

cuadernos hispanoamericanos



DIÁLOGO Con Paul Auster — DOSSIER José Ángel Valente — MESA REVUELTA Retrato de Marosa de Giorgo. Caminos de Buñuel. Poemas de Jesús Díaz Armas — ENTREVISTA Eloy Tizón

cuadernos hispanoamericanos

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración
y redacción

Ana Dafaue Gutiérrez
anamaria.dafaue@aecid.es

Subscripciones

Mª Carmen Fernández
mcarmen.fernandez@aecid.es
T. 915827945

Diseño original

Ana C. Cano
ww.anacarlotacano.es

Imprime

Estilo Estugraf Impresores, S.I
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo
502-13-002-0

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para
el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

José Manuel García - Margallo

Secretario de Estado De la Cooperación Internacional

Jesús Manuel Gracias Aldaz

Director AECID

Gonzalo Robles Orozco

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

Itziar Taboada

Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior

Guillermo Escribano Manzano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido
dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo, Luis Rosales, José
Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic
American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo
de la Biblioteca

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSSIER

- 2 **José Ángel Valente**
- 4 José Luis Gómez Toré: *Valente en tiempos de miseria*
- 18 Jacques Ancet: *Seguir la huella*
- 26 Esther Ramón: *Tres lecturas de tinieblas*
- 40 Carlos Peinado Elliot: *La Cábala cristiana en Valente*
- 54 Juan Soros: *Sobrevolando los Andes: Valente y América*
- 68 Andrés Sánchez Robayna:
José Ángel Valente y «poemas a Lázaro»
- 72 José Ángel Valente: *Palais de Justice* — [Inédito]

MESA REVUELTA

- 74 *Diálogo con Paul Auster*
Óscar Curieses
- 81 *Luis Buñuel: caminos de la intransigencia*
Jannine Montauban y Eduardo Chirinos
- 97 *El “elemento hada” en Marosa di Giorgio*
Walter Cassara
- 105 *Poemas*
Jesús Díaz Armas

ENTREVISTA

- 110 *Entrevista con Eloy Tizón:* Carmen Eusebio

BIBLIOTECA

- 122 *Razón de lo oculto*
Juan Angel Juristo
- 125 *Vivarachos ajolotes*
Eduardo Moga
- 129 *La pantalla en blanco: nuevas metáforas del vacío*
Juan Arnau
- 133 *El grito de García Lorca*
Mario Martín Gijón

DOSSIER

José Ángel Valente

a partir de cero

Por

José Luis Gómez Toré

Jacques Ancet

Esther Ramón

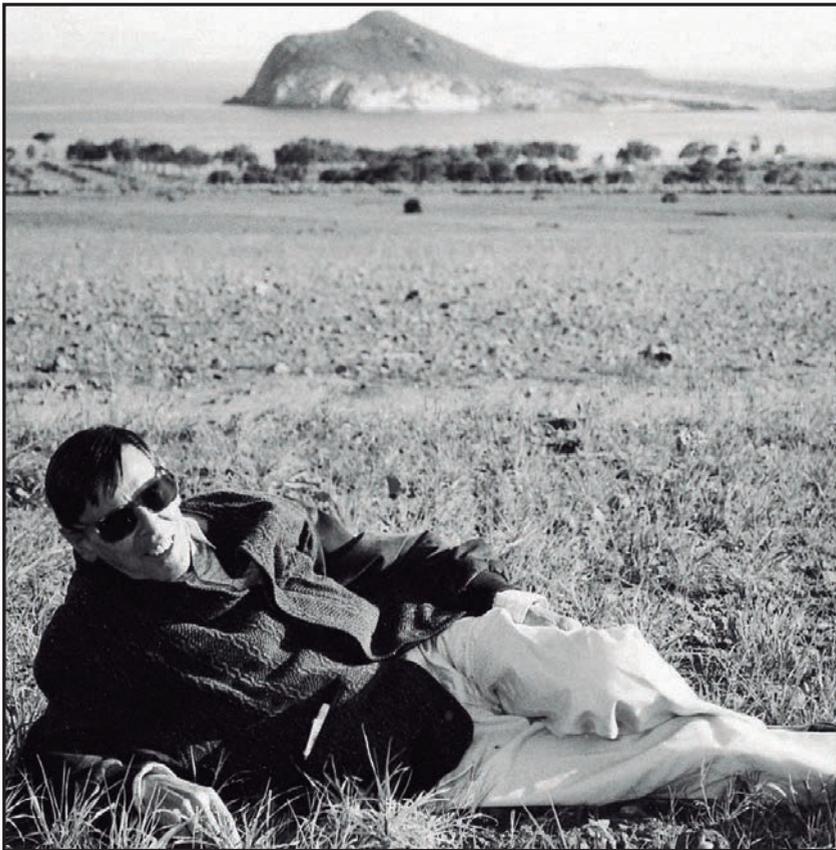
Carlos Peinado Elliot

Juan Soros

Andrés Sánchez Robayna

Coordina

José Luis Gómez Toré



Por José Luis Gómez Toré

Paradojas de lo contemporáneo: no siempre coincide con la actualidad. Digámoslo de una vez: Valente es un poeta plena, radicalmente contemporáneo. Es preciso afirmarlo con rotundidad, cuando todavía no se han apagado del todo los intentos, más o menos interesados, para relegar una de las obras líricas más importantes de todo el siglo XX al desván de los trastos inútiles, entre vagas acusaciones de esencialismo o de espiritualismo caduco. Defender la actualidad de la obra valentiana no tiene por qué significar, sin embargo, renunciar a la crítica. En alguna ocasión¹ me he referido al riesgo de que en torno al poeta se cree una suerte de ortodoxia, un riesgo especialmente acuciante en un escritor que es a la vez un excelente crítico, en primer lugar de sí mismo.

VALENTE EN TIEMPOS DE MISERIA

Consideraciones intempestivas

De ahí que resulten especialmente interesantes las aproximaciones de autores como Jiménez Heffernan o Miguel Casado², que no renuncian a explorar los puntos de ceguera³, para decirlo con Paul de Man, de su escritura y, por qué no, también las contradicciones. Es más, frente a la tentación simbolista de la Gran Obra, tal vez haya que asumir que en buena medida una obra sigue siendo contemporánea no tanto a pesar de sus contradicciones como en buena medida a causa de ellas. Como si a través de sus fisuras, de las grietas que ponen en peligro el edificio asomaran inesperadas ventanas, otras posibilidades de sentido.

Como ha señalado, entre otros, Miguel Casado⁴, son muchas las tensiones que afloran en la obra valentiana. Una de ellas (tal vez no suficientemente explorada por la crítica) tiene que ver con la compleja relación que se establece con la temporalidad (temporalidad que aparece asociada a un nudo mucho más visible en la escritura del poeta como es el de la memoria). En la obra de Valente, rara vez en primer plano pero aun así de ma-

nera persistente apreciamos un continuo ir y venir entre la negación de la historia como relato del poder (negación de la historia colectiva, pero también olvido, borramiento de la historia personal)⁵ y la pregunta por la inserción de la obra en el tiempo, una tensión (que no es otra que la de toda obra artística) entre la ucronía hacia la que utópicamente tiende la escritura y su radical historicidad.

No decimos nada nuevo si afirmamos que resulta recurrente en la escritura valentiana la noción de extraterritorialidad, del poeta como exiliado, como extranjero⁶ (figura de la cual es en buena medida solidaria la repetida imagen del desierto). Como señala Casado, encontramos continuamente “un afán de *localizarse* y a, a la vez, de *desterritorializarse*, en cuanto deshacer la inscripción existencial y social que ha constituido al sujeto”⁷. Pero tal vez es menos transparente la huella de lo que podríamos llamar también una “extratemporalidad”, apreciable en pasajes como este:

En el diario de Kafka las líneas dedicadas a la primera guerra mundial no pasan de cincuenta. Pocas semanas después del comienzo de la guerra sus preocupaciones son la escritura de “En la colonia penitenciaria” y el comienzo de El proceso.

Durante la guerra, Joyce está entregado a la escritura de la primera parte del Ulises.

*El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia. Aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella*⁸.

Volvemos a la paradoja del principio: ¿cómo puede ser contemporáneo aquello que reclama para sí un continuo desfase, una distancia insuperable (buscada, no solo asumida) con el presente? Tal vez habría que preguntarse previamente qué es ser contemporáneo, como ha hecho recientemente Giorgio Agamben⁹ partiendo de Barthes y, sobre todo, de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche. “Intempestivo” (*Unzeitgemäß* en alemán, palabra derivada de *Zeit*, “tiempo”; literalmente: lo anacrónico) es, según el diccionario de la Real Academia, aquello que “es o está fuera de tiempo o sazón”. Frente a la noción habitual de contemporaneidad, el filósofo italiano cuestiona a fondo su identificación con lo actual. Agamben apunta a la posibilidad de que lo radicalmente contemporáneo sea aquello que inevitablemente abre una fisura, una lejanía respecto al presente. La contemporaneidad sería así “esa relación con el tiempo que se adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo”¹⁰. Ser contemporáneo

es así una rareza, un acto de coraje por parte de esos pocos que logran “Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede [...]”¹¹ y se empeñan así en “ser puntuales en una cita a la que sólo es posible faltar”¹². Asumir ese desajuste con el tiempo no es quizá sino reconocer que el propio devenir está atravesado por esa no coincidencia consigo mismo: «Tiempo es de que sea tiempo»¹³, afirmará Celan en uno de sus poemas, traducido por Valente.

POESÍA EN TIEMPOS DE MISERIA

El llamado *Diario anónimo*, recientemente publicado por Sánchez Robayna, nos permite acercarnos a nuevas perspectivas de la obra valentiana. Y ello, a pesar de no tratarse (excepto en pasajes muy contados) de un diario al uso y a pesar también de que no pocos de los materiales que recogen sus páginas solo en cierto sentido son inéditos, ya que muchos de ellos acabaron por encontrar acomodo, tras una mayor o menor reelaboración, en los ensayos y textos poéticos publicados en vida del autor. Con todo, el *Diario* constituye un excelente documento para profundizar en la trayectoria intelectual de Valente, una trayectoria que, pese a la ingente bibliografía en torno a su obra, está en buena medida por escribir¹⁴.

Aunque muchas de las referencias que aparecen en el *Diario anónimo* son presencias habituales en la escritura del poeta, surgen aquí y allá indicios de otras lecturas, de otros territorios menos explorados. Si bien no era en absoluto desconocida la huella de voces como la de Celan, encontramos en los años sesenta algunas alusiones a la lírica alemana de posguerra que invitan a seguir el rastro de esas lecturas. Se trata de referencias literarias que, como apunta Jordi Doce, aúnan preocupaciones morales, estéticas y políticas que nos siguen siendo contemporáneas:

Reconforta (tiene algo de verificación de algo que sus lectores sospechábamos) ver mencionados a Czeslaw Milosz o Hans Magnus Enzensberger [...] Son pocas las lecturas estrictamente «epocales», los autores que han quedado arrumbados por el tiempo. Más bien, como sucede con las citas de Milosz o Enzensberger ya mencionadas, somos nosotros, poetas y lectores españoles, quienes seguimos sin haber hecho los deberes: sólo ahora comenzamos a conocer de manera cabal las reflexiones sobre poesía y política que preocupaban a Milosz y que tan útiles le fueron a Valente para fijar su posición. Lo mismo en el caso de la generación de poetas alemanes del Gruppe 47 [...]»¹⁵.

En relación a los autores más o menos vinculados a dicho Grupo del 47, hallamos una llamativa (y rotunda) declaración del poeta en una entrevista de 1998:

*Mi contacto con el alemán me lleva a Novalis y luego a leer y traducir a Celan, a quien considero uno de los poetas principales de la traducción europea contemporánea, un poeta que en España no ha sido absorbido, y sin pasar por la poesía de Celan y de Ingeborg Bachmann no se puede escribir poesía*¹⁶.

La referencia a Celan apenas si llama la atención (junto a las traducciones de algunos de sus textos, no faltan referencias al poeta judío en diversos ensayos así como en la propia poesía de Valente, desde el título del libro *Mandorla* al poema que dedica al autor de *Amaçola* y memoria en *Fragmentos de un libro futuro*). Sin embargo, las cosas son muy distintas en lo que respecta a Bachmann, una de las voces más importantes de la poesía europea pero que en España ha tenido una recepción como poco insuficiente. Resulta difícil seguir su rastro en la obra de Valente, pese a la evidente admiración que se adivina en sus palabras. Ciertamente, no hay una sola mención a la escritora austriaca en el segundo volumen de sus obras completas, el que recoge sus textos ensayísticos. Y sin embargo, ya en la temprana fecha de 1964 (en concreto, el 15 de septiembre), en el *Diario* alude así a su obra, en el contexto más amplio de una reflexión sobre la lírica alemana del momento:

He tenido la impresión, al leer cosas de Enzensberger o Kurnert, de sentirme más cerca de ciertos aspectos de su temática o de su "sentimentalidad" que de mis contemporáneos españoles. Desde el punto de vista de mi propia poesía, me interesa especialmente el comentario de Enzensberger sobre el poema "Alle Tage" (Cada día) de Ingeborg Bachmann; aquí la política no se presenta como una temática especial sino que está fundida con la experiencia individual [...].

A propósito de la cultura como coartada, como instrumento de traición para la entrega a los que ejercen el poder, Enzensberger comenta la frase de Theodor W. Adorno: "Seguir escribiendo poesía lírica después de Auschwitz es un acto de barbarie" (los SS que llevaban a Hölderlin en la mochila y el comandante del campo de concentración que interpretaba las sonatas de Schubert en sus momentos libres).

La literatura alemana de postguerra se encuentra con un país mudo [...].

La joven generación pensó que era necesario arrancar del grado cero (Nullpunkt).

Entre ese momento y la aparición de los primeros frutos originales de las promociones jóvenes se vuelve a un tipo de poesía de larga y monótona tradición alemana: la Naturlyrik.

Hay un cierto paralelismo entre el “punto cero” y los años de silencio”, entre la Naturlyrik y el “garcilasismo” o el pastiche barroco.

Extraterritorialidad de la mirada valentiana, que supone también una vuelta constante al territorio, para cuestionarlo: Valente se distancia, a veces con violencia, de la tradición española, para regresar subrepticamente a ella o más bien para hacerla estallar en un sinfín de tradiciones. Resulta interesante el paralelismo que Valente establece entre el garcilasismo y la *Naturlyrik*, pero de cara a iluminar la propia comprensión de la obra valentiana, me parece especialmente relevante la mención al grado cero, a ese punto cero que, como se sabe, da título a la primera recopilación de la poesía de Valente. Si hasta ahora el título se ha leído en clave estética desde la inevitable referencia a Roland Barthes e incluso (dado el frecuente motivo valentino del vacío o la cavidad) en relación con tradiciones místicas y espirituales, este pasaje en concreto sugiere la posibilidad de otra lectura, no opuesta, sino complementaria con las anteriores: punto cero del eterno comienzo pero a la vez hora cero, año cero (¿cómo no recordar la película de Rossellini?), grieta que parte en dos la historia, un después detrás del que también se adivina la célebre cita de Adorno.

