, fruto de una profunda religiosidad y una concepción clásica del lenguaje, Vicente Aleixandre ha señalado: "En su mirada había el mismo característico amor a las cosas, por inmersas en la misma luz unitaria de Dios". Se trata, en efecto, de una honda religiosidad objetiva, vertida hacia lo exterior, de manera que en las cosas, signos o huellas visibles de lo sagrado, se aposenta y resplandece esa clara luz excesiva que salta los detalles de nuestras vidas concretas, como si el excedente de la cosa, ese más de lo necesario que está en el origen de la poesía, nos abriese las puertas de la realidad, ese otro mundo, el que guarda las huellas del paraíso. Es la imaginación la que nos ayuda a recuperar el mundo perdido de la infancia ("Sólo vivo del todo cuando vuelvo a ser niño", nos dice el poeta en "Elegía de mi niñez"), donde todo era como *debía ser* y tenía una condición de revelación. A Valverde le interesa el lenguaje en lo que éste tiene de rastro, de memoria de otras cosas, por eso trata de devolverlo a su origen. Tal vez ese reconocimiento de los límites del lenguaje aclare la participación del lector en la transformación del juego poético. ¿No leemos tratando de recuperar todo lo que hemos perdido?

⁸ En cuanto a la tensión entre individuo y realidad, propia de lo poético y de la que participa la ironía, véase ahora el amplio estudio de P. Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio, 1994, pp. 376-388. Para una analogía del fuego con la palabra, que está presente a lo largo de la tradición hassídica, desde Rabbi Nahman de Braslaw hasta Edmon Jàbes, véase el artículo de J.A. Valente, "La memoria del fuego", en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 256-257. A él hay que añadir el más amplio de G. Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992.

Porque la poesía no prescinde de las cosas, sino que las contempla de una forma nueva, provocando una experiencia que nos abre a dimensiones distintas de la realidad inmediata. Al participar de ese juego entre lo sensible y lo trascendente, el lenguaje se va cargando de imágenes y símbolos, que permiten el acercamiento entre lo humano y lo divino. A medida que progresamos en la lectura de los poemas de Valverde, en su sistema cósmico y unitario, nos encontramos con un lenguaje singularmente plástico, lleno de símbolos con valor sagrado, el umbral, la noche, el aire, la luz, el corazón, que nos invitan a penetrar en el interior de la experiencia y llenan el espacio del poema con su movimiento espontáneo. Al despertar cada mañana, el hombre debe estar libre del día anterior, simple y disponible ante la vida. Porque, en la experiencia artística, tal vez la búsqueda más difícil sea la simplicidad, la desnuda pobreza ("desnudez interior, que es la pobreza espiritual en negación de todas las cosas que puedes poseer", dice San Juan de la Cruz, 3 *Subida* 40,1). Y así la voz poética de Valverde resulta próxima y actual porque se sustancia en lo interior, porque apunta más allá del reflejo para poder experimentar la fe y la esperanza en la Palabra de Dios.⁹

En todo poeta hay que tener siempre en cuenta una evolución. Desde la dramática relación humana con Dios, que ya aparece claramente en "Elegía para mi muerte", de *Hombre de Dios* (1945), hasta la preocupación creciente por el lenguaje, que es lo que hace ser al hombre y alcanza su punto culminante en el poema "Crear en el lenguaje", de *Ser de palabra y otros poemas* (1976), pasando por la apertura al prójimo en las composiciones de *Versos del domingo* (1954), se observa en la escritura de Valverde una continuidad del sentimiento religioso, que hace a su verso fluido y dinámico, y una progresiva implicación en la tarea poética, tal vez como consecuencia de su reflexión sobre la realidad. Desde el punto de vista de la calidad poética, se podrá preferir la intuición lírica de *Hombre de Dios* a la inflexión intelectual y más fría de *La espera*, pero lo cierto es que, de libro en libro, la palabra de Valverde se va haciendo más humana y coloquial. Provista de la realidad de fuera, gracias a la cual existe la lírica, su voz se echa a andar hacia adelante, partiendo de un centro en expansión, de una actitud espiritual, donde la transparencia y el temblor no están nunca separados, sino unidos. La concentración espiritual recae en la fuerza física de un

⁹ Aludiendo a esta realidad trascendida como índice de la coherencia interna de su sistema poético, Francisco Lucio ha señalado: "Esto es, sobre todo, lo que personaliza, destacándolo de sus antecedentes líricos citados, la palabra poética de Valverde: el ser una palabra que suena entrañablemente, rigurosamente actual", en su ensayo, "José María Valverde: Una palabra poética actual", revista *Insula*, núm. 306, p. 15. A esta misma condición trascendente de la palabra poética, que tiende a anular cualquier separación, se ha referido M. Mantero en su artículo, "José María Valverde y la voz sacerdotal", en *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966, pp. 157-160.

lenguaje espontáneo, que adquiere un valor sagrado cuando, al aspirar a la plenitud, trata de expresar una relación enigmática entre el hombre y lo divino.¹⁰

La exploración o conocimiento de lo poético requiere un proceso de maduración, un arduo y difícil aprendizaje. Porque en la palabra poética reaparece lo sagrado, la ausencia de lo que falta, cuya realidad inagotable despierta extrañeza y reclama nuestra atención. A la posibilidad inédita de lo sagrado debe el poeta abrirle un espacio para su recepción. Esta actitud poética de pasiva receptividad, donde la espera se torna en apertura creadora ("¡Pero ahora amanece! / Yo esperé y lo vi venir, / y sea mi palabra lo que vi: lo Sagrado", nos dice Hölderlin), nos convoca a volver a habitar un espacio original, desde el cual poder relacionarnos nuevamente con lo absoluto, con lo real, que nos sitúa en el ámbito mítico de la indistinción ("Todo origen es mítico: el origen es el mito mismo", sintetiza Barthes). De la no-distinción en la relación originaria participa la poesía de José María Valverde, cuya forma lingüística no hace más que retener el entrecruzamiento de lo formal y del contenido, de lo ético y de lo estético, en la experiencia del poema. Pues su asunción de un viejo lema, *Nulla estetica sine ética*, revela, en el fondo, una fecunda tensión entre filosofía y poesía, pensamiento y lenguaje.

¹⁰ Esta visión poético-religiosa del mundo, que acaso Valverde fue consolidando gracias a la lectura de Rilke y Machado, ha sido destacada por sus comentaristas: P. Laín Entralgo, "El espíritu de la poesía española contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 5, pp. 51-86; María Isabel Paraíso, "José María Valverde: Trayectoria de una vocación asumida", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 185, pp. 383-402; y J. Rodríguez Padrón, "La poesía de José María Valverde", *Arbor*, núms. 343-344, pp. 69-80, si bien todos ellos analizan la poesía de Valverde, en su doble vertiente temática y expresiva, centrándose en sus primeros libros.