

LA PRESENCIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ EN LA OBRA DE JOSE ANGEL VALENTE

Por Armando LOPEZ CASTRO
Universidad de León.
Departamento de Filología Hispánica.

RESUMEN

Juan de la Cruz ha sido el poeta que ha ejercido una influencia más continua y, a la vez, menos consciente en la poesía de José Angel Valente.

Esa negación o reducción tan característica, de la que está impregnada toda la obra de San Juan de la Cruz, ha ejercido una verdadera funcionalidad en la escritura de Valente, cada vez más volcada a la economía del lenguaje, al silencio que abre lo imposible nombrándolo.

SUMMARY

THE PRESENCE OF SAINT JOHN OF THE CROSS IN THE WORKS OF JOSE ANGEL VALENTE.

Saint John of the Cross was the poet whose influence over the poetry of José Angel Valente was at one and the same time both the most constant and the least conscious.

The characteristic negation or reduction which pervades all of Saint John of the Cross's words came to play a major part in the writings of Valente, tending as they do ever more strongly the impossible up to us by haming it.

PALABRAS CLAVES: Mística y poesía -Reducción a la unidad- Silencio.

El hombre, relativo, es por y para el Absoluto. Toda la obra de Juan de la Cruz, núcleo de la tradición poética española, está traspasada de una reducción de lo relativo, de los valores y bienes que no sean "Dios en sí" y, por lo tanto, de la necesidad de abandonarlos. Tal desposesión, necesaria para que lo Absoluto se manifieste en el hombre, es común al místico y al poeta. Uno y otro tienen que pasar por la noche, por ese vacío en donde el lenguaje ya no es discurso, sino experiencia de la interioridad más profunda. Ante la desnudez del Absoluto, que revela una distancia, el poeta se echa a andar y se da a conocer por su adentramiento en la noche. Y así, "El desvelado", uno de los poemas más antiguos, nos invita a recorrer la experiencia de la noche oscura.

EL DESVELADO
(HOMENAJE A SAN JUAN DE LA CRUZ EN SEGOVIA)

...como el ciervo huiste...

Como un venado en el temblor del aire,
como un ciervo de nieve y transparencia
-álamos tenues, río en la hondonada-
la luz huída y sola en la colina,
saetera sagaz desde la cumbre,
asediada de amor, inalcanzable.

¿Dónde tu rostro, el aire
seguro de tu vuelo,
la heridora presencia, el dardo puro,
el límite del día, oh tiempo mío,
¿que llegado de ti me contamina?

Busqué en la tarde y tuve tarde sólo,
busqué en la piedra encenada y honda
y tuve piedra sólo,
busqué en el agua transitoria y leve
y tuve olvido, espejo sin memoria,
tiempo y eternidad, el agua sólo.
¿Dónde el amor, su llama, dónde, dónde?

Un hombre va por la espesura. Lleva
el cadáver de un hombre.

¿Quién es el que camina hacia la noche?
Un ocre, un gris resbalan,
se reparten el aire,
cabecea la almena, duerme el río.

¿Quién es el que camina hacia la noche?

Oh corazón herido,
vacío de color, de forma o tacto,
que en la secreta escala se aventura,
¿Quién es el que camina hacia la noche
de confín a confín, de río a río,
de frontera a frontera arrebataado?

Amor vela su pecho y lo defiende,
amor escuda su desnuda mano,
amor enciende su ceniza pura.

La luz, cima en la cima, se sosiega,
El Eresma no sabe por qué canta,
el hombre pierde límite y sentido
en el aire de Dios donde reposa.

Se conserva el lenguaje de Juan de la Cruz: "un ciervo", "el agua", "el aire de la almena", "la secreta escala". Se da aquí la aventura del amor en la "noche oscura", de ahí la insistente pregunta "¿Quién es el que camina hacia la noche?",

pues la noche es tránsito hacia la luz, es purificación para el amor total. Por eso, la búsqueda culmina en la unidad del amor divino¹.

El desconocimiento de Dios es el punto de partida para su conocimiento. La noche es silenciosa. El silencio es espera de la palabra. El desierto es su elemento. "Serán ceniza...", poema síntesis y anticipación de *A modo de esperanza* (1953-1954), empieza por situarse en "un inmenso desierto" (*Noche oscura* II,17,6), en el silencio de la palabra

"SERAN CENIZA..."

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

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

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

El silencio, clave última de todas las escrituras, está absolutamente presente, implícito y no nombrado en este primer poema, que se sitúa en esa tierra desierta, sola, seca y sin caminos, según los comentarios de Juan de la Cruz en la *Noche del sentido*².

(1) "El desvelado" es un poema anterior al primer libro *A modo de esperanza*, probablemente de fines de 1952. Apareció recogido bajo "La jornada y otros poemas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 68-69, 1955, 229-235.

(2) *Noche del sentido*, comentario del verso 4 de la estrofa primera: "En la tierra desierta, sin agua, seca y sin camino, parecí delante de tí para poder ver tu virtud y gloria". El desierto es lo que hace posible la contemplación de Dios. El término *sequedad*, unido a otros como vacío o tiniebla, corresponde a la *Noche pasiva del sentido*. La sequedad, término místico por excelencia, "tiene como efecto la purificación del alma y es precursor de un grado o estado más elevado de la vida espiritual", según afirma María Jesús Mancho Duque en su estudio *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz*, Universidad de Salamanca, 1982, p. 235.