Si ese poner a cero el contador se convierte casi en una obligación moral, no solo estética, para los escritores del Grupo del 47, no sorprende la importancia concedida a Celan y a Bachmann en la entrevista de 1998. Precisamente si en algo coinciden Celan y Bachmann es la confluencia (más evidente en la escritora austriaca, más invisible en el primero) de una radicalidad estética con una radicalidad ética. Hay en ambos un estado de emergencia permanente, como se aprecia en el poema «Alle Tage», al que se refiere Valente: «Ya no se declara la guerra./ se prosigue. Lo inaudito/ se ha hecho cotidiano»¹⁸. La palabra poética se impone la obligación de estar alerta ante un relato, el de la historia, siempre escrito con sangre.

Joseph Roth, en el último artículo escrito antes de su muerte, se refería con amarga ironía, a cuenta del célebre roble de Goethe que se levantaba junto al campo de concentración de Buchenwald,



COLEGIO MAYOR HISPANO-AMERICANO
NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

CARNET DE IDENTIDAD

a favor de D. José Ángel
Valente
de nacionalidad español

N.º 63

CERTIFICO que a D. José Ángel Valente
de nacionalidad española
cuya fotografía acredito que es la que figura en este Carnet, le
ha sido concedida la dignidad de residir en este Colegio Mayor
Hispano-Americano Nuestra Señora de Guadalupe, dependiente
del Instituto de Cultura Hispánica.

Madrid, 22 de Octubre de 1947

El Interesado,

El Director,

A. Álvarez y Morales

a cómo lo simbólico se ha convertido en nuestra época en una mercancía demasiado barata. De ahí la resistencia de Celan a un decir demasiado obvio. Ello explica que, pese al éxito de su “Fuga de la muerte”, acabara recelando de una comunicación todavía demasiado directa con el lector, tras la que podía traslucirse la promesa de una reconciliación excesivamente fácil. El poeta judío quería evitar a toda costa convertir su escritura en un bálsamo para heridas que, por el contrario, había que mantener abiertas. Por ello Celan (como en cierto modo hará Valente, aunque en menor grado) multiplica las trampas al lector, retuerce al máximo la lengua y las retóricas heredadas. El poema se cierra sobre sí mismo como una estrategia protectora, como para marcar un recinto inviolable, los muros de un santuario, de una tumba vacía. El propio Celan veía en buena parte de sus poemas una suerte de monumento funerario. Así, escribe a Ingeborg Bachmann:

Sabes también [...] lo que he intentado decir en la “Fuga de la muerte” [...] la “Fuga de la muerte” para mí también es lo siguiente: un epitafio y una tumba [...] También mi madre tiene sólo esa tumba.

El silencio al que tiende naturalmente la poesía de Celan no puede entenderse sin esa sombra. Como tampoco el abandono final de la poesía por parte de Ingeborg Bachmann, una renuncia que puede evocar la de Hofmannsthal y del que en cierto modo es el *alter ego* de este, Lord Chandos, pero que, en el caso de Bachmann, responde a cuestiones más morales que metafísicas. Ello tal vez debería hacernos pensar en que existen otras lecturas posibles de esa poética del silencio que surge en torno a la obra de Valente, lecturas que complementan pero también problematizan el silencio místico.

No resulta casual que uno de los poemas de Celan que tradujera Valente es «Tubinga, enero», poema que mira a Hölderlin desde la máscara de la locura de Scardanelli, como si las únicas profecías tolerables en nuestro tiempo fueran las que se pronuncian como un balbuceo incomprensible. Tampoco es casual que, entre las versiones, encontremos este otro poema:

*Una hoja, sin árbol. Para Bertolt Brecht:
¿Qué tiempo es éste / en el que una conversación / es casi un crimen / porque incluye / tantas cosas explícitas?*

Estos versos de Celan son un eco de uno de los poemas más célebres de Brecht (y de toda la lírica alemana del siglo XX), «An die

Nachgeborenen», al que también se refiere Valente en su *Diario* en una anotación de abril de 1965: «La obra de arte y el deber cívico. La respuesta de Brecht (también comentada por Enzensberger): “Qué tiempo éste en que hablar de los árboles es casi un crimen, pues supone callar sobre tantos horrores»²¹.

En el diálogo que se establece entre ambos poemas sobresale de nuevo la palabra “tiempo”, como también en “Tubinga, enero”. Esa aguda conciencia temporal es de nuevo en ambos poetas la conciencia de un desfase, de una sutura difícil de cerrar entre, como diría Valente, el tiempo de la escritura y el tiempo de la historia. Sin embargo, el desajuste se resuelve en cada caso de forma muy distinta, aunque ambos escritores apelen a la responsabilidad del nombrar. En Brecht las circunstancias históricas concretas se imponen como un imperativo moral y político que obligan a la denuncia explícita. Por más que este sea un *topos* habitual en lo que se ha llamado literatura comprometida, lo peculiar del texto brechtiano a lo largo de su desarrollo es su peculiar tonalidad emocional, que deja entrever un malestar de fondo, la sospecha de que esos límites impuestos a la libertad creadora son un signo más de un mundo alienado. La postura de Celan, aunque en principio opuesta a la de Brecht, parte también de una exigencia moral, o más bien, de una exigencia estética que quiere ser al mismo tiempo ética. El interrogante que devuelve a Brecht no es un mero juego de palabras, sino ya en cierto modo una respuesta, o al menos un comienzo de respuesta, que nace de sentirse interpelado, de tomarse muy en serio la primera pregunta. Ingeborg Bachmann en referencia al fragmento de «An die Nachgeborenen» citado por Valente y reformulado por Celan, afirma que son palabras «que no necesitan ser superadas»²². Y de hecho no son superadas por Celan en sentido estricto, no son anuladas sino reformuladas en un plano más amplio. Surge así un conato de diálogo que parte del cuestionamiento radical de la posibilidad del diálogo. La protesta celaniana ante lo intolerable opta por el silencio, porque lo explícito se parece demasiado a la profanación de los cuerpos de las víctimas de la historia. Hablar es casi un crimen porque alienta la creencia en el mito moderno de una comunicación transparente, de un diálogo no distorsionado por el poder. Como si la utopía de un «lenguaje total»²³, en palabras de Bachmann, fuera ya una realidad tangible y no un proyecto siempre inacabado.

Sin embargo, en ese no nombrar se esconde una radical ambigüedad, como en la caja de Pandora (que según las versiones,



esconde en su fondo todavía un consuelo o, por el contrario, un último mal). En el cierre de la obra sobre sí misma, que es uno de los caminos que toma la autonomía artística de la obra a lo largo de la Modernidad, parece albergarse tanto el testimonio del horror que deja literalmente sin palabras como la huella apenas visible de una esperanza, la ceremonia inacabable del duelo pero también una débil promesa. De modo semejante a cómo en la tradición judía el mundo sobrevive y no es aniquilado por Yavhé pese a los muchos pecados de los hombres, porque existe un pequeño número de justos que ni siquiera saben que lo son, la obra guarda en sí, tomando prestada una expresión de Benjamin, «las astillas del tiempo mesiánico»²⁴. Se hace obligatoria la referencia a Adorno, cuya teoría estética viene marcada en buena medida por la conciencia de que el arte ofrece una *promesse de bonheur* únicamente a condición de que esa promesa no sea formulada: “En nombre de la reconciliación, las obras auténticas tienen que borrar toda huella del recuerdo de la reconciliación”²⁵. Y es que es precisamente en el carácter autónomo de la obra y no en su contenido manifiesto, donde el filósofo encuentra un débil atisbo de utopía, una resistencia a lo dado, un negarse a dar la última palabra a una facticidad que parece abocar al ser humano a una relación de dominio, presente no solo en los regímenes totalitarios, sino también en las sociedades capitalistas. De ahí, que para Adorno el arte es en sí mismo (y a la vez) cómplice de lo real y denuncia de esa realidad, más allá de su contenido concreto: precisamente porque no se limita a ser reflejo de lo real, revela sus insuficiencias. Por razones parecidas, Marcuse tanto en *La dimensión estética* como en *Contrarrevolución y revuelta*, mostrará sus reticencias frente a la pretensión de un arte que anule la distancia entre arte y vida. Marcuse y, con menor complacencia, Adorno (como en buena medida también Celan y Bachmann) recogen toda una herencia que arranca en buena medida del Romanticismo pero que se nutre asimismo de una lectura heterodoxa de Kant (lectura que acabará por cruzarse con una interpretación, no menos heterodoxa, del marxismo).

Dicha tradición kantiana (de un Kant más allá de Kant) encuentra su texto fundacional en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, obra sin la cual no se puede explicar, por ejemplo, el *Hiperión* de Hölderlin. Se trata de una herencia que los autores citados (y otros como Ernst Bloch) asumen y al mismo tiempo cuestionan desde la experiencia del nazismo y la sospecha de que el lenguaje se ha corrompido desde la raíz. En

el caso de Ingeborg Bachmann, dicha desconfianza ante las palabras viene además alentada por la lectura de Wittgenstein y por el profundo cuestionamiento del lenguaje que constituye uno de los motivos recurrentes en la literatura y el pensamiento austriacos de finales del siglo XIX y principios del XX.

En Adorno, Celan, Benjamin... también en Valente encontramos, más o menos secularizada, la huella de la prohibición judaica de pronunciar el nombre de Dios. Si el riesgo de la llamada literatura comprometida reside en el sometimiento ideológico, en la renuncia a las potencialidades utópicas y críticas del propio arte en aras de una supuesta eficacia, la estética del arte como resistencia (y Valente no es del todo ajeno a ese peligro) puede desembocar en el eco impotente que sigue repitiendo la catástrofe, sin escapar del mito (más bien, asumiendo de lleno su lenguaje), o, lo que es tal vez peor, en la negación de la política como tal, en su estetización en un sentido que Benjamin quizá no llegó a sospechar²⁶. Sea como sea, lo que no se puede negar que en Valente como en Celan (o Bachmann²⁷) el desfase entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura, por más que ofrezca ocasionales consuelos, es vivido como una dolorosa herida. La poesía es palabra en el tiempo, en el sentir machadiano y también en el de Celan: “Porque el poema no es intemporal. Plantea ciertamente una exigencia de infinito, trata de abrirse a través del tiempo (a través, no por encima)”²⁸. Pero esa exigencia de otra temporalidad no cronológica revela que la poesía no pertenece nunca del todo a su época. Como tampoco pertenece plenamente al lenguaje y, por ello hay que multiplicar todas las precauciones, todas las contraseñas (*Shibboleth*) para «atravesar las mil espesas tinieblas de un discurso homicida»²⁹.

La constante resistencia de Valente a la comunicación, a la palabra instrumental tiene mucho que ver con esta estrategia de defensa, que practica Celan con especial ahínco. Sin pretender identificar la trayectoria de ambos poetas (en el fondo, muy diferentes), no parece arriesgado afirmar que la desconfianza celaniana ante lo explícito no está lejos de una poética de la retracción como la que hallamos en Valente. Si en este último el movimiento de cierre es paradójicamente un movimiento de apertura, un generar el vacío (como en la doctrina cabalística del *Tsimtsum*) para dejar hablar a la palabra, no es menos cierto que ese cerrarse tiene mucho de gesto de resistencia ante la realidad exterior, una resistencia bajo la que late, como tantas veces en su escritura³⁰, una soterrada violencia, de lo que es ejemplar

muestra el libro *El inocente*, al que pertenecen estos versos:

*Si no creamos un objeto duro, / resistente a la vista, odioso
al tacto, / incómodo al oficio del injusto, [...] / cuándo podremos
poseer la tierra [...]*

El poema se presenta provocativamente como «objeto duro», «odioso», opaco, frente a la poesía «como vómito inane»³², como «compraventa de ruidos usados»³³. Asumir el carácter molesto, literalmente intempestivo del poema es aceptar su desfase con la época. También su dimensión débilmente utópica o más bien, ucrónica. Si hay en Valente una innegable voluntad de asumir la memoria colectiva, no es menos cierto que a menudo en su escritura se deja sentir el horror ante la historia, una mirada que, como la del *Angelus Novus* de Benjamin, solo ve en el pasado un montón de ruinas. Así, en la «autolectura» que ofrece al final de sus *Tres lecciones de tinieblas* percibimos la oposición entre la ruptura del tiempo cronológico de la palabra poética y la inmersión en el tiempo histórico vivido como una repetida catástrofe:

*El eje vertical es el de las letras, que permitirían leer, como en
un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de
la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje
de la destrucción, de la soledad, del exilio [...]*³⁴.

La historia viene a identificarse con el exilio. Un exilio que, en lugar de aproximarnos al Reino, parece alejarnos cada vez más de este. Y en ese estar fuera de lugar, fuera de su siglo, se sitúa el poeta. En el ensayo «Literatura e ideología» de *Las palabras de la tribu*, el poema de Brecht nos lleva de nuevo a la cuestión del tiempo de la poesía: Tiempos hay en que la misión misma del poeta no parece justificada: es el *dürftiger Zeit* de Hölderlin o lo llamado por Brecht, en un arrastre hölderliniano, *finsteren Zeiten* en el espléndido poema “An die Nachgeborenen”. La asociación entre el tiempo de miseria hölderliniano y los tiempos sombríos de Brecht la hallamos asimismo en una anotación del *Diario anónimo* de enero de 1966³⁶, en el que el poema brechtiano (cuyo título es traducido aquí por Valente como “Oda a las generaciones venideras”) se pone también en relación con la célebre pregunta, «¿Para qué poetas en tiempos de miseria (*in dürftiger Zeit*)?», de la elegía «Pan y vino». Sin embargo, a pesar de la común alusión a una época oscura y de la tensión escatológica que late en ambos poemas (también en Brecht hay escatología, aunque secularizada en forma de Revolución), son obvias también las diferencias:

mientras que la utopía de Hölderlin se esconde en el pasado y solo muy tímidamente mira al porvenir, los ojos de Brecht están fijos en el futuro. No es la única distancia que se establece entre los textos, ya que el tiempo miserable de Brecht es un tiempo histórico muy concreto, mientras que la oda de Hölderlin se abre a una dimensión suprahistórica. Pero precisamente esa disparidad resulta altamente reveladora, puesto que nos coloca una vez más ante ese doble eje sobre el que pivota la conciencia temporal de Valente. Agamben afirma que «contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, tiempos oscuros»³⁷. Malos tiempos para la lírica, reza un título de Brecht, como si alguna vez hubieran sido buenos, como si el poema no se instalase siempre en esa grieta.

Poesía a destiempo, poesía por venir: en *Fragmentos de un libro futuro*, hallamos una evocación de un célebre poema de Cernuda, que recuerda al propio título del libro de Valente y que alude a la palabra (y al poeta) desde la perspectiva del porvenir: «soñaste un poeta futuro/ y al final lo engendraste»³⁸. Y es que «El poeta, en cuanto contemporáneo, es esa fractura, es lo que impide que el tiempo se componga y, al mismo tiempo, la sangre que debe suturar la rotura»³⁹. El tiempo del poema siempre es otro. Más allá de interpretaciones simplificadoras, el después de Adorno es quizá constitutivo de toda escritura que asuma, como Benjamin, que todos los documentos de la cultura son también documentos de la barbarie⁴⁰. La escritura siempre llega demasiado tarde al escenario del crimen, demasiado pronto a la promesa, a menudo casi irreconocible, que esconde todo arte:

Y después de Auschwitz,

*Y después de Hiroshima, cómo no escribir*⁴¹.

