

# LA IMAGEN BANAL Y LA PALABRA ÚNICA: EN TORNO A UN POEMA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Carlos PEINADO ELLIOT

En una entrevista concedida a Nuria Fernández Quesada, opone Valente la imagen banalizada que ofrecen los medios de comunicación a la imagen única y singular que trata de revelar la poesía:

Es que la imagen que ofrecen los medios es una imagen banalizada. Cuando los cristianos para reconocerse pintaban un pez en el suelo, la imagen era singular. Esa es la imagen que a mí me interesa, no las imágenes impactantes a las que estamos acostumbrados, que disuelven la vida en un elemento tremendamente banal y ni siquiera nos dan una imagen de la naturaleza medianamente aceptable, si piensas, por ejemplo, en lo que puedes sentir ante una escenografía como la del Monte Sainte-Victoire pintada por Cézanne, o la impresión de la naturaleza y de las montañas que puedes imaginar leyendo la vida de Milarepa en el Tíbet, cuando su cuerpo había dejado de pesar porque había meditado tanto que ya flotaba, llevado por las corrientes de aire de montaña en montaña. Ése es el fenómeno natural de un hombre que ha meditado. ¿Cuándo ofrece todo eso el mundo de la televisión, si la singularidad de la imagen es algo que queda absolutamente destruido?<sup>1</sup>

La búsqueda de la imagen única, indisolublemente ligada a la espera atenta de la Palabra en el poema<sup>2</sup>, viene precedida de un camino ascético, un largo proceso de depuración que predispone los sentidos (la vista y el oído) para poder recibir la

---

1. Fernández Quesada (2000: 146).

2. Cfr. la siguiente declaración de Valente (apud Valente, 1983: 25): "El poeta, necesariamente, se constituye en dos reinos, que acaso sean unos solo: el de la memoria y el de la visión". En otra entrevista, al ser preguntado sobre si sus poemas nacen de una visión, responde uniendo indisolublemente la visión y el oído, el contenido de la palabra y su pura materialidad (Castro, 1999: 9): "Hombre, yo creo que los poemas siempre hay que esperar a que se produzcan de una forma visionaria, ¿no? El poema nace por una asociación de ritmos. Lo primero que debe tener el poeta es oído (...)".

revelación de la naturaleza que se muestra en la materia poética. Fruto de la meditación, el poema se concibe como un errar atraído por la llamada del Verbo.

El poeta se sumerge en lo desconocido, perdiendo asidero en lo seguro, en una experiencia del abismo en la que debe abandonar toda seguridad y toda idea previa, saliendo de sí para encontrarse con lo otro. En Valente, esta labor del poeta se muestra con dos símbolos místicos extremos: la noche oscura y el desierto. En este hundimiento en lo oscuro, la palabra instrumental y la imagen banal se desenmascaran como falsedad y superficie, como corteza que se interpone en el camino hacia la revelación.

En *No amanece el cantor*, se asiste a un proceso de desnudamiento de las máscaras que recubren la superficie de lo creado, llegándose a un desierto en el que todo se desvanece:

Imágenes de imágenes de imágenes. Textos borrados, reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados por las aguas. Piedras desmoronadas sobre piedras. Lugar que ahora sobrevuela el polvo. Morada sin memoria, ¿quién te tuvo? Tiempo hambriento de ser empozado en la noche. Siembras palabras y responden ecos, ecos de ecos en la bóveda incierta de la desolación. Daría todo el aire por un grito, la posesión del reino por un solo gemido. Abrieron los augures las entrañas del dios y entregaron su cuerpo lacerado a los depredadores<sup>3</sup>.

El paisaje descrito en este texto corresponde a la tipología del desierto, frecuente en la obra de Valente. Parten estas composiciones del contacto del autor con el desierto almeriense, pero alcanzan una forma casi alegórica, debido a la influencia que la tradición ejerce sobre este “topos” en Valente. Las connotaciones místicas del mismo vienen marcadas ya por el término “desolación”<sup>4</sup>: en el poema inmediatamente posterior de *No amanece el cantor*, este lugar desierto es denominado “espacio de la desolación”<sup>5</sup>.