Ese silencio es lo que hace que la palabra poética sea una palabra experimental. La palabra habla en nombre del silencio al cual aspira. Nada mejor que el silencio para abrir el lenguaje y con él la vida. La obra de Juan de la Cruz es una llamada a la única aventura necesaria: la contemplación divina. Creo que *A modo de esperanza* revela una distancia que hay que recorrer, la distancia de la espera entre la vida y la muerte. Un lenguaje abocado a la noche, en la que la palabra precisamente puede manifestarse

NOCHE PRIMERA

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

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

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

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

“El desvelado” versa sobre Juan de la Cruz y “Noche primera” tiene mucho que ver con esa noche inicial de absoluto despojamiento, que condiciona la unión posterior. La palabra se va despojando de todos sus contenidos previos hasta detenerse al borde mismo de la inminencia, de lo no manifestado. El poema se convierte así en un claro ejemplo de aproximación a lo absoluto, propia de la poesía y de la mística. Si Valente entiende que la poesía de acceso a zonas que no pueden conocerse más que poéticamente y que la experiencia mística sería el caso extremo de esa imposibilidad, entonces tiene que aceptar la afirmación de Juan de la Cruz en relación con la prioridad de la poesía sobre el comentario. El no puede comentar esa experiencia de lo oscuro, porque la experiencia del místico es realmente un descenso a lo informe. Solamente en la medida en que lo inefable puede ser dicho, tiene acceso a ello. Entonces comenta las canciones, no la experiencia directamente, o comenta de esa experiencia lo que las canciones filtran. Esta afirmación reiterada de Juan de la Cruz ha ejercido verdadera funcionalidad en la poesía de Valente, aparte de que, en su caso, obrar en contra sería actuar con alguna forma de programación, aspecto totalmente opuesto a su personalidad. Valente no llega a ciertas conclusiones sobre lo que la palabra poética pueda ser y escribe luego en consecuencia, sino que es la palabra misma la que se le revela en el acto de creación. Y esta formulación de la palabra poética como aventura suprema de conocimiento es la que ha originado “Noche

primera". Este poema es una petición para que la palabra se revele, para que sea verdad. Y esa palabra es verdad porque oculta siempre un mundo desconocido. Dentro de este primer libro, "El corazón", "Destrucción del solitario" y "Noche primera" son poemas unidos por el descenso a las sombras, otro de los grandes mitos de la tradición occidental, por la necesidad de morir para vivir.

El segundo libro, *Poemas a Lázaro* (1955-1960), aparece unificado por la presencia repentina y misteriosa de un personaje autónomo, que se convierte en nuestro interlocutor y guía en el descenso al fondo oscuro de la experiencia poética. Dado que no hay diferencia de naturaleza entre la experiencia poética y la experiencia mística, ambas experiencias convergen y se unifican en figuras eminentes de nuestra tradición occidental, desde los antiguos textos sagrados hasta el *Cántico espiritual*. Es lo que vemos en "Objeto del poema", una de las composiciones nucleares del libro

OBJETO DEL POEMA

Te pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.

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

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

Vuelvo.

Toco

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

Yaces

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

Este poema adelanta mucho de lo que Valente ha escrito después sobre el lenguaje poético. Se acerca al poema para que se revele y, en este tanteo, la palabra poética se convierte en testimonio directo de conocimiento. Como en la experiencia mística, esa visión de lo oscuro sólo puede ser conocida por vía poética, pues la experiencia del místico y la del poeta constituyen realmente un

descenso a lo informe. Y solamente en cuanto lo informe accede a una cierta forma se tiene acceso a él³.

Por lo demás, la huella de Juan de la Cruz aparece clara en poemas como "Entrada al sentido", que corresponde a ese despojamiento inicial de la experiencia mística; en "El descuidado", el cual tiene una paz que, en el fondo, le viene de abolir la angustia temporal. Esa paz es cesación de medios, desposesión absoluta. Además, "Aquel cuidado tan alto", que remite a la caza alta del romance "Tras un amoroso lance", tiene una continuidad en esa ave que vuela "allá en la altura" dentro del poema "El otro reino". A esa ave, que "vuela sobre nuestras palabras", el poeta "le tiende celadas", es decir, cerca al objeto poético para que éste se manifieste. Y esa idea de tender redes a lo oculto sólo es posible desde la experiencia iniciática. Únicamente en la medida en que el poeta tiene un conocimiento pleno y directo de esa experiencia, en cuanto la tca, ésta llega a revelarse. La aproximación del poeta al objeto poético es similar al tránsito de Lázaro de las sombras a la luz. La experiencia iniciática es una experiencia poética. La poesía es la gran metáfora de la resurrección, como ha dicho Lezama Lima. En este sentido, la resurrección de Lázaro no puede ser conocida más que poéticamente. Frente a ese personaje, los vivos de la vida mantienen un desconocimiento absoluto y él mismo aparece innominado

Nunca dijo su nombre.
Solía contemplar
solitario los campos,
la faena de todos,
la humilde tierra abierta,
donde cada mañana
se alzaba milagrosamente el sol.
("El resucitado")

Ese era el milagro, no el de su resurrección, sino simplemente el que la luz naciera cada mañana⁴.