- ¹ “EL descenso interminable a la palabra: las obras completas de Valente”, *Insula 766*, octubre 2010, pp. 33-36.
- ² Véase por ejemplo Julian Jiménez Heffernan, *La Palabra Emplazada. Meditación y Contemplación de Herbert a Valente*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998; Miguel Casado, “Entre dos reinos”, *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2012, pp. 149-183.
- ³ “[...]es preciso leer liberándose del cauce marcado por el poeta, porque una zona ciega de su ojo le dificulta a veces asumir lo que su propia voz convoca” (M. Casado, art. cit., p. 157).
- ⁴ *Ibidem*
- ⁵ “Vivió ligeramente a un lado de su vida para que todo parecido con su supuesto personaje fuese sólo atribuible a involuntaria coincidencia” (J. A. Valente, *Diario anónimo (1959-2000)*. Madrid. Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, p. 181).
- ⁶ “El poeta, en cuanto tal, no pertenece ni a la ciudad ni al ágora. Platón no le daba lugar en ellas. La palabra poética resuena intramuros, pero viene de un lugar exterior [...]” (J. A. Valente, *Notas de un simulador, Obras completas II: Ensayos* [O. C. II], Madrid, Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008, p. 468).
- ⁷ Op. cit., p. 172.
- ⁸ J. A. Valente, *Notas de un simulador*, O. C. II, p. 465 (la cursiva es mía).
- ⁹ “Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*, Madrid, Anagrama, 2011, pp. 17-27.
- ¹⁰ Op. cit., p. 18 (la cursiva en el original).
- ¹¹ *Ibidem*, p. 22.
- ¹² *Ibidem*, p. 22.
- ¹³ Cito por la traducción de Valente: *Obras completas I: Poesía y prosa* [O. C. I], Madrid, Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, p. 649.
- ¹⁴ En este sentido, promete ser del máximo interés el proyecto impulsado por la Cátedra José Ángel Valente para trazar una biografía del poeta, proyecto del cual se ha publicado ya un primer (y muy recomendable) volumen: Claudio Rodríguez Fer, Marta Agudo, Manuel Fernández Rodríguez, *Valente vital* (Galicia, Madrid, Oxford). Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- ¹⁴ Jordi Doce, “Telar de nadie”, *Campo de Agramante*, 17, 2012, p. 102.
- ¹⁶ Santiago Martínez, “Entrevista a José Ángel Valente, poeta”, *La Vanguardia*, 16 de febrero de 1998, p. 32 (la cursiva es mía).
- ¹⁷ Op. cit., pp. 79-80.
- ¹⁸ Del libro *Die gestundete Zeit*. La traducción es mía.
- ¹⁹ Ingeborg Bachmann y Paul Celan, *Tiempo del corazón. Correspondencia*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 148.
- ²⁰ O. C., I, p. 661.
- ²¹ Op. cit., p. 82. Curiosamente, cita el texto de Brecht como si fuera un fragmento en prosa, sin división de versos.
- ²² *Literatura como utopía*, Valencia, Pre-textos, 2012, p. 163.
- ²³ *Literatura como utopía*, ed. cit., p. 226.
- ²⁴ Walter Benjamin, *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, p. 152
- ²⁵ Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 310.
- ²⁶ En este sentido, resulta especialmente interesante la mirada crítica que ofrecen, desde posiciones muy distintas, Eagleton y Rancière (cf. Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006 y Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, Madrid, Clave intelectual, 2012).
- ²⁷ Es significativo que el primer libro de poemas de Ingeborg Bachmann, al que pertenece el ya citado “Alle Tage” recoja ya en su título ese desfase: *Die gestundete Zeit (El tiempo postergado)*.
- ²⁸ Paul Celan, “Discurso de Bremen” (traducido por Valente) en J. A. Valente, O. C., I, p. 647.
- ²⁹ “Discurso de Bremen”, ed. cit., p. 648.
- ³⁰ Cf. M. Casado, art. cit., pp. 159-161 y J. Doce, art. cit., pp. 104-105.
- ³¹ O. C., I, p. 304.
- ³² O. C., I, p. 313.
- ³³ O. C., I, p. 314.
- ³⁴ O. C., I, p. 403.
- ³⁵ O. C., II, p. 63.
- ³⁶ *Diario íntimo*, ed. cit., p. 98.
- ³⁷ *Desnudez*, ed. cit., p. 21.
- ³⁸ O. C., I, p. 549.
- ³⁹ G. Agamben, op. cit., p. 19 (el filósofo italiano se refiere a un poema de Maldestam).
- ⁴⁰ Op. cit., p. 138.
- ⁴¹ O. C., I, p. 483.

Por Jacques Ancet

(I)

José Ángel:

Hace ya veintisiete años que pongo mis palabras en las tuyas y he aquí que por primera vez tú no sabes responderme sino con ese silencio en torno al cual tu boca no puede volver a cerrarse.

Hoy, a comienzos de un mes de mayo que no se parece a aquellos que hemos vivido porque tú ya no estás ahí, recojo estos últimos guijarros que has dejado en el camino sin caminos del oscuro bosque donde, tú lo sabías, el Ogro iba pronto a devorarte. Por eso los sembrabas uno a uno para dar testimonio de tu soledad, de tu angustia, también de tu valor, y por dejar un trazo – tan ligero, pero tú lo querías así – de este vaho evaporado que es toda vida.

SEGUIR LA HUELLA

No tengo, hoy, ánimo para escribir otro prefacio más sobre aquello que tú has concebido explícitamente no como un libro, con todo lo que este proyecto comporta de premeditación, sino como un diario de ese tiempo que tú veías arrancarte, iluminarte a veces, destruirte ante todo, y que no debía acabar sino con la muerte. Vida y obra se reúnen así en su misma indistinción y por ello, quizá más que todos los otros, este libro me conmueve tanto.

¿Cómo decir la melancolía profunda de poner una vez más tus palabras en mi boca y de saber que esta vez es ya para siempre la última? De volver a encontrar una vez más esas imágenes (la ventana, el otoño, el crepúsculo), esas obsesiones (la disolución, el vacío, la nada), esos muertos más presentes que tantos vivos (Hölderlin, Celan, Cernuda, Giordano Bruno...) y ese fantasma sobre todo, que no deja hasta el final de obsesionarte: el de Antonio, tu hijo, cuya muerte, porque tú no podías conformarte, te arrastró hacia la tuya. Pues ¿cómo aceptar eso? La muerte de un hijo, de aquella parte más viva, más joven que se va, ¿nos precede?, ¿nos convoca?

Ahí, más que nunca, estabas cerca de Mallarmé. Su obra te había siempre acompañado y ahora vuestros caminos se reencontra-

ban. Descendimiento a la nada, desaparición del hijo. Con un siglo de por medio, los fragmentos de « Paisaje con pájaros amarillos », que aquí se prolongan, son un eco tan directo como imprevisto de las anotaciones de « Para una tumba de Anatole ». Con esta diferencia: que, mientras que estas últimas no eran para Mallarmé sino un esbozo de un poema futuro jamás escrito, las tuyas son el poema fragmentario de un libro futuro jamás terminado. Ya que el Libro, por definición (y la aventura mallarmeana lo ha demostrado de sobra) no podrá ser nunca sino el deseo del Libro, del que la forma sin forma del fragmento es la manifestación más viva y más directa.

Desde tu primer libro el fragmento te ha fascinado. Quizás porque esa escritura en fragmentos, en destellos, dice a la vez aquello que se deshace y aquello que comienza – el desmoronamiento y la vivacidad. Para ti la poesía fue siempre esa paradoja: muerte y renacimiento, indisolublemente. Paradoja que, en estas últimas páginas, porque se trata de algo más que del testimonio de una poética, cobra un relieve sorprendente y trágico. Hasta el final, frente a la muerte, afrontada en su inminencia, has deseado desaparecer, perderte entre las sombras para que no quede de ti sino un rastro huidizo « Como – escribes – el caracol va dejando tras de sí una huella de baba ». Rastro evanescente y brillante, sin embargo, en su mismo desvanecimiento. Como si desaparecer fuera al mismo tiempo llenar el vacío triunfante de la clara inminencia de una presencia posible.

En ese renacimiento has soñado a menudo. Imagen del deseo de vivir en el relámpago de la primera palabra y de la primera mañana. A pesar de la angustia, del peso del dolor y del sufrimiento, esta imagen no se desvanece y es lo que hace de este diario-poema uno de tus libros más conmovedores.

Como contrapunto de una poética de la disolución y de la muerte, validada por el dolor y por la progresiva decadencia del cuerpo, no deja en efecto de dibujarse, alusiva, intermitente pero tercamente presente, una poética de la inminencia y del origen perpetuo.

« Dios del venir, te siento entre mis manos »: es con la apertura infinita de este verso de Juan Ramón Jiménez como comienzan estas páginas y es con la luz no menos infinita de ese apunte final (que no lo era cuando tú lo escribías, pero que la muerte ha hecho que así lo sea) con el que terminan: « Cima del canto./ El ruiseñor y tú/ ya sois lo mismo ». Pura imagen del cantor confundido con su canto, a la cual responden, a pesar de la angustia, de la desesperación, de la noche, estos fragmentos cada vez más numerosos a medida que se aproxima el fin, estos fragmentos que obstinadamente señalan ha-

cia ese término donde, según tus propias palabras, «el no ser empieza / interminablemente a ser / pura inminencia».

Entonces la muerte se transfigura: el fuego de la pira funeraria sobre la cual arde tu cuerpo se confunde con el del amor. «Arde lo que ha ardido», escribes. Por ello, sin duda, en el penúltimo fragmento surge la gran figura tutelar de Giordano Bruno. Él también, en las llamas de su suplicio, no deja de arder, luminoso sobre tantas sombras, como tú ante su imagen.

Sí, en esa quemadura que consume y transfigura, la muerte y la vida se confunden. Es ahí donde yo quisiera dejarte. En ese umbral donde te veré siempre. Tú estás allí, silueta oscura, frente a aquello que no se ve. Miras sin duda o aguardas. Delante de ti hay quizá un cielo o al menos, una inmensidad vacía. No te mueves. Este instante contiene todos los instantes. Brilla, se ilumina con una intensa luz. Y como tú lo experimentaste premonitoriamente en el fragmento final de uno de tus libros :

*Y todo lo que existe en esta hora/ de absoluto fulgor/ se abrasa,
arde/ contigo [...], / en la incendiada boca de la noche.*

(II)

El hombre se escabulle. Queda una huella de presencia humana. Recuerdos de acontecimientos ya lejanos. Rastros. Seguir el rastro que se va deshaciendo. Deshacimiento. Rastro. Como el caracol va dejando tras de sí una huella de baba.

—J. Á. Valente

José Ángel Valente acaba de morir. Buscamos cualquier cosa, una huella, una imagen para recordar. Hay demasiadas. Todo se confunde y nada acude. O alguna vez el rostro, como una bruma, los ojos oscuros. Miramos viejas fotografías. Querríamos poner en movimiento aquello que el objetivo ha fijado para siempre...

Alguien estaba allí, ya no está. ¿Y cómo prolongar su presencia? Evocando su voz, tal vez, un poco velada, amistosa, afectuosa a menudo, teñida por la alegría de un humor natural, pero también por la dureza a la hora de tomar partido, lo que le valió algunas amistades sólidas y no pocas enemistades. Decía: «La poesía española es, pues, muy provinciana: se interesa muy poco por el exterior; consecuencia: el exterior se interesa poco por ella». Le gustaba citar la expresión de Bergamín acerca de «la generación del 27, S.A.», la cual, pese a su inmerecida reputación, no había dado, según él, sino «dos grandes poetas: Lorca y

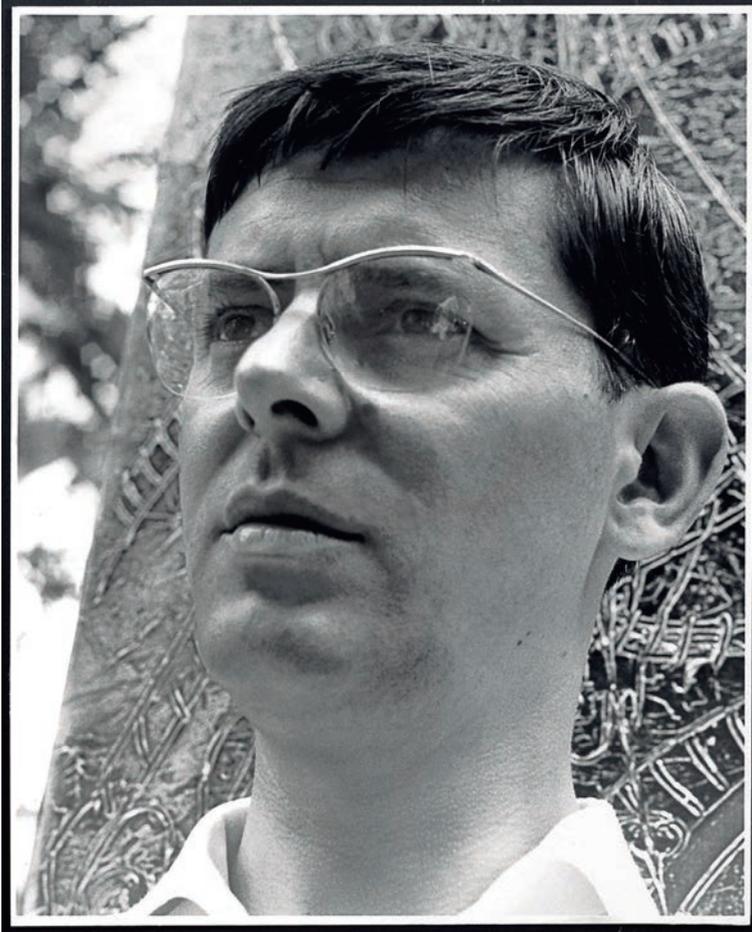
Cernuda». Cernuda, con quien decía haber tenido “esa relación difícil del poeta que te influye tanto que quieres matarlo. Quieres saltar por encima de él y para eso tienes que seguir tu camino e ir más lejos”³. Es lo que hizo.

Pero es sobre todo su *otra* voz, la de sus poemas, la que nos lo devuelve más vivo que nunca. Esa que no deja de remontar desde aquella oscuridad donde se había sumergido y que miraba de frente después de tanto tiempo. Desde aquel año de 1990 sobre todo, en el que la pérdida de su hijo había sido el golpe fatal del que realmente jamás se había recuperado:

De tu anegado corazón me llega, como antes tu voz, el vaho oscuro de la muerte. Hábitame con ella. Ni siquiera la muerte pueda de mí jamás arrebatarte.

La hora puntual. No acudiste a la cita. Ausente. Forma final de tu esperanza ciega: el vuelo roto de la tarde y la explosión al fin de tanta sombra.