La relación entre los poemas que recrean espacios abandonados y el paisaje de Almería se muestra en el hecho de que el poeta ha recogido estos textos en el libro *Cabo de Gata. La memoria y la luz*, publicado el mismo año que *No amanece el cantor* en colaboración con el fotógrafo Manuel Falces. En esta obra, los poemas acompañan fotografías de la región natural de Cabo de Gata-Níjar. La composición citada se superpone a una reproducción de un camino desértico que lleva a una

3. Valente (1999b: 259).

4. Sobre el desierto en la obra de Valente y su relación con la mística, cfr. Peinado Elliot (2002: 313-334). El concepto de “desolación” se encuentra claramente definido en la regla cuarta de la primera semana de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio.

5. Valente (1999b: 260).

construcción aparentemente abandonada. En la introducción al libro, Valente describe estos pueblos muertos que ha recorrido en sus viajes por la región:

En las tierras del interior hay pueblos abandonados que ni siquiera figuran en los mapas y de cuya identidad no parece haber quedado memoria. (...) Diríase que la riqueza se condensa aquí y se precipita como la lluvia, en forma de riada, y luego todo se evapora. Quedan lugares solos, casas sin nadie, ventanas entreabiertas sobre un fondo vacío. Decorados extraños, que el sol ha carcomido y la lluvia derriba, de una historia cuyo argumento se ha olvidado.

Entre Fernán Pérez en el interior, pasado Níjar, y Rodalquilar hacia la costa, está el Higo Seco, uno de esos lugares desertados. (...) Un silencio absoluto habita el espacio abandonado. ¿Por quién? Hay una larga hilera de casas no totalmente desmoronadas, cuya disposición interior todavía es reconocible. (...) En el exterior de lo que fue núcleo de la habitación se agrupa una serie curiosa de bajas construcciones de piedra, que consisten en un cubículo abovedado y una especie de patinillo delantero con su entrada. Son cochiqueras para la cría y ceba del cerdo. (...) Estos extraños habitáculos dan un aspecto fantástico al entorno, donde crecen alborotadas y espesas las chumberas.

En el área interior de lo que fue el poblado, los pozos están llenos de agua y en sus límites dibuja aún la era un círculo empedrado perfecto. (...) Deambulamos aún entre las casas a medio derruir. Se puede penetrar en su interior o en su vacío. Ruinas sin memoria en las que nada podemos recordar. Quisiéramos que alguien recordara algo de ellas por nosotros. Pero no hay nadie. Cuando se pregunta en el vecino lugar de Fernán Pérez, la respuesta es un vago gesto de la mano, con el brazo extendido, que indica tal vez la lejanía o el mucho tiempo que, desde hace mucho tiempo, transcurrió. ¿Desde cuándo?<sup>6</sup>

En este texto encontramos numerosas coincidencias con los poemas que recrean espacios desolados en *No amanece el cantor*. El topos de la ciudad muerta, sin habitantes<sup>7</sup>, cuyas casas se encuentran en ruinas, podemos encontrarlo en estas composiciones: “piedras desmoronadas sobre piedras”<sup>8</sup>, “atraviesa el viento los muros y las cámaras vacías entre dos aberturas”<sup>9</sup>. El lugar descrito corresponde a un clima desértico. La lluvia es siempre escasa y torrencial: “Diríase que la riqueza se condensa aquí y se precipita como la lluvia, en forma de riada, y luego todo se evapora”; “recintos arrasados por las aguas”<sup>10</sup>. Queda un terreno pedregoso, polvoriento, reseco.

6. Falces y Valente (1992: 8-10).

7. Sobre la importancia de este topos en Valente y su relación con la estética de fin de siglo, cfr. Peinado (2002: 326-327). El crepúsculo es el instante tanto de la mayor parte de estos poemas como de la visita descrita a Higo Seco.

8. Cfr. con “larga hilera de casas no totalmente desmoronadas” (Falces y Valente, 1992: 9).

9. Valente (1999b: 260).

10. *Ibíd.*: 259.