(3) Tras el simbólico personaje de Lázaro, el vivo de la muerte, se oculta el propio Valente para expresar poéticamente el descenso a las sombras. Lo cual nos hace ver que, a la altura de *Poemas a Lázaro*, se ha producido ya la sustitución de la poesía como comunicación por la poesía como conocimiento. Unas declaraciones del poeta a la revista *Ciervo*, ratificadas después por la antología de Francisco Ribes (*Poesía última*, 1963), dan a entender que la poesía no es sólo comunicación, sino un método de conocimiento de la realidad última. Y creo que en esta nueva concepción de lo poético tiene mucho que ver "Objeto del poema", que es anterior al ensayo "Literatura e ideología", incluido en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 20-38.

(4) "El resucitado" sería uno de los poemas nucleares del libro, que más aclararía esta múltiple dimensión del tema de Lázaro. Recordemos que había otros poemas lazarinos, de los cuales fue éste el único que sobrevivió. (Así, los poemas "El milagro", "Cuando estoy ante ti" y "Epitafio para un desconocido", que habían aparecido en *Poemas a Lázaro*, Ediciones Índice, Madrid, 1960, han desaparecido en las dos ediciones de Punto cero, 1972 y 1980).

El extenso poema final del libro, "La salida", intenta resumir el contenido de poemas anteriores y anticipa muchos elementos que Valente utilizará después. El poema en sí es un puro símbolo continuado, porque ese viaje es la vida entera. Y ese viaje hacia lo desconocido revela un triple proceso: salida, inmersión en lo informe y nueva salida a la luz. Estamos, por tanto, en el ámbito de la experiencia mística. La despedida con que comienza el poema es el momento de la desposesión inicial, que nos conduce a la unión en el fondo de lo oscuro y, desde aquí, al despertar en el reino del Padre. El viaje reproduce el descenso de Lázaro a las sombras y la salida hacia una luz más positiva.

A lo largo de *La memoria y los signos* (1960-1965) hay una pugna entre esos dos elementos: la materia poética sumergida en la memoria y su posibilidad de acceder al signo. En esta dialéctica, el poema "El moribundo" marca ya el discurrir hacia el segundo elemento.

No hay aquí citas fácilmente reconocibles, pero la experiencia iniciática del libro anterior continúa latente y operante. La unificación de la experiencia poética y de la religiosa se da ya en el poema liminar "La señal", que se convierte en anticipación y síntesis de los restantes. El poeta y el hombre instalado en la experiencia religiosa tienen la misma posición física del orante antiguo, una posición axial con los brazos levantados hacia el cielo y las palmas de la mano en posición de recibir. Actitud de espera, de absoluta disponibilidad, de no interferencia. Mientras la manifestación del canto no se produzca, hay que esperar

LA SEÑAL

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

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

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

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

Hermoso, sí.

Arriba rompe el día.

Aguardo sólo la señal del canto.

Ahora no sé, ahora sólo espero
saber más tarde lo que he sido.

Para el tema de Lázaro, véase el ensayo de Antonio Risco, "Lázaro en la poesía de José Angel Valente", *Hispania*, 56 (1973), pp. 379-385, volcado más a lo existencial que a lo poético.

“La señal” tiene mucho que ver con posiciones que se iban consolidando cada vez más en el propio poeta en relación con la no intencionalidad de la poesía, por eso lo situó ahí. Esta ley de lo poético opera igualmente en la experiencia religiosa, según nos revela toda la tradición de la mística alemana. Para que el hombre pueda corresponder a lo divino, no debe interponer su condición fantasmática, debe llegar primero a la anulación de todo cuanto en él es accesorio: “Pues toda nuestra esencia no se funda en nada que no sea un anularse”, dice el maestro Eckhart. Tal desposesión implica ya la renuncia previa. Esa es también la enseñanza básica de Juan de la Cruz: quitar, borrar, anular. Es en la renuncia donde la espera se mantiene como una espera: atención a aquello que no se sabe lo que es, que está igualmente en el poema “La llamada”. Hay que tender redes a esa “alta claridad”, para que llegue a manifestarse.

De la espera terrible en “El testigo” pasamos a un escenario ficticio de lucha y de busca en “Cuando en las noches”. En este poema se abandonan ciertos contenidos religiosos no sin dolor y hay una reconfiguración de los mismos. Por eso, hay aquí una latencia de la salida del alma en busca del Amado. Además, esa lucha con el enemigo, que es el otro de uno mismo, alude también al “otro” de Rimbaud. Resonancias que no se contradicen con la de San Juan, porque Rimbaud tiene un contenido claramente asimilable a fondos de lo abisal, que es el contenido propio de la experiencia mística⁵. Lo que sucede es que el proceso místico no aparece aquí tan desarrollado como en otros poemas. El poeta cruza “el límite/terrible de la noche” (vv.14-15), no encuentra lo que busca y no es reconocido. No se llega, por tanto, a una ascensión desgarradora en lo unitario ni se da la vuelta posterior a esa experiencia iluminadora, sino que lo que el poeta está afirmando es la necesaria desposesión para que el canto se manifieste.