Esta fascinación por lo oscuro, tan evidente en la dolorosa elegía cuyos primeros dos fragmentos⁴ acabo de citar, está presente a lo largo de su obra, trenzada con su contrario, esa palabra de claridad o del despertar que no ha dejado de perseguir su poesía más reciente. Como no dejan de cruzarse preocupación social y preocupación metafísica, lirismo y sátira, destrucción y creación. Algunos poetas, como Pablo Neruda, para ceñirnos al ámbito hispánico, se afirman en la misma diversidad de sus registros. Otros, como Roberto Juarroz, se constituyen a través de una fidelidad que se obstina en una misma trayectoria. Lo que los últimos pierden en extensión lo ganan en profundidad. José Ángel Valente, por su parte, aúna fidelidad y diversidad. Cuando se quiere encasillarle en la “poesía social” dominante en España en sus inicios, se olvida que él es uno de los primeros – y de los pocos en su época- en rechazar una poesía que estuviera “al servicio” de un sistema de pensamiento y de un compromiso previos, independientemente del valor y de la generosidad que los animaban: «La adscripción a determinadas tendencias temáticas, por oportunas o necesarias que sean, no justifica al escritor ni garantiza la existencia de la obra literaria»⁵. Por el contrario, si se le clasifica dentro de la categoría de poetas “herméticos”, se rebela igualmente: «En mis últimos libros se han recogido un poema sobre la vida difícil de los indios brasileños y sobre la bomba atómica. Son poemas sociales. Yo nunca he abandonado el hilo que marca la historia»⁶. Contra el pensamiento binario no ha dejado de construir una obra inclasificable, de una diversidad



© Antonio Gálvez

que todavía está por descubrir. Enemigo de todas las capillas, de las corrientes, de los grupos, se ha considerado siempre un solitario, que vivía en los márgenes o en la periferia de un mundo literario que aborrecía: “el poder es un mal absoluto. Tan pronto como se forma un grupo literario se forma un grupo de presión”⁷, “Mi lema es nadar contra corriente”⁸.

Este anticonformismo sin concesiones hacia sí mismo y hacia los demás le ha llevado, por una evolución natural, a una labor de zapa frente a las rutinas y las parálisis mentales de todo tipo y los lenguajes fosilizados que nos parasitan⁹, a un trabajo de *tabula rasa*, que resume el título del premier tomo de su obra completa, *Punto cero*¹⁰, que se abre con este epígrafe: “La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad”. De ahí la profunda metamorfosis de su poesía que, después de un viaje por la memoria personal y colectiva, entra finalmente, según sus propias palabras, en un “descenso a la memoria de la materia, a la memoria del mundo” – de ahí el título del segundo tomo de su obra completa, *Material memoria*¹¹:

*Como el oscuro pez del fondo / gira en el limo húmedo y sin forma, / descende tú / a lo que nunca duerme sumergido / como el oscuro pez del fondo. / Ven / al hálito*¹².

Este reencuentro con la materia tiene lugar a través de un doble intermediario: el cuerpo del lenguaje y el cuerpo femenino. Escribir es experimentar la materialidad de un lenguaje devuelto a su fuerza originaria, anterior a todo significado. Es adentrarse en su espesor, hablar con las manos: “Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir”¹³. Es tocar su “concavidad” como se toca el vientre amado. Experiencia erótica y experiencia poética se confunden en ese descenso en la noche del cuerpo hacia la vacía iluminación de aquello que no tiene forma ni nombre y donde, constantemente, todo se engendra:

Vuelvo a seguir ahora / tu glorioso descenso / hacia los centros / del universo cuerpo giratorio, / una vez más ahora, / desde tus propios ojos, / tu larga marcha oscura en la materia / más fulgurante del amor. / La noche. / Me represento al fin tu noche / y su extensión, la noche, tu salida / al absoluto vértigo, / la nada.

Viaje de la «noche oscura» de la encarnación (Juan de la Cruz, siempre presente, no está lejos) hacia ese reencuentro, en la abo-

lición del yo y en la transparencia que queda ante la fuerza devastadora, resplandeciente, de lo real:

La aparición del pájaro que vuela / y vuelve y se posa / sobre tu pecho y te reduce a grano, / a grumo, a gota cereal, el pájaro / que vuela dentro / de ti, mientras te vas haciendo / de sola transparencia, / de sola luz, / de tu sola material, cuerpo / bebido por el pájaro.

Este camino cercano al camino místico y a sus tres etapas –vía purgativa, vía iluminativa, vía unitiva- ha llevado a menudo a calificar la reciente poesía de Valente como poesía mística, lo que de nuevo él niega: «Alguna gente dice “Valente es un poeta místico”. No lo soy. Simplemente me parece que el esquema que sigue el místico se parece mucho al que sigue el poeta. Hay una carta de John Keats a un amigo, de 1820, donde dice que el poeta es como un camaleón. Dice que todos los seres tienen su contenido y que justamente el poeta lo que tiene que hacer es un vaciado de su interior para dejar entrar en él al universo. Y esa es la operación del místico, solo que él dice que liquida al yo para que entre Dios »¹⁶.

Pero Valente no se queda ahí. En eso consistirá su última metamorfosis. Alternativamente y a la vez intimista y colectiva, crítica y meditativa, destructora y creadora, su poesía se adentra, poco antes de su desaparición, en una etapa final: en ese diario poético significativamente titulado *Fragmentos de un libro futuro*¹⁷, en el que la voz, cada vez más despojada, cada vez más densa, deja oír todos sus armónicos, de los cuales, según se acerca el fin, acaban por dominar los más sombríos, lo que nos abre a una auténtica *poética del dolor o de la desaparición*. Es en ese umbral o en ese adiós donde su voz, con un admirable estoicismo e, *in fine*, un humor –esa elegancia de la desesperación- siempre presente, no deja de resonar en el mismo momento en que se apaga:

Tal vez en el sediento, oscuro, rápido / deshacerse del día / te has ido transformando en otra cosa / limítrofe de ti, / no tú. / No vuelves / a encontrarte / si regresas a tuestas / al cuerpo que tuviste, / al lugar donde ardiera / hasta el blanco del sueño / el hierro del amor. / Depón tu rostro / que ahora desconoces. / Deja huir tus palabras, / libéralas de ti / y pasa lentamente, / desmemoriado y ciego, / bajo el arco dorado / que arriba tiende el anchuroso otoño / como homenaje póstumo a las sombras. /

– Arco de Triunfo

Traducción José Luis Gómez Toré

- * El presente artículo recoge dos textos inéditos en español: el primero, la carta-prefacio que el poeta Jacques Ancet, traductor de Valente, escribió para su versión francesa de *Fragments del libro futuro*. El segundo texto, titulado originalmente "Adieu à Valente" y fechado el 8 de agosto del año 2000, constituye un homenaje póstumo. Se han adaptado y actualizado las referencias bibliográficas del original para el lector español (N. del T.).
- ¹ *El fulgor*, XXXVI.
- ² Entrevista con Santiago Martínez, *La Vanguardia*, 16 de febrero de 1998.
- ³ Entrevista con José Méndez, *Revista de la Residencia de Estudiantes*, junio 1999.
- ⁴ "Paisaje con pájaros amarillos", *No amanece el cantor, Obras completas I* [OC I], Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- ⁵ "Tendencia y estilo" en *Las palabras de la tribu, Obras completas II* [OC II], Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2008.
- ⁶ Entrevista con José Andrés Rojo, Babelia, *El País*, 24 de abril de 1999.
- ⁷ Entrevista con Santiago Martínez.
- ⁸ Entrevista con José Andrés Rojo.
- ⁹ Al igual que *El fin de la edad de plata, Presentación y memorial para un monumento* es un ejemplo característico
- ¹⁰ Alianza editorial, 1998.
- ¹¹ Alianza editorial, 1998. (N. del T: los textos incluidos en ambos tomos están recogidos en el primer volumen de las obras completas editadas en Galaxia-Gutenberg por Andrés Sánchez Robayna).
- ¹² *Material memoria*, OC I.
- ¹³ *El fulgor*, OC I.
- ¹⁴ *El fulgor*
- ¹⁵ *El fulgor*
- ¹⁶ Entrevista con José Andrés Rojo.
- ¹⁷ *Nadie* (Fundación César Manrique, 1997) es, en cierto modo, su obertura.

Por Esther Ramón

Después de haber escrito en arameo la mayor parte del *Zóhar* o *Libro del Esplendor*, el rabino y filósofo sefardí Mosé ben Sem Tob de León redactó en hebreo, a partir de 1286, un libro titulado *Pardés* [Paraíso], que no se conserva. En él reinterpreta una conocida historia talmúdica a través de las consonantes de la palabra PaRDÉS (el *Álef-Bet* o alfabeto hebreo es originalmente un *abyad*, es decir, solo contiene caracteres consonánticos). La historia, con diferentes variaciones e interpretaciones a lo largo del tiempo, habla de cuatro rabinos consagrados a los estudios esotéricos, de los que se dijo que llegaron a entrar en el Paraíso. Y lo hicieron a través de sus letras. Uno de ellos se entregó al sentido literal de la Torá (*pesat*), y murió en el intento; el segundo intentó la vía del *rémez* o sentido alegórico, y enloqueció; el tercero se concentró en el *derasá* o interpretación, y arrancó los brotes del jardín prohibido, mientras el cuarto, *´Aquibá*, penetró en las escrituras a través del *sod* (secreto o sentido místico), cuya inicial es la última de las consonantes que componen la palabra *PaRDÉS*, logrando sumergirse hasta lo más profundo en la Torá y salir intacto, dejando también intacto su misterio.

TRES LECTURAS DE TINIEBLA

Interesante pensar que, según el mito del Antiguo Testamento, lo que cuesta a Eva y Adán la expulsión del Jardín del Edén es el comer el fruto del árbol prohibido, que no es otro que el del Conocimiento del Bien y del Mal (en hebreo *Etz haDaaat tov V´ra*). Y que el único sabio que logra, según esta reveladora historia, volver a entrar y quedar intacto es aquel que de alguna manera da marcha atrás y respeta esa prohibición, es decir, el que se adentra en las escrituras iluminándose con una oscuridad que no se fuerza, y que por tanto nunca remite del todo. No en vano, como apunta Gershom Scholem en su libro *La cábala y su simbolismo*¹, “la luz y el misterio de la Torá son una y la misma cosa, ya que las palabras hebreas *or* [´.w.r], *luz*,

y *raz* [r.z.], misterio, tienen el mismo valor numérico, 207”. Y también interesante darnos cuenta de que los místicos plantean un retorno similar, si consideramos, con el filósofo hindú Surendranath Dasgupta, “la mística como una teoría, doctrina o visión que considera que la razón es incapaz de descubrir o realizar la naturaleza de la verdad suprema, sea ésta cual sea, pero que al mismo tiempo cree en la validez de otros medios para llegar a ella”².

El otro árbol del paraíso al que hace alusión el mito bíblico es el Árbol de la Vida, en hebreo *Etz Chai*, que en sentido figurado se suele también referir a la misma Torá (“y Jehová hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista, y bueno para comer; también el Árbol de la Vida en medio del huerto, y el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal”, *Génesis*, 2, 9). Según el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “el árbol de la vida es árbol central: (...) sus frutos dan la inmortalidad (retorno al centro del ser, al estado edénico)”³.

La distinción entre ambos árboles no está del todo clara, debido a la ubicación central del Árbol de la Vida, en medio del Edén, la misma que se atribuye también más adelante, en el diálogo entre la serpiente y Eva, al Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal: “Del fruto de los árboles del huerto podemos comer: pero del fruto del árbol que está en medio del huerto dijo Dios: No comeréis de él, ni lo tocaréis, para que no muráis” (*Génesis*, 3, 2). No obstante, el texto parece distinguirlos en el pasaje de la expulsión del Paraíso, donde Dios contempla la posibilidad de que además pudieran tomar los frutos del árbol de la vida, y se hicieran inmortales: “Y dijo Jehová: he aquí el hombre que es como uno de nosotros, sabiendo el bien y el mal; ahora, pues, que no alargue su mano, y tome también del Árbol de la Vida, y coma, y viva para siempre” (*Génesis*, 3, 22).

Sin embargo, dicho árbol no constaba en la prohibición inicial, que parecía referirse expresa y únicamente al Árbol del Conocimiento. Volviendo a la misteriosa coincidencia en la ubicación de ambos árboles según la narración bíblica, Cirlot, recogiendo en su *Diccionario de símbolos* una reflexión de Marius Schneider, plantea una interesante posibilidad: «en el paraíso había el árbol de la vida, y también el del bien y del mal, o del conocimiento, y ambos estaban en el centro del paraíso. Schneider dice al respecto: ‘¿Por qué no menciona Dios el árbol de la vida? ¿Porque era un doble árbol de la ciencia, o porque, como algunos han creído, estaba oculto y no podía ser identificado ni era por

lo tanto accesible hasta el instante en que Adán se apropiara del conocimiento del bien y del mal, es decir, de la sabiduría?» Nos inclinamos por esta hipótesis»⁴.

Los frutos emboscados del Árbol de la Vida, que se utiliza también como una prefiguración de la Torá, se encuentran entre sus palabras, en el interior de sus letras, que ocultan –siendo recipientes, vasijas, contenedores– el nombre de Dios. En el breve ensayo «Sobre el nombre escondido», José Ángel Valente se remite a ese árbol oculto: “por debajo de las palabras del poema hay otra latencia verbal. Un árbol se esconde en el bosque; una palabra, en las palabras”⁵.

Dicha cualidad o sentido místico del secreto intacto en la palabra, un secreto silencioso que a todos nos incumbe –“aunque bien sepa / que la palabra, recayendo otra vez sobre mí, / ha de decirme a qué porción de tu secreto pertenezco”, dice Valente en su poema «José Lezama Lima»⁶– conecta con lo poético, y es por ello que místicos de diferentes religiones, desde San Juan de la Cruz a Rumi, han acudido a la poesía para tratar de expresar lo inexpresable. En *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Valente calza esa palabra que bebe directamente de las fuentes del silencio con “el deseo del místico, que postula un imposible, como todo verdadero deseo: llegar a ser el otro de quien no tiene otro. (...) Postula un imposible, decimos, la palabra del místico. Pero también decimos que tal es, y no otra, la raíz última o cierta de la palabra poética en cuanto decir de lo imposible, de lo indecible, que lleva la palabra a su tensión máxima –arco infinitamente tendido que contiene, a un tiempo, su flecha y su blanco– al forzarla a decir en su misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir”⁷.

En todos los lenguajes subyace algo incomunicable, más allá del signo y de su enunciación, que tal vez tan sólo se supera, en cierta manera, con la aceptación de ese fracaso, que no es otra cosa que la infabilidad de lo secreto (que se desvanece y pierde su esencia al ser pronunciado), articulando junto con las otras las letras del nombre oculto, su espacio encerrado o excesivamente abierto. La apertura infinita de lecturas, del lado del receptor, une también, innegablemente, poesía y mística, que en última instancia suponen una radical desviación de la norma lingüística y teológica: “una separación entre las palabras y su sentido: sólo hay ‘tradición secreta’ cuando se introduce una doble lectura, por consiguiente un equívoco, de la lengua ortodoxa. Esto es intolerable para los teólogos que piensan retener con las palabras las cosas del espíritu y garantizar así una institucionalización del sentido”, afirma Michel de Certeau⁸.