El vacío y el abandono crean una soledad absoluta, un espacio en el que no hay nadie, un lugar vacío: “Pero no hay nadie” –se lee en el prólogo de *Cabo de Gata*–; “Nadie habitaba ya el lugar incierto. Óxidos. Nadie”<sup>11</sup>. Esta ausencia convierte el lugar en misterioso, pues nadie puede recordar el pasado, explicar la historia del poblado: “Decorados extraños (...) de una historia cuyo argumento se ha olvidado”, “Ruinas sin memoria en las que nada podemos recordar. Quisiéramos que alguien recordara algo de ellas por nosotros. Pero no hay nadie”<sup>12</sup>; “Morada sin memoria, ¿quién te tuvo?”<sup>13</sup>.

Se encuentran, igualmente, diversas equivalencias entre el prólogo a *Cabo de Gata* y el fragmento de *No amanece el cantor* citado anteriormente: los pozos de Higo Seco y el “tiempo hambriento de ser empozado en la noche”; el “cubículo abovedado” y la “bóveda incierta de la desolación”<sup>14</sup>. Sin embargo, en estos dos ejemplos, se observa ya una diferencia entre ambos textos: en el poemario se observa el ingreso del poeta en el “espacio de la desolación”. El desierto adquiere así una dimensión universal, como lugar cercano a la nada, en el que se desvanecen todas las seguridades. Asistimos en el desierto a la descomposición de las imágenes, a la corrosión de todo lo vivo, que se muestra en su condición mortal.

El fragmento de *No amanece el cantor* que comentamos (“Imágenes de imágenes de imágenes”) se construye sobre una paradoja. En este poema dominan las frases *constituidas por sintagmas nominales carentes de verbo*. Éstos cuando aparecen reflejan, en lugar de la acción, su inutilidad (“siembras palabras y responden ecos”), incluso la imposibilidad de todo acto: “Daría todo el aire por un grito, la posesión del reino por un solo gemido”. La presencia absoluta de sustantivos (mediante la sustantivación –que tiende a fijar los objetos en los nombres–) suele ser signo de un proceso de conversión en sustancia, que confiere a los objetos de la designación una realidad sustancial<sup>15</sup>. Las impresiones sensitivas transmitidas por las imágenes de las cosas y las impresiones imaginativas son transmutadas en sustantivos, designándose una esencia subyacente, un sentido último sobre el que se cimenta la designación. Este proceso de conversión en sustancia es una cristalización de la que surge una materia densa, fuerte, pura.

Sin embargo (he aquí la paradoja) en el fragmento comentado asistimos a la ruina de la sustancia, a la descomposición de lo firme y permanente. La destrucción de la muerte afecta en su propia raíz a los objetos que se presentan: “textos borrados”,

11. *Ibíd.*: 261.

12. Falces y Valente (1992: 9; 10).

13. Valente (1999b: 259).

14. En la fotografía que acompaña al poema se observa, en la lejanía, una construcción abovedada.

15. Cfr. Dubois (1992: 309).

“rotos”, “recintos arrasados por las aguas”, “piedras desmoronadas sobre piedras”. Esta corrosión de lo existente no produce una disminución de los objetos; antes al contrario, éstos se multiplican sin cesar, exhiben una infinitud inabarcable. Así se observa en la proliferación de series de sustantivos. Las series de tres expresan un movimiento de crecimiento sin fin, una multiplicación especular de lo mismo: es el caso de la repetición (hasta el infinito) de “imágenes de imágenes de imágenes” que, tras ser potenciada por la serie de tres adjetivos que acompaña al sustantivo “textos” (“borrados, reescritos, rotos”), resuena nuevamente en “ecos, ecos de ecos”.

Se inaugura un movimiento circular: destrucción-creación-destrucción (“textos borrados, reescritos, rotos”). Este proceso se prolonga en los paralelismos que estructuran las siguientes frases, pues la mayor parte de ellas comienzan y terminan con un sustantivo: “piedras desmoronadas sobre piedras” (aquí el sustantivo es el mismo), “lugar que ahora sobrevuela el polvo”, “morada sin memoria”, “tiempo hambriento de ser empozado en la noche”. En estos ejemplos (además de la estructura circular) se observa cómo el sustantivo inicial, más denotativo (“lugar”, “morada”, tiempo”) se dirige hacia otro que connota destrucción, vejez o muerte (“polvo”, “memoria” –sustantivo precedido de preposición “sin”–, “noche”). El paralelismo vuelve a encontrarse en el proceso que descompone la palabra en eco: “Siembras palabras y responden ecos”. La estructura de las frases muestra así un continuo movimiento, un girar sin descanso que no ha de entenderse bajo la figura geométrica del círculo, ya que en ningún caso se vuelve al principio, sino bajo la de la hélice, observándose un continuo deshacimiento, una degeneración constante, un desgaste cada vez más acentuado, que se dirige a la muerte.