El extenso poema que centra la segunda sección, “El autor en su treinta aniversario”, va ligado a los anteriores. Estos suponen un abandono de un territorio de experiencia profunda y ese abandono produce un vacío. Y así San Juan señala: “No pierda cuidado de orar y espere en *desnudez y vacío*, que no tardará su bien” (*Subida*, III,3). El personaje, que ha pasado por la experiencia purgativa de los primeros poemas, ha encontrado una zona de vacío y se retrata en ella

El centro está en lo gris
y en la inmovilidad, no en la acción.
El centro es el vacío.

(5) Véase Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1924. En el capítulo III, “L'expérience abyssale”, la inmersión de la mente es lo que produce el ascenso de la mente hacia Dios. El descenso engendra la contemplación y el estado de unión. La experiencia abisal, con su doble ritmo de descenso y ascenso, aparece como una experiencia total. Por eso, dice J. Baruzi: “en tout le voyage de l'ame, le moment ou tout va surgir d'une *expérience abyssale* constitue l'une des plus précieuses découvertes de Jean de la Croix”, p. 617.

El místico y el poeta viven una experiencia límite en la que pueden acabar quemándose. Han realizado la destrucción de sí mismos, para que en este vacío el otro habite por entero. Sin la destrucción del amor, la unión no hubiera podido alcanzarse. "No me dejes vivir" es un poema en el que la experiencia del amor o de la vida se pone en lo más alto y esa misma experiencia, como en "Le bateau ivre" de Rimbaud, no le deja a uno descender, porque en ese descenso la realidad se va tiñendo de moho. El amor es el agente de la destrucción y esta destrucción en el amor, que lo es también en la poesía, no descansa hasta darnos "la presencia y la figura", la palabra de una realidad trascendida⁶.

Breve son (1953-1968) tiene un lapso de composición muy grande y responde al interés que Valente ha tenido por la poesía de corte tradicional. La unidad del libro surge de esta espontaneidad de la lírica popular, que se mantiene al margen de los convencionalismos vigentes. De las tres partes en que se divide el libro, la primera es la que más se adapta al molde de la canción tradicional. El poema frontal "La poesía" es un homenaje a Rosalía de Castro, pero también a la poesía en sí. El poeta deslinda el motivo popular de su fondo primitivo y lo cruza con la influencia de la poesía de San Juan, porque el

Me llevó adonde
no había nadie.

remite al punto "donde naide parecía" (*Cántico espiritual*, Estr. 4), que sería el punto cero de confluencia de la experiencia mística y de la experiencia poética. Todo está en ese aire destruyéndose y creándose de nuevo, y esa búsqueda del punto cero resulta aquí intencional. La palabra poética lleva a una experiencia extrema, a ese punto quemado en que la experiencia de la escritura es una experiencia totalmente solitaria, que sería el punto que Valente ha buscado después cuando ha hablado sobre Miguel de Molinos. "Elegía", una de las composiciones más antiguas que Valente compuso, es un poema de altura y de búsqueda

ELEGIA

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

(6) Y María Zambrano nos dice: "El amor sólo reposa en la realidad, pero en la realidad que tiene una figura", en su ensayo "San Juan de la Cruz (De la *Noche oscura* a la más clara mística)", *Sur* (Buenos Aires), núm. 63, diciembre 1939, pp. 43-60. Ahora recogido en *Senderos*, Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 184-198.

Ese encuentro de desnudez total tiene mucho que ver con el "Me llevó adonde / no había nadie" del poema "La poesía" y, a través de él, con la experiencia mística. A este respecto, no debemos olvidar la estrofa séptima de la *Noche oscura*

El ayre del almena
quando yo sus cavellos esparcía.
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Hay un deseo por llegar a ese punto de suspensión, que es el propiamente creador.

El poema "Tres canciones de barcas" viene de la lectura de Gil Vicente, pero sobre ella están operando el mito de Caronte y la influencia de Juan de la Cruz y de Quevedo. La muerte es una experiencia límite y en el paso terrible ese "mar" es definido como "*alto y oscuro*", es decir, como un punto extremo de aventura solitaria.

Los ocho poemas de la segunda parte van unidos por una misma temática amorosa. El amor aparece en forma positiva y negativa, pero siempre va unido a un deseo de quedarse en el fondo. El poema "En muchos tiempos" subraya ese punto de soledad extrema en donde el amor se hace pura inminencia de manifestación

Tu cuerpo se prolonga sumergido
hasta esta noche seca,
hasta esta sombra.

La intensidad de la pasión amorosa ha sido tan grande que, en esa "noche *seca*" de máxima desposesión, de absoluto despojamiento, el cuerpo del amor continúa existiendo.

La tercera parte es muy posterior a las anteriores y hay en ella un intento de adaptar la técnica de la canción popular a una poesía más volcada a la crítica de la realidad presente. En el poema "(Forma)", que apunta al modo de entender la poesía, la rosa y la palabra quedan en ese centro único, en ese punto quemado de experiencia, que sería el lugar propio de la poesía y de la mística

(FORMA)

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

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

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

El poema es un residuo, una ceniza aún caliente de esa experiencia límite.