Y también lo hace la voluntad pasiva del creador, que se sitúa en una atención y escucha extremas que requieren incluso la retracción del yo. Así, Michel de Certeau dice de Teresa de Ávila: “ella esperaba y dejaba venir las ‘nuevas palabras’⁹. Lo que supone “escribir por espera, y no desde la locución, sino desde la escucha de lo que las palabras van a decir”, como afirma Valente, en *Notas de un simulador*¹⁰. Dicha escucha extrema puede conducir también a la no enunciación, al silencio, ya que “toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. (...) En la experiencia de los límites últimos del lenguaje concurren el poeta y el místico. Establecidos ambos en esos límites, no hay, por lo que a la naturaleza y operación de la palabra poética se refiere, diferencias discernibles entre uno y otro”, afirma en el ensayo « Variaciones sobre el pájaro y la red » el poeta místico que es José Ángel Valente¹¹.

TRES LECCIONES DE TINIEBLAS

Fechado en 1980, *Tres lecciones de tinieblas* se compone de catorce poemas en prosa, escritos a partir de las catorce primeras letras del alfabeto hebreo. Como el propio Valente explica en su « Tres lecciones de tinieblas. Una autolectura », los textos “tienen su origen en la música. Primero, y antes que ninguna obra, en las lecciones de Couperin. Luego, en las de Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, Delande”¹². Apunta así el poeta al género musical de las lamentaciones, y más concretamente a las *Leçons de Ténèbres* de la música sacra del barroco francés, dentro de los actos litúrgicos del *sacrum triduum* (Miércoles, Jueves y Viernes Santos), o *Tenebrae* (por *Tenebrae factae sunt: cayeron tinieblas*, de los evangelios de Marcos, Mateo y Juan, que narran que las tinieblas cayeron sobre el mundo tras la muerte de Cristo, conectando lo creado con la oscuridad total de lo increado en un retorno al *Bereshit* genesiaco).

El *Libro de las Lamentaciones*, en hebreo *Eikha*, atribuido a Jeremías, consta de cinco elegías –de las cuales la primera, la segunda y la cuarta son oraciones fúnebres, la tercera es una lamentación individual y la quinta una lamentación colectiva, configurando, además, las cuatro primeras cantos alfabéticos en los cuales cada verso comienza con una letra hebrea–, que aluden al aniquilamiento de Jerusalén tras ser invadida por Nabucodonosor II en 587 a.C. y al sufrimiento del pueblo hebreo desterrado, al que se exhorta a arrepentirse de sus pecados con un verso que se repite al final de cada lamentación: “*Jerusalem convertere ad*

Dominum Deum tuum” [*Jerusalén, conviértete al Señor tu Dios*], y encuentra su equivalencia al final del primer y último poema (los correspondientes a las letras Alef y Num) de la obra de Valente, con un simplificado “oh Jerusalem”.

El Oficio de Tinieblas solía ritualizarse apagando progresivamente, de manera simbólica, los quince cirios (por los apóstoles y las Tres Marías) de un candelabro triangular, hasta quedar a oscuras. Otra versión de este mismo rito – recreada en la pelícu-



la *Todas las mañanas del mundo*¹³, al tiempo que se escucha la *Tercera lección de tinieblas* de Couperin en las hermosas voces de Montserrat Figueras y Maria Cristina Kiehr – reduce a cuatro el número de cirios, aludiendo así al tetragrama: las cuatro letras del nombre de Dios.

Scholem aporta una clave importante, que viene además a vincular el tetragrama con la música: “los grandes libros místicos de oración del rabí Schalom Schar’abi (muerto en 1777) son partituras, en las cuales los textos tradicionales de las principales oraciones están acompañados por una representación gráfica, casi como notas musicales, de los nombres de Dios y sus variaciones que la meditación del orante desentierra en sus palabras”¹⁴. Variaciones que enlazan con las reflexiones de Valente en torno a su propio y misterioso texto: “del lento depósito de esas composi-

ciones fue desprendiéndose o formándose un solo principio iniciador o movimiento primario, (...) que subyace en toda progresión armónica y que ha sido llamado justamente *Ursatz*”¹⁵. Con el término *Ursatz*, Valente hace alusión a lo que el llamado análisis musical o schenkeriano (desarrollado a principios del siglo XX por el compositor austriaco Heinrich Schenker), señala como estructura fundamental (*Ursatz*, en alemán): un patrón musical que reduce cualquier composición tonal a un nivel básico y originario de estructura, que para el poeta adquiere una significación mística: “Lo que en música se llama variación sería (...) un modo de meditación creadora sobre el movimiento primario, sobre una forma universal”, afirma en su “Autolectura”.

La emanación sucesiva, un alumbramiento tras otro –desde la unidad– parece estar presente en el texto que nos ocupa, tanto en el desenvolvimiento de los poemas desde la materia cuidadosamente plegada en cada letra, como en el empleo de los dos puntos como única puntuación, si exceptuamos los puntos finales, lo que nos remite al pleroma o unidad primordial, de la que va surgiendo el resto de la creación (“la revelación del espíritu sólo es posible en la medida en que está *encerrado* en la letra y está en tensión de terrible alumbramiento de lo que dentro de sí tiene y, a la vez, no puede contener”, afirma el poeta en *Variaciones sobre el pájaro y la red*¹⁶, siendo la letra aquí contemplada como materia, y pudiendo así hablarse propiamente del cuerpo del lenguaje).

Con respecto al género sacro de las lecciones de tinieblas, Valente explica en su « Autolectura » que “contempladas en su conjunto, las lecciones ofrecen dos ejes. Un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical es el de la letras, que permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina siempre con este lacerante aviso: *Jerusalem, Jerusalem, convertere at Dominum Deum tuum*”.

Puede trazarse también un cierto paralelismo entre estos ejes y el diacrónico y sincrónico que señalara Saussure con respecto al lenguaje. Entre 1950 y 1970, Valente vivió en Ginebra, la ciudad natal del lingüista, y allí pudo consultar las “ocho cajas con noventa y nueve cuadernos escritos de mano de Ferdinand de Saussure” que se guardan en la Biblioteca Pública y Universitaria de Ginebra, a las que el poeta se refiere en el ensayo « Sobre el nombre escondido »¹⁷. En ellos se consiga la obsesiva investigación que el lingüista desarrolló durante tres años, estudiando “en la poesía germánica,

en la poesía védica y, sobre todo, en los versos saturninos de la poesía latina, la existencia latente, secreta o sumergida, de una sola palabra, de un conjunto de palabras o de sílabas o de un simple tema fónico, bajo la textura superficial del poema”.

Así, Valente observa que a pesar de la nula inclinación de Saussure por lo místico, “la materia de su propio trabajo lo lleva necesariamente al territorio de lo sacro o de lo ritual”. Para el poeta, según la tradición cabalística, “la creación entera, movimiento de diseminación del nombre escondido, sería anagramática, en el sentido saussureano del término”. Pero Saussure, ante la imposibilidad de concluir si dicha latencia era un “resultado del azar o un procedimiento consciente, opta por abandonar la investigación”, haciendo suya la última proposición del *Tractatus*. Nada importa, ya que, en palabras del propio Wittgenstein (que Valente anota en su diario en 1980, año de publicación de la obra que nos ocupa), “lo inexpresable está contenido –inexpresablemente– en lo que está expresado”¹⁸. Una segunda cita de Wittgenstein en su diario nos trae un categórico: “todo ocurre en el lenguaje”. Tal vez en virtud de dicho convencimiento, Valente se decanta en esta obra por el eje vertical de las letras, y se remite a ellas y no a lo relatado en las *Lamentaciones*: “convertirse al Señor es convertirse a las letras, remitirse al eje de las letras”, afirma en su « Autolectura ».

En el reverso de esta oscurecida moneda, del lado del otro eje, el horizontal (que, recordemos, para Valente “es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor”), se encuentra el poema *Tenebrae*, de Paul Celan, fechado en marzo de 1957, y que el mismo Valente vertiera al castellano. Curiosamente Celan se refiere en su poema a la tradición católica, mientras que Valente se inclina hacia la judaica. Curioso también que la fuente de inspiración de ambos residiese en las *Leçons de Ténèbres* de Couperin. Como afirma su biógrafo, John Felstiner, “en el borrador Celan adoptó incluso el título francés de Couperin, instalando su poema bajo la rúbrica de los maitines y los laudes de la liturgia católica de Semana Santa, durante la que se van apagando las velas una tras otra para simbolizar la Crucifixión”¹⁹. Aunque no es extraño que ambos poetas se vieran inspirados por Couperin que es, como señala el experto en música antigua Jordi Savall, el “músico poeta *par excellence*”, y que creía en “la habilidad de la Música (con M mayúscula) *para expresarse a sí misma en sa prose et ses vers* [su prosa y su poesía]”. En el texto que acompaña a la grabación de Alfred Deller, Philip Todd,

Rápale Perulli y Michel Chapuis para *Harmonia mundi* podemos leer cómo Couperin traduce al lenguaje musical los dos ejes: “La alternancia de vocalización en las letras hebreas y del texto mismo le proporcionan la oportunidad de contraponer dos tipos de melodías: una de ellas en que la voz –desprovista de cualquier intención expresiva– es utilizada como si fuera un instrumento de viento que desplegara sus posibilidades técnicas, su virtuosismo; la otra en que la voz es usada para iluminar las palabras del texto”.

« Tenebrae », uno de los poemas más escalofriantes de Celan, invierte los términos de la oración, siendo el Dios quien debe orar e invocar a sus criaturas, y no al contrario (“Ora Señor, / invócanos, / estamos próximos”) ²⁰. En la oscuridad que adviene con la crucifixión, los judíos, a quienes ya no puede ver, hablan a Cristo: “Estamos próximos, Señor / próximos y apresables”. Desde un yo poético colectivo, que ha sufrido un mismo y cruel destino, tan terrorífico como el del crucificado, el poema nos conduce irremediamente a la Shoah, al Holocausto, organizado y perpetrado por cristianos, a cuyo Dios el poeta se dirige. El cuerpo y la sangre de Cristo son los dos motivos eucarísticos que lo vertebran, siendo la carne aquella que comparte la misma agonía (“Ya apresados, Señor, / uno en otro enzarzados, como / si la carne de cada uno de nosotros fuese / tu carne, Señor”) y siendo la sangre, que los judíos beben en el abrevadero al que como animales se les conduce irremisiblemente, la que el Dios ha permitido que se derramara en su nombre (“Era sangre, era / lo que tú has derramado, Señor”. Para Felstiner, además, “el ‘cuerpo’ y la ‘sangre’ eucarísticos de este poema están apuntando –sin ni siquiera hacerlo de una manera oscura– a las difamaciones antijudías que acusan al pueblo hebreo de profanar la Hostia y de haber matado a Cristo. Este poema de Celan incide en una antigua actitud mental establecida por el evangelio de Mateo (27,25): ‘Caiga su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos’. Una cosa es que Isaías hable ‘del pueblo que anduvo en medio de la oscuridad (*in tenebris*)’, y otra muy distinta es que las enciclopedias católicas de antes de la guerra digan que el Oficio de Tinieblas se refiere ‘a las tinieblas que envuelven al pueblo judío, que no reconoció a nuestro Señor y le condenó a una muerte infame en la cruz’ ²¹.

Leer o escuchar las *Lamentaciones* de Jeremías que se recitan durante los Oficios de Tinieblas desde la perspectiva de la Shoah resulta estremecedor. Versículos como “Sus hijos fueron en cautividad delante del enemigo” (*Lamentaciones*, 1,5), “Jerusalén, cuando cayó su pueblo / en mano del enemigo y no hubo

quien la ayudase / se acordó de los días de su aflicción” (*Lamentaciones*, 1,7) o “Las tristezas de Sion vienen de Jehová (*Lamentaciones*, 1,22) / (...) Destruyó el Señor, y no perdonó” (*Lamentaciones*, 2) nos hacen entender por qué Celan se concentra en este eje horizontal de las *Leçons*, que representa el destino del pueblo judío, y no en el vertical de las letras hebreas. Estas, sin embargo, tienen una presencia silenciosa y simbólica. Por si quedara alguna duda de a quién remite ese yo colectivo, exterminado y por tanto silenciado, al que el poeta presta la voz del poema, el número de versos de *Tenebrae* es 22, el mismo número de letras del alfabeto hebreo.

Ambos poemas –el de Celan y el de Valente, que afirma en su « Autolectura » que las *Tres lecciones de tinieblas* “pueden leerse como un poema único”²²– parecen complementarse, entrecruzando e intercambiando sus ramas, sus ejes de muerte y vida. Según la *Enciclopedia Británica*, el Árbol del Conocimiento, también llamado Árbol de la Muerte, es aquel que une el cielo y el inframundo (y, por tanto, traza un eje vertical), mientras que el Árbol de la Vida conecta entre sí todas las formas de la creación (por lo que dibujaría un eje horizontal). En el *Diccionario de símbolos* de Biedermann se liga a ambos árboles con la crucifixión: “De la madera del paradisíaco ‘árbol del conocimiento’ habrá de construirse posteriormente la cruz de Cristo, que en adelante se convirtió para el creyente en el árbol de la vida”²³, lo que nos permite concluir que la vinculación simbólica de ambos árboles se ha mantenido a lo largo de los siglos. Como veíamos al inicio, el Árbol del Conocimiento y el Árbol de la Vida se sitúan justo en el centro del Jardín, por lo que tal vez designen, uno en sombra o gnomon del otro, a la materia (sometida al tiempo, a la corrosión, al dolor) y nombre (de letras diseminadas, ocultas, germinativas) de lo mismo.

LETRAS: PUERTAS

En su esclarecedor libro *Lenguajes y cábala*, Gershom Scholem afirma que “partiendo de la lengua de los hombres [los místicos] hallaban en ella el lenguaje de la revelación o, más aún, el lenguaje como revelación. Siempre han cavilado sobre cómo es posible que el lenguaje de los dioses o de Dios se trencen con la lengua hablada y cómo es posible descubrirlo destrenzándolo de ella. Desde siempre han percibido en la lengua un abismo, una profundidad que se han propuesto medir, traspasar y así superar. Éste es el punto del que provienen las teorías místicas del lengua-

je (...); el punto en el cual la lengua ha de ser a la vez lengua de la revelación y lengua de la razón humana”²⁴. Así, el lenguaje sería poseedor de un carácter dual (como el de los árboles del *pardés*, como el de los ejes trazados por *Lamentaciones* y las letras): divino y humano (dualidad que encuentra además su paralelismo en el dogma cristiano de la encarnación humana de Dios).

Esta consideración se halla íntimamente ligada a la teoría cabalística de la dispersión y ocultación del nombre de Dios en la Torá. Según Josef Gicatilla de Medinaceli, discípulo de Abraham Abulafia: “todos los nombres de la Torá están contenidos en el nombre de cuatro letras, que significa la raíz del árbol, y todos los demás nombres son en parte raíces, en parte ramificaciones suyas”²⁵.

El árbol al que alude Gicatilla no es otro que el Árbol de la Vida, el árbol oculto del Paraíso del que venimos hablando desde el inicio de estas reflexiones, y uno de los símbolos cabalísticos más importantes, que se compone de diez números (*Sefiroth*) o esferas y 22 letras: las mismas que conforman el alfabeto hebreo. De él nos hablan textos fundamentales de la cábala como el *Bahir*, el *Zohar*, el *Sefer Raziel Hamelech* y el *Sefer Yetzirah*, o *Libro de la Formación*. En la introducción de la versión inglesa de este último, escrita por Isidor Kalisch en 1877, podemos leer: “lo que Dios ha hecho o creado se expresa metafóricamente con la palabra *escritura*”²⁶.