La realidad se muestra, por un lado, como una plétora de seres que se desborda multiplicándose sin cesar. Pero esta infinitud es la repetición incesante del Mismo, como lo indican los paralelismos y las repeticiones: no hay alteridad ni trascendencia. Todos estos seres sin excepción están atravesados de parte a parte por una finitud que los constituye, se encuentran transidos de muerte. Cada ser, de esta forma, se convierte (como en el Barroco, como en el topos finisecular de la “ciudad muerta”) en un “memento mori”. Por otro lado, estos seres aparecen como pura superficie carente de profundidad.

La imagen se desdobra hasta el infinito (como en el espejo de Borges), indicando la cada vez mayor lejanía con respecto a un supuesto origen<sup>16</sup>. Pierde así la realidad

16. La relación de este poema con el movimiento especular se confirma si lo contrastamos con una composición de Mandorla (Valente, 1999b: 108):

La imagen se desdobra en el espejo como si engendrarse de sí el espacio de otro aparecer. Qué nombre darle al que aquí acude, al que es igual y no es igual a quién. Margen, lugar incierto de este pacto. Entre la imagen y su doble rostro algo ha podido morir. Alguien o algo como vacío o huella de un grito no emitido o caída sin término de un cuerpo en la no duración. Perfil, mirada,

su fundamento, quedando desubstancializada. Si la imagen se justifica en cuanto exterioridad que es rastro o huella de una profundidad misteriosa, de un ser en el que se encuentra la verdad (recuérdese la filosofía platónica), la iteración de las copias muestra la imposibilidad de acceso a lo verdadero: la idea desaparece y sólo quedan apariencias, fantasmas carentes de consistencia.

La indisoluble unión de imagen y palabra se observa en el hecho de que a la inflación de la imagen sigue la continua erosión de la escritura: “Imágenes de imágenes de imágenes. Textos borrados, reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados por las aguas”. El texto, preservador de la memoria y el sentido, que puede dar razón de lo que hubo en el espacio desertado, ha sido abolido por el efecto destructor del tiempo. Las historias de los hombres quedan así entregadas al olvido y la huella de lo escrito no es más que señal o indicio de una diacronía irreductible. Más aún, la continua reescritura apunta a la falsificación, a la copia que se distancia del original, haciendo imposible el acercamiento a la verdad<sup>17</sup>.

La imagen, el signo, el texto ya ininteligible, la figura arrasada nos muestran un significante cuyo significado se ha perdido, descubren una forma exterior que no puede ser descifrada. El fragmento se basa en el procedimiento de la elisión: las imágenes se multiplican (pero no se dice qué imágenes), los textos se escriben y se destruyen (pero no conocemos el contenido de estos textos), las aguas han arrasado “signos, figuras, cuerpos” (pero no sabemos qué signos, qué clase de figuras, de cuerpos). El lenguaje parece señalarse únicamente a sí mismo<sup>18</sup>. La proliferación

---

sesgo, espacio entre la *imagen* y la *imagen* que de la *imagen* se desprende. Lugar donde algo al cabo se hubiera consumado. Me mira: quién. Y una vez más vivimos el adiós. Pero no queda en los espejos huella. No guardan, incruentos, testimonio ni amor. [El subrayado es nuestro] Aparte de la repetición léxica subrayada, “el grito no emitido” se encuentra igualmente en la composición de *No amanece el cantor* que comentamos. La duplicación implica una muerte (“entre la imagen y su doble algo ha podido morir”), una caída o desprendimiento (de sí) que no fructifica (“siembras palabras y responden ecos”) a causa del espacio en el que ingresa: lugar de la “no duración”, superficie plana y fría, opuesta a la entraña que acoge y se hace portadora de la palabra, huella y memoria del amor. El espejo, unido en su frialdad a la muerte, crea la irre realidad.