“Ce cheval qui ne galope que pendant la nuit”, que remite al final del canto primero de *Les chants de Maldoror* y que constituye el primer homenaje a Isidore Ducasse, es un poema de rito y de misterio. La indeterminación del personaje al comienzo del poema, “Un hombre se desliza por un bosque de hojas”, lo llena de misterio y alude, en cierta medida, al “salí sin ser notada” de San Juan. Hay aquí una latencia del poema “El desvelado”, del viaje hacia la noche. Ese deseo de aniquilamiento en el fondo de lo abisal, de donde Lautréamont y Rimbaud no regresaron nunca, es el que se cumple en la experiencia mística.

En *El inocente* (1967-1970) se destruye la realidad en la que se ha estado viviendo y de su destrucción nace un estado de transparencia que engendra una reapertura del mundo y de la vida. Esa idea de destrucción positiva, que ya está presente en la cita inicial de Flaubert, es la que asegura la unidad del libro.

La mirada del inocente es el punto blanco de la mirada, el punto cero como estado de máxima transparencia. Esta experiencia del absoluto se produce en el poema “Punto cero”, que da título al corpus poético. “Lautréamont y Rimbaud” murieron en una experiencia absoluta y nosotros los hemos sobrevivido en falso. Es decir, hay experiencias de tal calibre que no se puede volver de ellas para atrás y, frente a eso, se contrapone un uso muerto de la palabra poética. Posteriormente, esa situación cero se ha ido elaborando y cargando de una dimensión educativa mucho mayor, hasta llegar a expresar la escritura como estado de suspensión en que vida y pensamiento se unifican. El punto cero, espacio en donde lo poético se produce, es lo que lleva a Valente a recuperar a Molinos, además de su vinculación con la teología mística de San Juan de la Cruz, en el contexto de la tradición peninsular. Porque la mística de Molinos conduce a esa nada, lugar de encuentro del hombre con Dios. Esa idea de aniquilamiento es la que más se reitera en el poema “Una oscura noticia”, que supone el primer encuentro de Valente con Molinos. Después han venido otros ensayos y la edición de la *Guía*.

Experiencia de lo Absoluto en la inexperiencia de todo lenguaje finito: “Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal ante todo de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación”. Este absoluto irreductible exige alojarse en el lenguaje y de esta tensión entre lo inefable y lo que se expresa nace el poema. La experiencia con lo Absoluto revela la trascendencia de la realidad conocida. A ese encuentro con el origen es adonde se dirige la palabra, resto del trato con lo Absoluto. Y este querer nombrar lo Absoluto es lo que lleva al poeta al interior del lenguaje, vacío similar al del místico, para descubrirnos, desde allí, su transparencia. Este deseo de nombrar lo innombrable es lo que aproxima poesía y mística y revela, a través

(7) José Angel Valente: *Ensayo sobre Miguel de Molinos*. Miguel de Molinos: *Guía espiritual. Defensa de la contemplación*, Barral Editores, Barcelona, 1974.

de su propia escritura, un olvido de las determinaciones, una tendencia a la reducción. Abolición del *discursus*, para que lo Absoluto se manifieste⁸.

La idea de destrucción positiva, nuclear en *El inocente*, es llevada en *Treinta y siete fragmentos* (1971) a su punto extremo de imposibilidad. El fragmento daría el punto en que la revelación de lo poético se produce. Por remitir a un más adentro de sí mismo, el fragmento encierra un gran volumen de silencio, un gran poder de sugerencia. Y esto se ve muy claro en el fragmento XII

De la palabra hacia atrás
me llamaste
¿con qué?

En este poema extremadamente breve es donde mejor hallaríamos una explicación del fragmento. Aquí está el primer impulso hacia todo lo que la palabra puede nombrar. A ese encuentro del origen ha de ir el alma, según nos dicen los místicos, sola y desposeída de toda intención. La escritura de Valente parece surgir de ese vacío en donde los opuestos se funden, de ese centro inmóvil capaz de alojar la experiencia en su totalidad. El fragmento XXXVI remitiría a ese punto en que el arco en tensión hace que tirador, flecha y blanco sean la misma cosa. La imagen del “arco *armado y tenso*”, que ya aparece en el poema “Reparación de lo heroico”, sería ese punto extremo entre la vida y la muerte. Por eso, Valente vuelve a esta imagen del arco en su introducción a la *Guía de Molinos*, pues la experiencia mística se sitúa en la tensión “entre el silencio y la locuacidad”. Visión de la plenitud en el punto de vacío.

Interior con figuras (1973-1976), que inicia un nuevo ciclo de escritura, es un libro más radical que los anteriores en el tratamiento de la materia entera, de la materia de la experiencia y de la materia verbal. Se trata de que sea la propia materia la que hable, la palabra se convierte en forma receptora de la materia y, en tal estado, la experiencia poética y la interior se unifican por completo.