Valente, gran conocedor de la mística en general y de la hebrea en particular, emprende en sus *Tres lecciones de tinieblas* el camino del *sod*, del secreto, y se adentra en las catorce primeras letras del alfabeto hebreo caminando hacia atrás, hacia el origen. Inicia así una búsqueda y un retorno y lo hace a través de la poesía que, para él, como anota en una entrada de su diario, “ha de restablecer a través de la expresión privada la validez de un lenguaje público corrupto. (...) La poesía restituye al lenguaje su verdad”²⁷. Dicha reflexión, que tanta vigencia tiene en nuestros días, conecta además con una nostalgia primordial: la de un lenguaje original verdadero y perdido, la sensación de que –tal y como expresa Scholem– “el lenguaje original del hombre en el paraíso tenía todavía ese carácter sacro, es decir, estaba inmediatamente vinculado, sin alteración, con el ser de las cosas que pretendía expresar”²⁸.

Y lo hace desestimando el lamento del profeta, el eje horizontal de la historia y de la destrucción, con la convicción de que “convertirse al Señor es convertirse a las letras, remitirse al eje de las letras, pues –como dice el Rabí de Mezeritz– el Santo reside en las letras, es decir, en las formas arquetípicas del espesor y de

la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección”²⁹. Convertirse, en su acepción de “darse la vuelta”, “volverse” o “girar hacia atrás”, demanda sin duda un retroceso, el mismo que emprendieron metafóricamente los cuatro sabios de la historia del Talmud al penetrar en el *Pardés* a través de sus cuatro letras, número que nos remite una vez más al tetragrama.

Sin combinatoria, separadas y expuestas, las letras funcionan entonces como puertas que exploran su propia profundidad. El poeta las franquea atendiendo a sus señales. Así, la mayor parte de los poemas caminan directa o indirectamente sobre las huellas de los signos primitivos, que se remontan a la escritura proto-sinaítica y conservan su carácter ideogramático³⁰, como sucede por ejemplo en el poema correspondiente a la letra Bet, que significa originariamente “casa” y que comienza de la siguiente manera: “Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos”. O en Dalet, “puerta”, representada gráficamente como un dintel, y cuyo poema nos da una clave fundamental de lectura: “Tejí la oscura guirnalda de las letras: hice una puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila o párpado, los mundos”.

En otros casos, la conexión de los poemas con esas huellas no es tan evidente. Sucede así, por ejemplo, en Guimel, cuyo significado primitivo es “camello”, y que en el poema de Valente pasa a ser “El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento es la quietud”³¹. En su ensayo “La memoria del fuego”, de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, encontramos el apartado “Desierto, exilio”, que con su solo título nos devuelve la vinculación entre “camello” y exilio. La quietud del movimiento, que nombra el poema, se nos aclara ya desde el primer párrafo: “Estado de escritura. Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o a utilizar la palabra –palabra que, ciertamente, suspende el lenguaje en su instrumentalidad–, sino del que va a comparecer ante ella. ¿Dónde? No es esa palabra o esa voz de la ciudad, dijimos. Ni tiene, en rigor, lugar. Porque su lugar es el desierto; viene del desierto, es decir, es o viene del no lugar. El desierto es el espacio privilegiado de la experiencia de la palabra, en un estado de espera o de escucha que, por serlo, no se consume en sí mismo, sino que tiende incesantemente a más”³².

En este punto se nos plantea un interrogante: ¿por qué escoge Valente sólo catorce de las veintidós letras del alfabeto hebreo? El poeta sigue a la música, y se ciñe en este sentido estrictamente a la partitura de Couperin, que a su vez se concentra en el primer día del *sacrum triduum*, siendo su composición específicamente unas *Leçons de ténèbres pour le Mercredi Saint*.

Aunque existe un detalle que seguramente no pasó desapercibido a nuestro autor: entre las catorce letras, ya desde el primer día del *sacrum triduum*, está contenido el tetragrama, por lo que, en cierto sentido, ya se encontrarían representadas las veintidós letras del alfabeto completo. Scholem, en *Lenguajes y cábala*, atendiendo a las especulaciones de algunos filósofos judíos del siglo XII, como Jehuda Halevi y Abraham ibn Esra, señala “el hecho de que las cuatro consonantes Alef, He, Waw, Yod que aparecen en los dos nombres más significativos de Dios en la Torá, el nombre Jahwe y el nombre Ejeh, son precisamente las mismas que en hebreo se pueden utilizar como vocales (*matres lectionis*). Establecen, por así decirlo, una relación entre consonantes y vocales, y se las podría considerar los elementos más espirituales entre las consonantes. Lo cual las hace, según los filósofos, especialmente idóneas para servir como símbolos del espíritu divino (...). El valor numérico de estas cuatro consonantes en hebreo (...) es precisamente 22”³³.

Valente desenvuelve las letras, crea las puertas, con maderos antiguos, y las abre con la palabra agujereada, con los respiraderos del poema (“las palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos. Eso es el poema”³⁴). De este modo las deja abiertas, navegables. Como podemos leer en la última entrada de su *Diario anónimo*, que reproduce una cita de Roland Barthes: “Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, aquel que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza”³⁵. Y por otro lado, no pierde de vista la conexión entre la poesía y lo sagrado, ni su impulso de retorno hacia el origen: “La lengua poética ha sido la lengua originaria de lo sagrado en todas las tradiciones. En la tradición islámica es, según recuerda René Guénon, la lengua que hablaba Adán en el Paraíso”³⁶.

Intentemos, para finalizar, adentrarnos brevemente en esos cuatro ríos de puertas primordiales, siguiendo el camino trazado no sólo por Valente, sino también por el último de los sabios de la historia talmúdica, que escuchaba atentamente, detrás de la palabra, la respiración del *sod*, del secreto :

ALEF

En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán, oh Jerusalem.

Pneuma, escritura: eyección y retracción originaria, cópula del espacio con el tiempo, de la luz que quiebra las vasijas y borra la primera letra en la frente de la palabra verdadera, Adán

Cadmón, ahora mortal, sellado y señalado como el primer buey, la primera criatura.

HE

El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en los oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: stabat matrix: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.

Pneuma, hálito, viento, el salto al oxígeno desde el océano sumergido, lo que se agita y lo que espera, detenido y fijo, el eje despedazado y móvil que acoge la matriz única, húmeda, la zarza incombustible.

VAV

Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma consumida: volvía una y otra vez en busca de su nombre: mas no tenía nombre: respuesta a la que nadie interrogaba: buscaba grietas, surcos: la penetración: recorría superficies hambrienta: lo lineal, lo liso: no se conocía: nada sabía o no sabía más de sí que el sentirse a sí misma fuerza ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen.

Escritura. Uña del movimiento que se engancha en la madera, que dibuja en paralelo el surco de la muerte y el surco de la herida, la ola que los borra y los escribe de nuevo, el nombre intermitente.

YOD

La mano: en alianza la mano y la palabra: de alefa tav se extiende yod: el tiempo no partido: la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre: yo no podría franquear este umbral: no está mi voz desnuda: la mano es una vibración muy leve como pulmón de nave o como el despertar: lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no entraré en el nombre: exilio: separaré las aguas para que llegues hasta mí, dijiste: la mano es un gran pájaro incendiado que vuela hacia el poniente se consume como una antorcha de luz.

Escritura. Lo que muestran, lo que esconden las líneas de la mano desplegada, el vientre abierto del mar, del pez indescifrable, un retal de mapa.

- ¹ Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
- ² Surendranath Dasgupta, *La mística hindú*, Barcelona, Herder, 2009.
- ³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- ⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2000.
- ⁵ José Ángel Valente, "Sobre el nombre escondido" en *Obras completas II* [OC II]. *Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.
- ⁶ José Ángel Valente, "José Lezama Lima", *El inocente en Obras completas I* [OC I], Poesía y prosa, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.
- ⁷ José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en OC II, ed. cit.
- ⁸ Michel de Certeau, *La fábula mística*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2004.
- ⁹ Op. cit.
- ¹⁰ José Ángel Valente, OC II, op. cit.
- ¹¹ Op. cit.
- ¹² José Ángel Valente, "Tres lecciones de tinieblas. Una autolectura", *Tres lecciones de tinieblas*, OC I.
- ¹³ Alain Corneau, Francia, 1991.
- ¹⁴ Gershom Scholem, *Lenguajes y Cábala*, Madrid, Siruela, 2006.
- ¹⁵ José Ángel Valente, "Tres lecciones de tinieblas. Una autolectura", OC I, ed. cit.
- ¹⁶ Op. cit.
- ¹⁷ José Ángel Valente, "Sobre el nombre escondido", OC II.
- ¹⁸ José Ángel Valente, *Diario anónimo 1959-2000*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- ¹⁹ John Felstiner, *Paul Celan. Poeta, superviviente y judío*, Madrid, Trotta, 2002.
- ²⁰ Todas las referencias del poema "Tenebrae" se harán de la traducción de José Ángel Valente contenida en OC I, ed. cit.
- ²¹ John Felstiner, op. cit.
- ²² Op. cit.
- ²³ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1989.
- ²⁴ Op. cit.
- ²⁵ Gershom Scholem, *Lenguajes y Cábala*, op. cit.
- ²⁶ Isidor Kalisch, *Sefer Yetzirah. Libro de la formación*, Madrid, Edaf, 2001.
- ²⁷ José Ángel Valente, *Diario anónimo (1959-2000)*, op. cit.
- ²⁸ Op. cit.
- ²⁹ José Ángel Valente, *Tres lecciones de Tinieblas*. Una autolectura, op. cit.
- ³⁰ Nos remitimos aquí a Marc-Alain Ouknin, *Misterios del alfabeto*, Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1999.
- ³¹ José Ángel Valente, *Tres lecciones de tinieblas*, op. cit.
- ³² José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit.
- ³³ Op. cit.
- ³⁴ José Ángel Valente, *Notas de un simulador*, OC II, ed. cit.
- ³⁵ José Ángel Valente, *Diario anónimo (1959-2000)*, op. cit.
- ³⁶ José Ángel Valente, *Variaciones del pájaro y la red*, op. cit.
- ³⁷ Para el texto en cursiva José Ángel Valente, *Tres lecciones de tinieblas*, op. cit.

Por Carlos Peinado Elliot

Realizar un estudio sobre la influencia de la Cábala cristiana en la obra de José Ángel Valente se antoja tan necesario como complejo. Ya son varios los artículos que han profundizado en la huella que la Cábala judía ha dejado en la poesía de Valente, con aportaciones notables en el conocimiento del autor ¹, pero esta otra vertiente cabalística ha sido apenas desarrollada. La Cábala, entendida como aspiración a un conocimiento de los orígenes del mundo y de su fin, como gnosis sobre la vida interior de la divinidad, sobre las relaciones que unen a Dios, el hombre y el mundo ², influye ya pronto en pensadores cristianos (con frecuencia conversos como Alfonso de Valladolid) que aplican los métodos de los cabalistas judíos al estudio de las escrituras para encontrar en ellas argumentos a favor del cristianismo. Scholem sitúa precisamente el origen de la Cábala cristiana en neófitos españoles ³, aspecto que interesó a Valente ⁴. Durante el Renacimiento (especialmente a partir de Pico ⁵) los métodos empleados por los cabalistas judíos se emplean como verificación mística de las verdades cristianas, encontrando en ellos una nueva vía para profundizar en los misterios de la propia fe.

LA CÁBALA CRISTIANA EN VALENTE

La complejidad del estudio que abordamos reside en la dificultad para acotar el objeto de análisis. Si la Cábala judía supone una mezcla de neoplatonismo, pitagorismo y rasgos originales, en los autores que se mueven en el orbe cristiano (en contacto con autores judíos, pero también con otros filósofos o teósofos que prosiguen tradiciones distintas de la primera) esta maraña neoplatónica, cabalística, neopitagórica, alquímica y hermética se encuentra sumamente entrelazada, siendo difícil separar uno de los rasgos del conjunto. Así autores como Pico o Bruno aúnan neoplatonismo, hermetismo y Cábala; o teósofos como Jacob Boehme pueden fundir conceptos cabalísticos y alquímicos. El sincretismo determina esta corriente, que desembocará igual-

mente en el ocultismo romántico y finisecular. De hecho, todo apunta a que estos procesos forman parte de una vasta corriente de esoterismo que transcurre a lo largo de la civilización occidental, con diversas formas, desde su origen hasta la actualidad ⁶.

Se complica igualmente este panorama por dos razones que han de ser tenidas en cuenta: por una parte, la convergencia de los fenómenos religiosos y espirituales, cuyas formas simbólicas pueden presentar importantes coincidencias, fruto de un fondo arquetípico común (lo que el propio Valente ha denominado “convergencia por la raíz”); por otra parte, el clima de persecución en el que se desenvuelven en estos siglos los sospechosos de herejía, que provoca que gran parte de estos contactos e influencias hayan de permanecer ocultos. Así hay quien ha rastreado la influencia de la Cábala en autores como Teresa de Ávila o fray Luis de León ⁷, aspecto que interesó vivamente a José Ángel Valente, atento siempre a cualquier indicio que mostrase la raíz única de las experiencias místicas e hiciera estallar la historia oficial construida desde el poder ⁸.

Esta tradición esotérica, como hemos dicho, se mantiene en el pensamiento occidental durante el XVIII a través de los grupos masónicos y herméticos, y a partir de finales del XVIII aparece como ocultismo, que se extiende de forma difusa al encontrar un fuerte aliado en el Romanticismo. Tal es así que, en un libro citado por Valente en *Diario anónimo (La Littérature et l'occultisme)*, su autor, Daniel Saurat, defiende que existe toda una línea de poetas filósofos de la modernidad (desde Milton –cuyo pensamiento religioso, sostiene, procede de la Cábala) ⁹ en los que está presente un fondo religioso común que resume como panteísmo, reaparición del hermafrodita, revaloración de lo material, rebelión contra la ley moral y justificación de la sensualidad (que se concreta en la reivindicación del derecho del individuo a seguir sus inclinaciones) ¹⁰. Si bien el primero de estos puntos es en parte discutible para el autor que analizamos (Valente encuentra en la Cábala una forma de articular la relación entre ser finito e Infinitud), los siguientes son claramente aplicables a la obra de Valente. Se abriría aquí, por tanto, una vía amplísima de poetas influidos por la Cábala cuya obra gravita de forma clara sobre la del autor de *Tres lecciones de tinieblas*. Dado que la magnitud de esta empresa escapa de las posibilidades del presente trabajo, basten dos breves ejemplos para corroborarlo. Por una parte, la tajante afirmación de Blake negando la división entre alma y cuerpo en *The marriage of Heaven and Hell* [*Man has no Body distinct from*

*his Soul*¹¹] se convierte en una piedra angular en el edificio de Valente (negación que hallamos ya en el término *Geistlichkeit* en el que, según Deghaye, puede resumirse toda la filosofía sagrada de Oetinger); por otra, su rechazo a la contención del deseo (“*He who desires but acts not, breeds pestilence*”¹²), que conecta con la teosofía boehmiana que sitúa el origen de la naturaleza en el deseo devorador, fundamenta igualmente la cosmovisión del eros en Valente: “No es necesario aplastar el eros sino, por el contrario, liberarlo. Liberar infinitamente el deseo para que, en esa liberación, eros y ágape se hagan una forma y contenido del otro”¹³.