17. Cfr. el siguiente texto de Octavio Paz en el que la repetición continua de los textos, que se extinguen y erosionan, produce, como en el poema de Valente, la destrucción del sujeto (Paz, 2001: 39):

Alfabetos podridos, escrituras quemadas, detritos verbales. Cenizas. Idiomas nacies, larvas, fetos, abortos. Maleza: pululación homicida: erial. Repeticiones, andas perdido entre las repeticiones, andas perdido entre las repeticiones. Artista de las repeticiones, gran maestro de las desfiguraciones, artista de las demoliciones.

18. Sarduy (1987: 191):

El lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo evidente, adquiere —como el del delirio—, una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en los que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran

de formas o figuras carentes de sentido revela el brillo de una superficie sin profundidad que crece y se desarrolla sin fin. Se crea así un espacio lleno en el que la superficie invade y totaliza cuanto existe. En este lugar la palabra es ahogada, degenera en eco; pierde su sustancia y se convierten palabra vacía, hueca: “Siembras palabras y responden ecos, ecos de ecos en la bóveda incierta de la desolación”.

Se relaciona este poema, pues, con la denuncia a los espacios dominados por un poder totalizador que impide la libertad. Así se observa en “La mentira”<sup>19</sup>, poema en el que se descubre la falsedad dominante en una dictadura. En esta composición, “los mercaderes del engaño”, que llevan consigo la muerte, se apoderan de la ciudad. Sus palabras son “vanas” y engendran la mentira y el sueño (“son hábiles / en el comercio de la irrealidad”): “Porque tienen el viejo poder de la mentira / que desciende en la noche, / cubre los campos, / se mezcla a las semillas, / contamina los frutos de toda corrupción”<sup>20</sup>. La mentira se adueña de todo cuanto existe, impidiendo cualquier nacimiento, haciendo imposible alcanzar la verdad, pues crea una apariencia falsa, forjando una imagen irreal que se impone como cierta<sup>21</sup>. Finalmente, la muerte, la mentira y la palabra manipulada se imponen en un escenario desierto, pues el lugar dominado por una estructura totalitaria lleva a la soledad: “La plaza está desierta (parece descansar / la ciudad en un sueño más hondo que la muerte). / Sólo quedan palabras como globos hinchados, / ebrios de nada. Van flotando lentamente sobre la carroña del día / y su implacable putrefacción”<sup>22</sup>.

En el poema de *No amanece el cantor* que comentamos, la palabra pierde su sustancia en el vacío desierto lleno<sup>23</sup> en el que el yo se encuentra. En este espacio, el verbo no puede vivir, es convertido inmediatamente (desde el momento en el que penetra en él) en sombra, en cáscara irreal y falsa: “Siembras palabras y responden ecos, ecos de ecos en la bóveda incierta de la desolación”. La multiplicación sin

---

en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico –resorte también del síntoma–, pierden su dimensión metafórica, su sentido no precede la producción; es su producto *emergente*: es el sentido del significante, que connota la relación del sujeto con el significante.

19. Valente (1999a: 141).

20. *Ibíd.*: 141-142.

21. *Ibíd.*: “Mentira es nuestro pan, el que mordimos / con ira y con dolor. Bajamos a la caída de los sueños / como una bandada de pájaros sedientos de verdad.”

22. *Ibíd.*

23. Cfr. Octavio Paz (2001: 53):

si no lo sabías, ahora lo sabes: todo está hueco;  
y apenas digo todo-está-hueco, siento que caigo en la trampa: si todo está hueco, también está hueco el todo-está-hueco;

no, está lleno y repleto, todo-está-hueco está henchido de sí, lo que tocamos y vemos y oímos y gustamos y olemos y pensamos, las realidades que inventamos y las realidades que nos tocan, nos miran, nos oyen y nos inventan, todo lo que tejemos y destejemos y nos teje y nos desteje, instantáneas apariciones y desapariciones, cada una distinta y única, es siempre la misma realidad plena, siempre el mismo tejido que se teje al destejarse (...).

fin de las imágenes y los ecos, el espacio lleno y desbordante de apariencias anula la posibilidad de la libertad, de la existencia de la palabra autónoma (que es ahogada por los ecos y no produce fruto al estar toda la realidad contaminada por la superficie, al no haber tierra –un hueco libre, un vacío real– en el que germinar).