En “Territorio”, poema liminar que surgió cuando el poeta estaba buscando la identidad de todo el libro para titularlo, se quiere dar un paso más allá en la penetración de la materia poética y es un punto extremo en donde el destino no puede ya estar determinado por nada ni por nadie (“Ni dios ni hombre”), y en donde los elementos germinales se producen por sí mismos. Hacia esa interioridad en donde la materia se hace puro impulso, que no es un abandono de la realidad sino un adentramiento en ella (“entremos más adentro en la espesura”, *Cántico espiritual*, 36), apuntan los poemas más significativos. Así, en el poema “Cerámica con figuras sobre fondo blanco”, toda la materia queda retenida en el blanco, un no color, el centro del espacio vacío. El blanco que rodea las figuras sería igual que la nada que rodea nuestra vida, por eso este poema anticipa, en cierta manera, “Criptomemorias”, cuyos versos finales

(8) “Así, la forma del ensayo se logra por estar movido por la presencia constante de ese absoluto”, dice María Zambrano en su artículo “Miguel de Molinos, reaparecido”, *Insula*, núm. 338, 1975, p. 3.

Nada.

De ser posible, nada.

sintetizan esa posición de no interferencia, de disponibilidad, de que sea la totalidad del universo la que penetre y se configure en uno. Es la materia la que ofrece a la forma la posibilidad de manifestación.

“Voz desde el fondo” es un poema que está también en un contexto amoroso, en el cual se habla desde el centro mismo de la materia y en donde la palabra no significa nada, no es más que una señal de que hay un fondo. Es la voz de esa materia interiorizada la que se erige en protagonista y, en tal sentido, este poema anticipa el contenido y la intención de “Materia”, uno de los poemas nucleares del libro

Convertir la palabra en la materia
donde lo que quisiéramos decir no pueda
penetrar más allá
de lo que la materia nos diría
si a ella, como a un vientre,
delicado el oído para oír
el mar, el indistinto
rumor del mar, que más allá de ti,
el no nombrado amor te engendra siempre.

Lo que queremos decir es la materia, no queremos decir nada, el poema se convierte en una estructura de recepción en que la materia se forma. Por eso, en tal estado, la materia no puede ser nunca resistencia a la forma, porque el poema lo que le da a la materia es la posibilidad de hallar su propia forma.

La forma adviene como libre manifestación de la materia. No es otro, en efecto, el deseo por habitar la oscura materia del amor que, en el poema “La noche”, aloja la inminencia de lo poético

Y ahora te digo déjame aún beber
en la manida misma de tu sed
tu sed.

“La noche” remite al poema “Noche primera” y, a través de él, a las noches de San Juan de la Cruz. El místico sólo puede conocer la experiencia de lo oscuro en la medida en que desciende a lo informe, en cuanto palpa la materia del amor divino. Hay que bajar al fondo, “beber/la sed *inagotable* de la noche”, buscar el amor en su misma raíz, en su “*manida*”. La noche forma una sola cosa con la contemplación del amor divino, según nos dice el comienzo del “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe”, compuesto en la cárcel toledana

Aquella eterna fonte está escondida,
qué bien sé yo do tiene su *manida*,
aunque es de noche.

En este mismo contexto de ingreso en las sombras están los poemas "Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras", en donde el "animal herido" remite al "ciervo herido" del *Cántico espiritual*, y "Declinación de la luz", en donde la noche ("oh luminosa noche-") es la noche de la experiencia mística, de la unión amorosa

¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

Tal interiorización de la experiencia amorosa es la que se cumple en "Arte-comienzo", poema final del libro

¡No detenerse.

Y cuando ya parezca
que has naufragado para siempre en los ciegos meandros
de la luz, beber aún en la desposesión oscura,
en donde sólo nace el sol radiante de la noche.

Pues también está escrito que el que sube
hacia ese sol no puede detenerse
y va de comienzo en comienzo
por comienzos que no tienen fin.

Ciertamente, la noche es tránsito hacia la luz. Porque "beber aún en la desposesión oscura" (o el *deshacimiento*, en palabra de San Juan de la Cruz) es lo que engendra "el sol radiante", la iluminación. He ahí la experiencia unitiva del alma, ya purificada para una luz inmensa, en la que se ha cumplido la iluminación.

La radicalización de *Interior con figuras* hay que buscarla en una mayor profundidad de la materia. Es la materia la que tiene que encontrar, en la red que lo poético le tiende, la posibilidad de formarse ella misma. *Materal memoria* (1977-1978) nos hace ver el mismo movimiento de lo informe hacia la forma, de la noche hacia la luz, que es "el primer animal visible de lo invisible", según la cita de Lezama Lima que abre el libro. Para que este tránsito se produzca, es necesario disolver antes los propios perfiles. Materia de la memoria en la que se anula la identidad del hablante. Esa experiencia límite, común al poeta y al místico, es la que da unidad a todo el conjunto. Figuras liminares son "el ángel" y "el funámbulo", que habitan un territorio incierto, la indeterminación propiamente distintiva de la palabra poética⁹.

El umbral, zona de lo sagrado, experiencia extrema en la que acaban por confundirse lo indecible y lo decible y en donde lo *no visible* se deja ver como *luz*

(9) "Ese territorio de lo indeterminado es ante todo el de la escritura poética", dice Jacques Ancet en su ensayo "Lindero. Objetos de la noche", revista *Quimera*, Julio-Agosto de 1984, pp. 94-95.