El segundo ejemplo procede de uno de los temas tratados por Valente con frecuencia en sus ensayos y que lo une a la Cábala: el andrógino. Esta figura regresa con fuerza en el periodo romántico y en la cultura finisecular, en autores como Lautréamont (centro del ensayo de Valente) o Eliphas Lévi. Este último (citado tanto en « Lautréamont o la experiencia de la anterioridad » como en *Diario anónimo*¹⁴) desarrolla un culto a la mujer a través de la figura de María, que hace renacer a su Hijo muerto en la cruz y con él a todo, “*parce que la Mère de Dieu peut bien donner la vie à un monde*”¹⁵. La mujer es la puerta del mundo de lo divino a través del amor. Así se observa en *La Mère de Dieu*, donde como sucede en el poema “*He*”, el aliento de la mujer lleva al hombre al conocimiento del origen, a la creación del mundo¹⁶.

Se hace imposible, por tanto, realizar en estos estrechos márgenes un estudio detallado de la influencia que han podido tener en su obra los autores de origen cristiano imbuidos de la Cábala. Por otra parte, es necesario que este análisis se realice no por semejanzas de carácter general (atribuibles al sincretismo ya mencionado), sino a través del rastreo de los escritos que efectivamente estén presentes en la obra de Valente (a partir de un estudio de sus ensayos, de su biblioteca y del *Diario anónimo*). De ahí que sea imprescindible ceñir el presente trabajo a la obra de Jacob Boehme, considerado por el poeta “el místico cristiano más netamente vinculado al mundo de la cábala”¹⁷. No es una afirmación a la ligera, sino que reproduce las frases de Koppel Hecht a Oetinger en las que aquel lo anima a profundizar en la obra de Boehme¹⁸. Sin duda este teósofo es el cabalista cristiano que más claramente ha influido en el poeta.

Antes de profundizar en este análisis, sería conveniente trazar a grandes rasgos los motivos que pudieron hacer atractiva la Cábala cristiana a Valente. En primer lugar, encuentra en ella una tradición de pensamiento religioso heterodoxo, con el cual (por

su condición marginal, reprimida o exiliada) podía identificarse con facilidad. En la Cábala halla un pensamiento que trata de articular la infinitud y trascendencia de Dios con su presencia o inmanencia en la creación. Ciertamente este impulso se halla en la Cábala judía (que reaccionaba frente a un rígido monoteísmo) tanto en el desarrollo de la vida divina como en la relación de esta con la Naturaleza. Si analizamos los aspectos que toma Valente de la Cábala judía, podemos observar cómo la doctrina de las Sefirot (fundamental en ella y heredada por la Cábala cristiana) es obviada por completo. Por el contrario, hace especial énfasis el escritor en la doctrina luriana del *tsimtsum* (el exilio de Dios), que distingue la trascendencia y alteridad de Dios respecto de su criatura, así como la doctrina de la creación a partir de las letras (desarrollada en *Tres lecciones de tinieblas*), que religa la Naturaleza con la divinidad a través de los principios-fuerza que aquellas constituyen. Pero si miramos al conjunto de la obra de Valente, estas letras vienen a confluir en la creación por la Palabra (tratada frecuentemente por el autor en sus ensayos). En la misma “Autolectura” de las *Tres lecciones* ya se vincula con el *Ursatz*. Igualmente, si analizamos su poesía, encontramos una continua dialéctica entre la Forma y lo informe, el Silencio y la Palabra, lo que en la teología cristiana serían el Hijo y el Padre. Este puede aparecer como nada (remitiendo al *Un-grund* bohemiano) o como Madre-Materia. Así se observa con claridad en un poema como “He”¹⁹, en el que hallamos al mismo tiempo la tercera persona de la Trinidad en el aliento, hálito o espíritu, gracias al cual se llega (como en la teología cristiana) a la forma originaria²⁰. El espíritu como fuerza de religación unida a lo erótico no es en absoluto episódica en la poesía de Valente, sino que se reitera en poemas similares a “He”²¹.

Resulta interesante en este sentido la plurisignificación que los cabalistas cristianos otorgan a la letra “He”, pues mientras para Franciscus Georgius Venetus en su magna obra *De harmonia mundi* esta letra significa el Espíritu Santo²² y por ella se creó el mundo²³, su traductor al francés, el también cabalista Guy Le Fèvre de la Boderie, en su carta explicatoria a esta joya cabalística, equipara He a Cristo, Verbo por el que es creado el mundo. Por el contrario, Guillaume Postel, quien afirmó que en una experiencia mística (*immutatio*) fue restituido al estado de Adán antes de la Caída, gozando de todos los privilegios del primer Adán hasta el punto de poder ver de un extremo del universo al otro, encontró en una religiosa, la Madre Jeanne, no solo la nueva Eva, sino

también la Shekhina, esposa de Cristo. Esta se simbolizaba por la He del Tetragrama: “(...) *tout trouve son achèvement dans le He féminin, dans la vérité de la Mère du monde*”²⁵. Se reúnen de este modo en torno a la letra He (al igual que en el poema de Valente) el Espíritu, el Verbo y la Madre del mundo.

Como observamos en el párrafo anterior, la Cábala (tanto en su forma judía como cristiana) le va a proporcionar una teología de la sexualidad y del eros que, al tiempo que recoge la herencia neoplatónica (presente sin duda en Valente), la incardina en la materia y la corporeidad, siendo estas un vehículo de conocimiento y acceso tanto al cosmos como a la vida divina. Esta teosofía que vincula Dios y mundo en su creación (por tanto fácilmente convertible en una *Naturphilosophie*) supone la posibilidad de encontrar en cada elemento creado un símbolo de la trascendencia (que sigue no obstante permaneciendo en su ser): volver a la Naturaleza es volver a lo divino. Es por consiguiente una hermenéutica (del libro y de la Naturaleza, de esta en tanto que libro). En este sentido, la lengua hebrea aparece como lengua por excelencia de la analogía, que rompe los usos cotidianos asombrando a la razón, lengua del origen sobre la que Valente ha reflexionado en sus ensayos²⁶.

En tanto que teología simbólica, la Cábala restablece el poder cognoscitivo de la imaginación, así como su vinculación con la materia y la memoria. Los símbolos (así se observa con claridad en Boehme y Oetinger) no pueden reducirse a una verdad intelectual o moral, sino que han de ser entendidos de una forma física, hasta el punto de ser calificado su pensamiento de “realismo simbólico”²⁷: el fuego es una materia al igual que la luz; cada símbolo es Dios que se reviste de una cualidad sensible para darse a conocer, de ahí que se haya podido denominar gnosis antignostica la Cábala de estos autores. La vinculación entre la imaginación (como forma de conocimiento y acceso a la realidad) y la memoria tiene en Giordano Bruno su teórico más representativo entre los magos hermético-cabalistas. Este, a partir de la impresión de arquetipos en el interior de la mente (a través de imágenes mágicas o mnemónicas), esperaba alcanzar conocimientos y poderes universales²⁸. El mago conforma su imaginación de acuerdo con la imágenes arquetípicas que se imprimen en su memoria, persiguiendo convertirse en “el Aion que encierra en sí mismo los poderes divinos”²⁹. Estas imágenes restablecen la comunicación con la naturaleza divina, penetrando en la memoria mediante la meditación, unifican el universo tal cual se refleja en la psique y

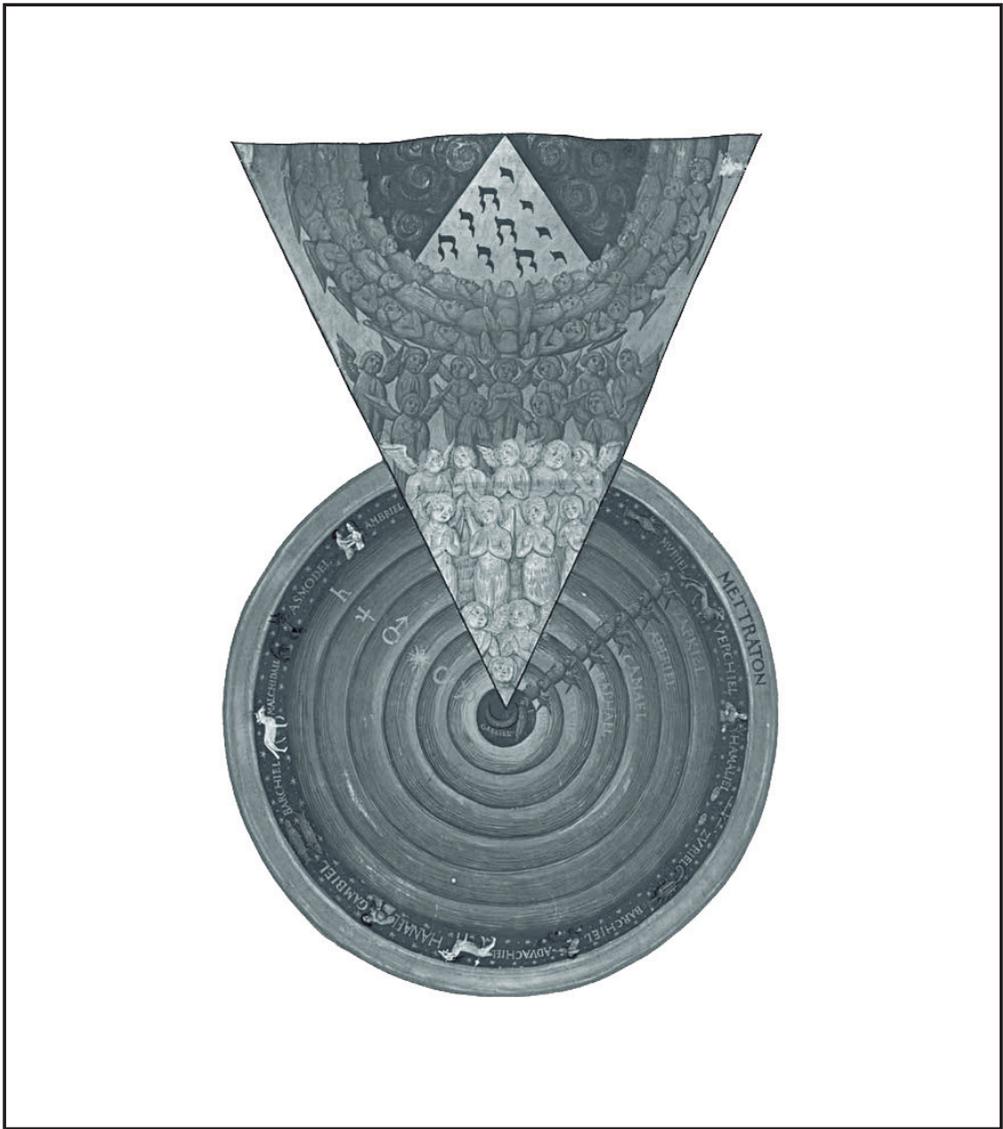
permiten la comunión con la naturaleza. La teoría de la imaginación es por tanto un proyecto de unificación interior que se alcanza por la mnemotecnica mágica: mediante la unión con los principios creadores de la naturaleza, el mago puede dominarlos y convertirse él mismo en creador. Este proceso de identificación entre la naturaleza y el artista, en el cual se produce una unificación interior del poeta es el obrado por el poder “esemplásico” de la imaginación en el proceso contemplativo, según indica Valente en “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”. La relación de esta operación con la memoria queda clara en un ensayo como “La hermenéutica o la cortedad del decir”.

La Cábala cristiana, por tanto, conecta con algunos de los principios sobre los que va construir su obra Valente, especialmente a partir de *Material memoria*. Así se observa en la siguiente anotación del *Diario anónimo*, fechada el 15 de septiembre de 1971: “Para nuevos puntos de partida: La hermenéutica, teología de la memoria, imaginación simbólica, la operación de la naturaleza y la operación del arte”³¹.

JACOB BOEHME

El zapatero de Görlitz es sin duda el cabalista cristiano que más ha influido en la obra de Valente, de modo que un análisis sobre esta influencia nos proporciona los elementos principales que ha tomado de la Cábala, descubriéndonos importantes concordancias entre ambos. Sobre el conocimiento que el poeta tenía de la obra de este autor hemos escrito ya en otro artículo³², por lo que no se extenderá el presente trabajo en los aspectos allí tratados. En la teosofía de Boehme, Dios se muestra como *Ungrund*. Este concepto adquiere el valor de Sobre-Ser, la Nada de la teología apofática (cuyo primer representante es Dionisio Areopagita), que supera infinitamente al hombre y escapa del discurso humano, lo que se concibe más allá del Ser. Pero esta nada aparece en otras ocasiones como reposo eterno (*ewige Stille*) que se parece a la Muerte. La Deidad pura no tiene vida, no es ya la luz, no es nada³³, “*n’est rien d’autre qu’un silence sans essence (ohne Wesen)*”³⁴. Sigue Boehme, en este caso, la tradición de la mística alemana, especialmente a Eckhart³⁵, que se prolonga en la idea de una nada positiva desarrollada en la obra de Valente y que este asocia al “flujo generador del mundo”, a la idea de creación, oponiéndolo al concepto de nihilidad o nada hueca³⁶.

Para Boehme toda la realidad participa de esta condición misteriosa, pues hunde su raíz en el Mysterium³⁷. Tanto la natu-



raleza como el hombre manifiestan una profundidad insondable, de ahí que para Wehr sea Boehme el iniciador de una teología de las profundidades: el teósofo introduce la metáfora de la profundidad allí donde normalmente aparece la de altura³⁸. En Valente el ascenso platónico se ha sustituido por el hundimiento en la materialidad, que tiene hondura, centro y espíritu³⁹, pues, en palabras de Boehme, “la Divinidad entera está oculta en el centro de la tierra”⁴⁰. La revelación tiene lugar precisamente en la dialéctica entre tinieblas y luz, pues la luz ha brillado siempre en las tinieblas como el día y la noche están el uno en el otro. Así es también en Valente el modo de revelación, pues luz y oscuridad no pueden separarse, ya que la aurora surge (como en Boehme) de la noche⁴¹.

Nada podría conocerse si en lo indeterminado no existiera una tendencia a la manifestación, un deseo absoluto de realizarse, un deseo de lo determinado, que abre a una dualidad nueva entre acción y pasión, dualidad entre el que da y el que recibe. Esta se manifiesta en la divinidad (Padre -oscuro e ignoto al tiempo que fuego devorador- frente a Hijo -luz y rostro-), en la naturaleza (tanto creada como increada, lo salado frente a lo dulce) y en el ser humano (hombre frente a mujer). Esta relación dialógica entre el fondo abisal y la forma se encuentra también en la verdadera obra de arte, según Valente⁴². En la persona se manifiesta igualmente el paso del fondo de tinieblas (“el vagido brutal”, “el flujo de lo oscuro que sube en oleadas” de la raíz) a la “forma de las formas”, esa raíz invertida que es la llama (“Jhet”⁴³). Para Boehme, afirma Deghaye, toda vida es una planta cuyas raíces se hunden en las profundidades tenebrosas, toda alma es un abismo de tinieblas no liberadas⁴⁴.