Como afirmamos anteriormente, se nos muestran apariencias sin entidad, superficies sin profundidad: imágenes que no remiten más que a otras imágenes, signos carentes de significados, figuras, cuerpos. La realidad se convierte en mero decorado, en un gigantesco “trompe-l’oeil”. Esta marquetería invade cuanto existe, no habiendo nada que no parezca pura irrealidad. En este movimiento devorador que engendra ecos y copias, colmando todo vacío, no es posible (como señala Severo Sarduy) la existencia del sujeto, que es expulsado (repelido al ser abarcado) de esta superficie en la que la profundidad misteriosa del Otro parece (reino, pues de la Nada o de Nadie):

Horror al “horror al vacío”, miedo a la proliferación incontrolable que cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciador. El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplicativa*, para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica. En el barroco, la poética es una Retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *cargada*, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese –el barroco funciona al vacío–, que oriente o detenga la crecida de los signos<sup>24</sup>.

Si las palabras no pueden existir en este lugar (más aún, son convertidas en ecos), la imposibilidad del grito o el gemido (señal de la existencia de Otro) son signo de la más absoluta soledad: “Daría todo el aire por un grito, la posesión del reino por un solo gemido”. La inexistencia de otro, la irrealidad que parece invadir cuanto existe cuestiona la propia existencia del yo. Nada es firme, ni estable, nada posee consistencia “en la bóveda incierta de la desolación”. Se encuentra así en un laberinto de incertezas, en un vasto decorado en el que parece resonar el genio maligno de Descartes: la apariencia está roída por la posibilidad de no ser más que una inmensa mascarada, infinitud que sólo esconde el vacío o la nada.

Los seres se encaminan en este espacio hacia su final destrucción, destrozados por el tiempo que se dirige sin demora hacia la muerte, ansioso incluso de dejar de ser él mismo, llegando a un lugar sin tiempo (“tiempo hambriento de ser empozado en la noche”<sup>25</sup>). En éste se produce la ruina y desaparición de los entes,

24. Sarduy (1987: 174).

25. Esta expresión señala la muerte, como se observa en un poema de este mismo libro dedicado a la muerte del hijo (cfr. Valente, 1999b: 290):

Qué era la soledad, pregunto, el rostro tuyo al fin frente a la nada, *el tiempo que de pronto dejaba de ser tiempo empozado en sí mismo*, la línea hiriente de oscura luz que invadía tus ojos y tú empezabas a marchar por ella (...). [El subrayado es nuestro]

la destrucción de las formas. El propio sujeto se extingue: la memoria se borra (“morada sin memoria”), su palabra perece<sup>26</sup>. Todo parece desembocar en la nada, reverso de este espacio lleno, puro brotar de apariencias<sup>27</sup>. La realidad visible sería

26. Esta destrucción del yo se observa claramente en un poema de *Al dios del lugar* (libro anterior a *No amanece el cantor*) que guarda estrecha relación con la composición que comentamos, así como con otras de este último libro (Valente, 1999b: 224):

La lentitud de la destrucción,  
sus prolongados hilos húmedos,  
el odio con retráctiles  
pupilas amarillas,  
la corrupción de la memoria y las figuras  
revestidas de cera muerta en los salones  
de derrumbada cal.

Tanteas, tocas, palpas ciegos  
los residuos de ti.

Sombrío cae el año hacia su muerte,  
las conmemoraciones del difunto, el ácido  
reclamo de la noche.

Imágenes  
de imágenes.

Qué queda en los espejos,  
en los largos pasillos naufragados,  
en el recinto pálido del aire,  
en el testimonio del testigo de quién.

Resuenan victoriosos los timbales  
sobre las sumergidas formas rotas,  
el viento y sus cenizas.

Desaparición.

27. Sobre la relación del barroco y la nada, cfr. Valente (1998: 233-236) en el que sigue el libro de Carlo Ossola *Le antiche memoria del nulla*:

Sería imperdonable en esta perspectiva no hacer referencia a la extraordinaria querella de *nihil*, que en los años treinta del siglo XVII inflama los grandes centros culturales barrocos y, en particular, los focos “libertinos” de Venecia y París. (...) Ossola ha recogido esa colección de discursos, poemas o pequeños tratados sobre, diríamos, la precedencia del *Niente* respecto del Ente, en un libro que considero fundamental para el entendimiento del barroco y que lleva por título *Le antiche memoria del nulla*.