Luz,
 donde aún no forma
 su innumerable rostro lo visible
 ("Palabra")

Lo *no visible* está significando en la *luz*, lo no dicho en lo que se dice. Lo no dicho, el silencio, es previo a la significación, por eso "Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio", según nos dice el segundo de los *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*. El silencio aparece aquí tratado como elemento de composición que se ha olvidado mucho en poesía, mientras ha marcado bastante la evolución de la música contemporánea. La palabra tiene que operar con el silencio que le es propio, de manera que no hay oposición entre silencio y palabra dentro del poema, sino que ambos elementos tienen que estar presentes. Los breves poemas de este libro, verdaderos fragmentos, parecen sólo existir por el silencio que los atraviesa. Es significativo, en este sentido, el cuarto poema de *Material memoria*, que finaliza con los dos versos últimos del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz

El aire abría
 la latitud total de la mañana,
 y extendía la luz, y la caballería
 a vista de las aguas descendía.

La noche de la materia, en la que convergen experiencia poética, erótica y mística, da paso al aire, a la palabra que ilumina lo desconocido. El aire es el medio propio de la luz. Es a este espacio de la creación al que tiende el silencio.

A partir de *Interior con figuras*, la separación entre materia y forma resulta abolida. Ese paso continuo de la materia a la forma y de ésta a la infinitud de la materia, que tiene acusada manifestación en el poema "Arietta, opus 111", está comprendido en *Tres lecciones de tinieblas* (1980), donde las "letras" y la "materia" se implican mutuamente. En el cruce de esos dos ejes, el vertical y el horizontal, el de las letras y el de la historia, late el infinito movimiento del mundo. De modo que este libro es, antes que nada, una lectura cósmica¹⁰.

En el relato de la Creación en el Génesis se dice "y la tierra estaba vacía y sin forma". Se alude así a lo informe, a un estado originario que vino a ser llenado con las letras, complemento del Nombre de Dios. De esta manera, el mundo es establecido por las letras y las letras por el mundo. El Verbo encarnado, inscrito en la historia, responde así a la *Bet* y a la *Lámed*, primera y última letras que remiten al centro, al corazón. Entre ambas letras se nombra al alfabeto sagrado. La *Bet*, en tanto *casa* ("Casa, lugar, habitación, morada"), cumple una función mediadora entre el hombre y lo divino. *Bet*, piedra o palabra, que une lo infinito con lo finito, al padre con el hijo. La *Lámed* contiene el movimiento desatado, el

(10) Cf. Carmen González Marín, "Una lectura del cosmos: el último libro de José Angel Valente", *Insula*, núm. 413, p. 7.

Se ha llegado a la superación de los dualismos por un adentramiento del amor en lo oscuro

XXVIII

A los recintos últimos del alma
nocturno entraste, cuerpo, para que no pudiera
morir, para llevarla
en tus desnudos brazos a la raya
del sol, en el ardiente
confín del día o de la luz
que ya se avecinaban.

Ese cuerpo del amor se adentra y se consume para dar paso a la palabra. En ese límite del alba, experiencia y palabra se han unido sin distinción. Estado de no-dualidad, de indiferenciación, de no definición. Esta reducción a la unidad es común al místico y al poeta.

Hablar de lo divino, de lo innombrable, es hacer que en la palabra se aloje a ser posible, todo lo que no es de ella. "Mi poesía -escribe Valente- ha tendido cada vez más a la percepción de esa materia infinita, y ahí se sitúa intensamente mi nuevo libro, *Al dios del lugar* (1989), en la aproximación radical a la materia del mundo". Sin duda es en esta percepción, mediante la cual se libera el espacio de un lenguaje neutro, donde se manifiesta de forma más exacta el lugar de contemplación, previo a la palabra. La presencia del dios es en sí misma ampliación y delimitación de lo sagrado.

Esa voz crece para retirarse, para que nazca lo desconocido, la voz del dios

Borrarse.

Sólo en la ausencia de todo signo
se posa el dios.

Lo divino revela una ausencia. Para poder ser atraído por lo sagrado, el hombre debe ser negligente, abandonarse a lo que es absolutamente no él. La ausencia, lugar del dios, se constituye en ámbito poético. Sólo desde la ausencia puede formarse la palabra. De ahí que el poema consume en el orden simbólico lo que en el sacrificio fue experiencia producida, por cuanto el sacerdote, al ofrecer la víctima en holocausto, quita a la palabra su envoltura y revela su sentido interior

Los sacerdotes
compusieron la víctima
como incruento se compone el cuerpo
nocturno del poema.

De dos en dos subieron las escalas
infinitas del aire
para ya nunca más volver.

Lento el primer latido
o párpado del día resurrecto
empezó a oirse.

(Al dios del lugar)

El poema sacrificado, hecho víctima, restablece por un momento la igualdad. En la encarnación, misterio central del cristianismo, Dios y víctima coinciden, son el mismo. Es Dios que asume la materia, se hace víctima, para que la carne sea Dios. La historia de Cristo, de la víctima sacrificada, lo que hace es anular la escisión entre el alma y el cuerpo y actuar la resurrección de la carne¹³.

En el fondo de lo abisal no hay sucesión propiamente dicha. Antes bien, esa indecisión de la materia lo que muestra es una continuidad de identidades. Y en esa inestabilidad de lo material hay una sustancia dominante: el agua. Ir del agua al pez que nace de ella es asociarse a la restauración cíclica. Penetrado por la fuerza sagrada del abismo, el pez es un símbolo del dios, de la fecundidad del mundo. El agua pez lleva en sí el sueño humano de la creación

¿Hasta cuándo golpearán los vientos
el vientre de las aguas
para que el hombre húmedo de noche venga?

(Figuras)

He ahí los dos elementos unidos: el viento y las aguas. En el Génesis, el Espíritu de Dios moviéndose sobre las aguas es llamado viento (*Ruah*). El viento, hálito cósmico, es el que crea la infinita materia del mundo. Ciertamente, sólo el hombre conoce, desde lo insondable del alma, el movimiento del "Espíritu de Dios" sobre las aguas. Esa "oscuridad sobre el abismo", análoga a "la noche oscura del alma", según viera San Juan de la Cruz, es el territorio en que el canto se forma: "Oscuro es como la noche el canto"¹⁴.

Por debajo de las palabras del poema se esconde el nombre del dios. Esa reconstitución del nombre, en el poema o lugar en que se manifiesta la divinidad, nos lleva necesariamente al territorio de lo sagrado.

Juan de la Cruz ha sido el poeta que ha ejercido una influencia más continua y, a la vez, menos consciente en la poesía de José Angel Valente. El místico castellano, por la calidad estética de su obra y por su contenido espiritual, atrajo

(13) El espíritu se hace carne, la palabra se hace carne. Ese es el territorio que Valente busca poética y reflexivamente. Y así, en el ensayo "El misterio del cuerpo cristiano", nos dice: "En la encarnación Dios toma cuerpo, asume la materia. El que estaba cabe o cerca del Dios y era Dios entra en la materia, hace de la materia una teofanía y del Dios una hilefanía. Dios corpóreo. Negación de lo escindido, la encarnación redime al Dios de su corporalidad no realizada y al cuerpo de los límites de su pura corporalidad, pues lo hace cuerpo resurrecto", *La piedra y el centro*, Taurus, Madrid, 1982, p. 23.

(14) No por casualidad, en la mística de San Juan, las aguas y la noche "constituyen, en rigor, un solo símbolo". Véase el ensayo "El ojo del agua", *La piedra y el centro*, Opus Cit., p. 65. La inmersión abisal, la experiencia del fondo, precede al misterio del verbo.

desde muy pronto el interés del poeta. En realidad, la huella de San Juan, ya claramente visible en "El desvelado", no deja de estar presente a lo largo de su escritura y en una serie de temas fundamentales: el del silencio, el del amor profano y divino, el de la materia. Hay, en primer lugar, el "desierto" espiritual del místico, lugar de sequedad y silencio, para escuchar en el silencio a la Palabra, la paradoja del Verbo encarnado, toda la materia del mundo. También San Juan había insistido en la necesidad de guardar silencio, pues el ruido impide escuchar la voz. Para Valente, como para San Juan, la "noche oscura del alma" es la que hace posible el encuentro y la unión con Dios, con lo Absoluto, objeto último de la poesía. La mística es una inmersión en lo Absoluto; la poesía, una expresión de su aproximación a él. Pero, entre ambas experiencias hay un vínculo: la tendencia a la unidad propia de la experiencia religiosa. La palabra poética es por naturaleza religiosa, pues salva al hombre de la Historia restituyéndolo al origen. El hombre, ser hablante, es por esencia mediador y meditador: *mediatorem* es el término que emplea San Pablo para explicar la función de Cristo, el Verbo encarnado (Hebreos, 12,24). Para el que profundiza, el muy adentro lleva al conocimiento de todas las cosas. Mirarse a sí mismo es abolir la dualidad, volver a la unidad del origen. Una mirada interior o nocturna, que no conoce más que el presente, cada vez más reducida a lo intacto, mirada "originaria y del sentir originario", como la llama María Zambrano¹⁵. Esa negación o reducción tan característica, de la que está impregnada toda la obra de San Juan de la Cruz, ha ejercido una verdadera funcionalidad en la escritura de Valente, cada vez más volcada a la economía del lenguaje, al silencio que abre lo imposible nombrándolo. Esta noción de abrir la escritura, que tan bellamente se advierte en el Zohar ("rabí Simeón *abrió* el versículo..."), va en contra de cualquier determinación en la lengua poética. Estética de la indeterminación, descubrimiento de infinitas posibilidades.

(15) "La mirada nocturna", de la que nos habla Dionisio Cañas en su estudio *Poesía y percepción* (Hiperión, Madrid, 1984, pp. 141-206), y esa mirada inocente, a la que se refiere María Zambrano en su ensayo "La mirada originaria en la obra de José Angel Valente" (revista *Quimera*, núm. 4, 1981, pp. 39-42), son así nombres para una y la misma experiencia religiosa.