“Se articula de hecho –escribe seguidamente Ossola–, en los años nodales de 1634 a 1650, una compleja red de relaciones teóricas, tanto estilísticas como icónicas, entre la descripción de la Nada –y luego del Vacío y del Cero– y los *réclits*, conexiones, relaciones de las nuevas experiencias del mundo creado en sus emergentes aspectos infinitesimales, corpusculares, atomísticos”.

Estamos, ciertamente, en los umbrales de la modernidad y en el corazón del pensamiento barroco.

simulacro, metáfora de la vacuidad, decorado que encubre, a sus espaldas, la nada<sup>28</sup>.

La destrucción se muestra en la imagen del sacrificio que concluye el poema. Ésta lo sitúa en un pasado remoto, otorgándole un carácter mítico. Se rompe aquí toda posible conexión con el paisaje almeriense (con el tiempo y el espacio presentes) y el lector se sumerge en un pasado inmemorial (mediante la anámnesis). Los augures que leen las entrañas del animal sacrificado se asocian en Valente al lugar asolado por la muerte, absorbido por la codicia y la violencia totalitaria. Así en "Hibakusha", basado en la destrucción de Hiroshima:

Y cómo no escribir  
con el dedo en el humo, igual que entraña  
de un ave inescrutable.

Augures leen  
la muerte palpitante de la noche  
misma.

Aquí yace  
la noche.

Alguien  
yace aquí cuyo nombre  
fuera escrito en el humo<sup>29</sup>.

Pero en esta absoluta destrucción (de la que los augures o sacerdotes son con frecuencia cómplices) siempre se ofrece una esperanza. Los augures en "Hibakusha" descubren la propia aniquilación de la noche, la muerte de la muerte, como se confirma en el final del poema<sup>30</sup>. El sacrificio supone una

28. Sarduy (1987: 61):

Es el vacío, o el cero inicial, el que, en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria-como los postulan las teorías cosmológicas actuales- sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro.

A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo, deben de leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máximas, vistos desde la vacuidad inicial, de todos los otros.

29. Valente (1999b: 235). Más adelante reaparece la imagen (Ibíd.: 238): "Abrieron los cuchillos / la entraña de los pájaros / profetizando hacia el pasado ciego". Cfr.: "Abrieron los augures las entrañas del dios". [El subrayado es nuestro]

30. Ibíd.: 239. En el noveno de los Treinta y siete fragmentos (Valente, 1999a: 424) aparece un pájaro abierto para el sacrificio, pero en cuyo mensaje de esperanza (simbolizada en el agua del pozo que surge de un pecho infinito) no reparó el augur: "Por los adioses / lúcidos pañuelos, / ahogadas rosas, / el brocal abierto en el pecho infinito / del pájaro partido que no miró el augur."

interpretación soteriológica de la muerte (como camino hacia una nueva vida, hacia la salvación)<sup>31</sup>.

El despedazamiento del dios alude al mito de Osiris (y con él, al renacimiento de la vida según el ciclo vegetal). Este dios es entregado, en el poema, a “los depre-dadores” (eco maligno quizá de Anubis): las fuerzas de la conquista y la violencia (que se apoderan de cuanto existe) lo devoran. Situada esta frase al final de la composición, se revela como la causa de la desolación que aniquila la realidad y le hace perder su ser.

Sin embargo, esta derrota anuncia una posible victoria a través del sentido metapoético inscrito en este símbolo. Según señala Valente en su artículo “Sobre el nombre escondido”, el poema es una forma del sacrificio, que imita el paso del uno a lo disperso<sup>32</sup>; la labor de la lectura consistiría en reunir lo disperso y desmembrado, reconstruyendo al dios<sup>33</sup>. Así, el lector puede descubrir la Palabra única, Palabra que palpita en la poesía y es el nombre del dios<sup>34</sup>.

La ruptura y ocultación de esta palabra hace perder el sentido a todo lo creado (pues cuanto existe se forjó mediante ella); el lector, al final del poema descubre la razón de la destrucción que ha contemplado en el mismo. Pero es éste el momento en el que la composición se desquicia, fracturada en dos posibles interpretaciones. En la multiplicación banal de los signos, las representaciones y las figuras ha surgido

31. Así se observa en el poema “Al dios del lugar” (Valente, 1999b: 213): “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 oírse.”

32. Valente (1985: 3):

¿No sería, o es, el poema una forma especular del sacrificio, una reproducción del proceso o del ciclo cósmico que se constituye por el paso de lo uno a lo múltiple y el retorno de lo múltiple a la sola unidad?

33. *Ibíd.*:

Los *carmina*, los versos, fueron elementos del rito; la palabra *carmen* ha sido considerada, en ese sentido, idéntica al sánscrito Karma, con el significado específico de acción ritual. La diseminación, el desmembramiento y la ocultación del nombre –el desplazamiento de la víctima en el sacrificio– estarían complementados en la audición o la lectura por el reconocimiento y la reunión de lo disperso, por la reconstitución del nombre o de los nombres, de las variantes del dios.

34. *Ibíd.*:

«En ese sentido –dice René Guenon, a propósito de ciertos ritos de iniciación– “reunir lo disperso” es lo mismo que “encontrar la Palabra perdida”; en realidad, y en su sentido más profundo, esa “Palabra perdida” no es más que el verdadero nombre del “Gran Arquitecto del Universo”».

la imagen única de un universo que no es más que mera apariencia, vacío lleno que señala la presencia omnívora y final de la nada, la imposibilidad del sentido (no existiría, por tanto, la Palabra primera que explica y da origen a todo<sup>35</sup> —o bien ésta es la nada—). Esta imagen única que ha surgido es, ella misma, banal, revelando la insustancialidad del icono.

Podría postularse que la nada es un momento de purificación de la palabra, noche oscura en la que todo intento de posesión se desenmascara. La invasión totalitaria que convierte cuanto toca en irrealidad y apariencia, en pura falsedad, oculta y despedaza la palabra. El poeta ha de penetrar en este espacio de la desolación, despojándose de su ser, para poder encontrar fragmentos de la Palabra primera, esparcidos entre las ruinas. El universo entero es huella, icono, de esta Palabra entregada a la muerte. La misión del poeta es recoger estos fragmentos, como Isis, para reconstruir el nombre del dios que se oculta en la destrucción presente. Pero, para ello, ha de penetrar en el espacio de la desolación, en el que él mismo es expuesto a la muerte como el dios y atraviesa la nada. Sin embargo, la existencia de la Palabra única otorga un sentido a esta travesía, como momento necesario para la reconstrucción de la unidad y el tránsito a una vida nueva.

## BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Antón (1999), «José Ángel Valente: “Los grupos poéticos sólo sirven para que existan los mediocres”», *ABC Cultural*, pp. 7-9.
- Dubois, Claude-Gilbert (1992), *Mots et règles, jeux et délires. Études sur l'imaginaire verbal au XVI siècle*, Caen, Paradigme.
- Falces, Manuel y José Ángel, Valente (1992), *Cabo de Gata: La memoria y la luz*, Granada, Unicaza, Obra Socio-Cultural.
- Fernández Quesada, Nuria (2000), «José Ángel Valente: “Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante»», en Valente, José Ángel (2000).
- Paz, Octavio (2001), *El Mono Gramático*, Barcelona, Seix Barral.
- Peinado Elliot, Carlos (2002), *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar.
- Sarduy, Severo (1987), *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, F.C.E.

35. Así lo observa Octavio Paz (2001: 28):

No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones.

Valente, José Ángel (1983), *Poesía y poemas*, Madrid, Narcea.

— (1985), “Sobre el nombre escondido”, *Diario 16, Culturas*, pág. 3.

— (1998), “La experiencia abisal”, *Er, Revista de Filosofía*, nº 24-25, pp. 223-236.

— (1999a), *Obra poética 1, Punto cero (1953-1976)*, Madrid, Alianza Editorial.

— (1999b), *Obra poética 2, Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza Editorial.

— (2000), *Anatomía de la palabra*, Valencia, Pre-textos.