En el nivel de la naturaleza esta dualidad se manifiesta desde un principio como lucha entre fuerzas opuestas. Así se descubre, igualmente, en el primer texto de la segunda lección (“Vav”), uno de los más “boehmianos” de Valente⁴⁵. Para conocerse, el Uno boehmiano debe dividirse: es el deseo, hambre que toma forma en la creación⁴⁶. Se percibe así una necesidad de forma por parte de lo informe que puede traducirse en la necesidad del hombre por parte de Dios, como ha expresado de forma clara Valente en “Cómo se pinta un dragón”: “Gime el logos por la encarnación. El logos es la antropofilia de lo increado”⁴⁷. Dios solo se puede manifestar en la naturaleza y a través de la dualidad. La voluntad divina en los primeros grados del ciclo septenario (constituido por las formas-potencias o cualidades-formas⁴⁸), mediante el cual

se crea la naturaleza, se manifiesta como un deseo que se tensa y endurece al extremo, al no poder aprehender otra cosa que su propia sombra; es “*un aiguillon furieux qui est ce premier désir retourné contre lui même et cherchant à se libérer de sa propre étreinte, à ouvrir une brèche dans sa propre épaisseur*”⁴⁹. Así sucede en “Vav”. Estamos al comienzo de la segunda lección; en ella, una naturaleza arquetípica (como la naturaleza increada boehmiana) se nos revela a través de la dualidad⁵⁰. Al principio del ciclo septiforme hallamos un hambre voraz, feroz, que solo se puede alimentar de sí, pues para la divinidad nada existe que pueda comer y por eso se crispa sobre sí misma (al igual que ocurre en “Vav”) devorándose. En Boehme este deseo petrifica, solidifica, coagula, produciéndose así la dualidad entre el deseo de romper la estrechez y el de amurallarse. En su primera obra, la *Aurora*, describe el proceso Boehme como la relación entre la cualidad dulce y la salada. Lo salado, sediento, empuja y persigue la sustancia dulce. Esta “dilata cada vez más su paladar, la salada lo persigue. Lo dulce penetra en la cualidad salada: crece la planta”⁵¹. En “Vav” la existencia de una fuerza solitaria que se retuerce contra sí parece desdoblarse o encontrarse con una materia sólida (las grietas de la tierra) que actúa como vientre (arquetipo femenino frente al masculino) en el que puede engendrarse. Así sucede también en Boehme, como muestra Deghaye:

*Cependant l'aiguillon est le symbole du mouvement. (...) Autrement dit, de la mort naît la vie, comme dans l'oeuvre chimique. Mais la vie n'est encore qu'en gestation. Ce qui apparaît, c'est comme un ventre dans lequel la vraie vie s'engendre. La vie embryonnaire est elle-même ce ventre. (...) C'est dans ce ventre où règne l'amertume, que Dieu s'engendre*⁵².

En Boehme el ciclo de la naturaleza anticipa la Pasión de Cristo (“desde el morir al no morir: de sobremuerte”). Como señala Deghaye, el fuego que devora puede así convertirse en luz, en deseo de amor. Este itinerario del deseo se reproduce en la criatura. En la esfera de la naturaleza eterna asistimos a una gestación en las tinieblas de una matriz original, una fermentación, pues “*pour Boehme comme pour les alchimistes, la mort est une fermentation, c'est-à-dire, une putrefaction qui produit la vie*”⁵³. El simbolismo de “Vav” remite claramente a la dualidad masculino-femenino. En Boehme la división del hombre (inicialmente andrógino tras la caída) provoca el fuego devorador masculino que engendra a Eva y trata de penetrarla.

Solo tras este combate llega la paz, como sucede en la siguiente letra de las lecciones (“Zayin”) que representa el séptimo día de la creación y, por tanto, el descanso. Algunos de los misterios de este texto pueden iluminarse a partir de los escritos de Boehme. Así, afirma Deghaye, cuando las potencias hayan cesado su combate y se equilibren en armonía, el alma gustará el reposo y este *sabbath* será el símbolo final del cumplimiento⁵⁴. En efecto, tras la muerte se produce el despertar (una vez Dios ha llevado a cumplimiento su obra, se ha encontrado y se retira). Como día en el que la creación llega a su culminación, el séptimo se encuentra fuera del tiempo y del espacio (“no hay espacio ni tiempo”)⁵⁵. Despierta el hombre como guerrero (“vestiste tu armadura”), pero ha de renunciar a la voluntad propia (reflejo del furor de la fuerza primera) para unirse a la sabiduría (la Sofía-palabra que se esconde en la piedra y que, en tanto estructura de toda existencia, es quien debe decir al hombre). Como Marte desarmado por Venus, a la que toma por esposa, es el fuego violento simbolizado en la fase tenebrosa de la naturaleza eterna, que la dulzura desarma⁵⁶:

*Dans la personne de l'homme éveillé à la vraie vie, la Sagesse est l'épouse. (...) C'est la Sagesse qui représente Dieu dans la créature. Cependant elle est l'épouse. Quant à l'époux, c'est le feu de l'âme personnifié (Feuer-Seele). L'épouse est la Sagesse qui transforme ce feu en lumière. Elle est à la fois mère et épouse. Le feu sublimé est son fils et son époux*⁵⁷.

Por otra parte, en el desdoblamiento de los espejos a que asistimos en “Zayin” encontramos un eco de la teoría de la imaginación creadora de Boehme. En *Vierzig Fragen*, presenta la creación como fruto del deseo de Dios. Este es un ojo, deseo de ver y al mismo tiempo espejo que se identifica con la cosa vista. Este deseo es uno con la imaginación verdadera (*imaginatio vera*): por la magia de la imaginación, el espejo crea la realidad de la imagen que da⁵⁸. Engendrando esta realidad, el espejo se desdobra de modo que un espejo produce otro y en el segundo, el primero toma sustancia del Ser. La manifestación divina sería así un juego de espejos que se engendran sucesivamente. El último de estos espejos es la imagen que está en el alma humana: “*Cette image est le miroir d'un miroir divin, exactement comme la Sagesse qui se révèle en elle, est le miroir de l'oeil éternel*”⁵⁹. De este modo, Dios aparece como una divinidad que se busca en la Nada y que se encuentra en una imagen producida de manera mágica. Cier-

tamente, al alejarse la divinidad que se refleja en los espejos, se yergue sobre la tierra la imagen de Dios en este hombre (guerrero, como la fuerza primordial del Padre) y la palabra (Sofía-Logos). La unión se consumará al desvanecerse los espejos, cuando se vacíen las imágenes (“no adorarás imágenes”) en la mirada ⁶⁰.

Oetinger, cabalista seguidor de Boehme, asimiló estas dos potencias que se oponen a las fuerzas de atracción y repulsión (el propio Newton estaba influido por la teosofía de Boehme), aunque reconvirtiendo estas nociones físicas en una psicología esotérica, una psicología del deseo. Esta hace estallar los límites del individuo y se vuelve cósmica, convirtiéndose en una metafísica en la que física y psicología se hacen una ⁶¹. Pone en el mismo plano (así se encuentra también en las lecciones de tinieblas) atracción y repulsión, sístole y diástole, porque la Naturaleza le aparece como un gran organismo cuya vida se rige por el Deseo, motor de toda existencia. De este modo, la segunda lección (que había comenzado con la oposición de los dos principios) concluye en “Tet” con la retracción de todo cuanto existe al centro y su posterior expulsión. En el poema se unen respiración, circulación sanguínea (“la sangre se hace centro”) y fuerza de atracción. Es el proceso de generación continua y nuevo nacimiento en el que se basa la concepción de la Naturaleza en Boehme y en el que se sitúa el recorrido del hombre al origen. También en el poema se proyecta el deseo de regreso a la unidad primordial de la voz poética, que armoniza con el impulso cósmico. Este pasaje es fuertemente boehmiano, tanto por su fondo como por su configuración textual. Así se observa si comparamos los versos “todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación” con un texto de *Mysterium magnum*: “ainsi qu’il apparaît dans le fait que toutes choses se résorbent à nouveau dans la Mère d’où elles sont issues et nées, c’est-à-dire dans les quatre éléments” ⁶².

En Boehme la naturaleza se engendra también en esta polaridad masculino-femenino que produce una unidad “andrógina” inseparable. En Valente esta imagería se prolongará hasta su última obra (véase, por ejemplo, “Cabo de Gata”), fijándose de manera emblemática en los poemas “Lamed” y “Mem” de *Tres lecciones de tinieblas*. En el primero se produce la penetración en las aguas, y solo esta conjunción hace posible que brote la “raíz de engendramiento”. En Boehme las aguas tienen también un valor matricial, como *Wasser-Matrix* ⁶³, en las que penetra el relámpago ⁶⁴: “El mismo relámpago o chasquido rabioso o espíritu amargo resulta apresado en la cualidad salada (...). Y ahora es la movili-

dad o raíz de la vida que moldea en la cualidad salada a la palabra (...)”⁶⁵. En “Lamed” este toque engendra la vibración, como en la Aurora el relámpago de fuego “salió en la muerta cualidad salada y dura y lo puso todo inquieto, con que surgió la movilidad”⁶⁶. Así, en “Mem” encontramos ya las aguas fecundadas, un “padre hembra” donde la vida se engendra. En *Mysterium pansophicum*, afirma Boehme que allí donde ha tocado la vida divina una vez y ha despertado la vida de la naturaleza, ha engendrado del misterio esencial maravillosas criaturas⁶⁷. Este espacio del engendramiento (los limos del verbo, en Valente) se relaciona en Boehme con la imaginación, misterio donde “*une étonnante vie essentielle s’engendre elle-même*”⁶⁸.

Como hemos visto, Valente encuentra en Boehme una teosofía que une cuerpo y alma (la carne es la madre del espíritu, afirma en la *Aurora*), una psicología divina del deseo (según la denomina Deghaye) y una teología de la sexualidad, al ser (en palabras de Berdiaeff) uno de los pocos pensadores que han comprendido la profundidad metafísica del sexo⁶⁹. Finalmente, habrá de quedar para otra ocasión un análisis detenido de la concepción de la imaginación creadora en Boehme, que tantos puntos de contacto descubre con la valenteana.

- ¹ Cfr. F. Savelsberg, "Aproximaciones a Tres lecciones de tinieblas", Moenia, vol. 6, 2000, pp. 51-125.
- ² Gershom Scholem (et al.), *Kabbalistas chrétiens*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 11. .
- ³ *Ibid.*, p. 39.
- ⁴ Valente, OC (*Obras completas*) II, p. 384.
- ⁵ Resulta llamativa la falta de interés mostrada por Valente hacia la obra de Pico della Mirandola (que se observa tanto en sus ensayos como en su biblioteca). Sin embargo, si comparamos la "Conclusio LIX" de Pico (en la que se traducen tres conceptos fundamentales de la ontología neoplatónica de Proclus) observaremos una completa correspondencia con la organización de la primera lección de *Tres lecciones de tinieblas: mansio, processio, reversio, reunio*.
- ⁶ Así lo afirma Antoine Faivre, *Western Esotericism. A concise History*, Albany, State University of New York Press, 2010, pp. 5-6.
- ⁷ Cfr. F. González y M. Valls, *La Cábala del Renacimiento*. Nuevas aperturas, Barcelona, mtm, 2007.
- ⁸ Así, por ejemplo, sobre la posible influencia de la Cábala en santa Teresa, cfr. OC II, pp. 383-384. Justamente este rasgo de heterodoxia es el resaltado por Valente en alguno de sus ensayos al tratar a estos autores influidos por la Cábala, como Bruno o Boehme.
- ⁹ Si bien cita a Milton, los autores que presenta son fundamentalmente románticos y simbolistas. Cfr. igualmente Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 102-103.
- ¹⁰ Daniel Saurat, *La littérature et l'occultisme. Études sur la poésie philosophique moderne*, Paris, Rieder, 1929, pp. 17-18.
- ¹¹ William Blake, *Ver un mundo en un grano de arena (poesía)*, Madrid, Visor, 2009, p. 314.
- ¹² *Ibid.*, p. 316. La relación entre Blake y Boehme, subrayada por Valente en *Diario anónimo*, fue estudiada por Saurat en el libro (mencionado en el *Diario anónimo*) *Blake and Modern Thought*.
- ¹³ En "Los ojos deseados", OC II, p. 388.
- ¹⁴ Cfr. op. cit., p. 139..
- ¹⁵ F.P. Bowman (ed.), *Eliphas Lévi. Visionnaire romantique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 147-148.
- ¹⁶ Op. cit., pp. 147-148.
- ¹⁷ "Carta abierta a José Lezama Lima", OC II, p. 224.
- ¹⁸ Cfr. E. Benz, "La Kabbale chrétienne en Allemagne du XVIe au XVIIIe siècle", op. cit., p. 111.
- ¹⁹ Este juego entre el Fondo y la Forma se encuentran con frecuencia en la obra de Valente. Cfr. "Arietta, opus 111", "Palabra", "Como el oscuro pez del fondo".
- ²⁰ Funciona "He", en este sentido, como inversión de "Bet", poema en el que se crea la forma ("para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo") a través del espíritu ("sobre las aguas: ven sobre las aguas").
- ²¹ Cfr. "Como el oscuro pez del fondo", OC I, p. 384.
- ²² De *harmonia mundi*, Paris, 1545, Cantici Primi, Tonus Quartus, p. 84: "Sed si altius conscendere libet: docent secretiores theologi Hebraeorum: propter omnia sunt colligata per HE quod quinque significat, et est sigillum spiritus sancti, qui nexus dicitur omnia ligans".
- ²³ *Ibid.*, Cantici Primi, Tonus Quintus, p. 98: "Ideo dicunt Hebraei Deus fabricasse mundum HE".
- ²⁴ Cfr. Maureen Ann Cromie, *A study of the work of Guy Le Fevre de la Boderie (1541-1598)*, Thesis, University of British Columbia, 1971, p. 175.
- ²⁵ *Kabbalistas chrétiens*, p. 72.
- ²⁶ Cfr. la afirmación de Franciscus Georgius Venetus (cit. de *Kabbalistas chrétiens*, p. 61): "les paroles, mesmement les hebraïques, sont certains signaux et sacrements des choses célestes". Cfr. "Sobre la lengua de los pájaros", OC II, pp. 422-425.
- ²⁷ Deghaye, "La philosophie sacrée d'Oetinger", *Kabbalistas chrétiens*, p. 240.
- ²⁸ Yates, Giordano Bruno y la tradición hermética, Barcelona, Editorial Ariel, 1983, p. 223.
- ²⁹ *Ibid.*, 231-232.
- ³⁰ Esta relación entre magia y arte ya se postuló para la magia de Ficino y Pico (cfr. *ibid.*, p. 127). Sobre la herencia romántica de la reflexión en torno a la imaginación, cfr. Manuel Fernández Rodríguez, "José Ángel Valente y la modernidad poética romántica", en *Referentes europeos en la obra de Valente*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 59-60.
- ³¹ Op. cit., p. 145.
- ³² "La influencia de Boehme en *Tres lecciones de tinieblas: "Alef" y "Bet"*", *Pájaros Raíces. En Torno a José Ángel Valente*, Madrid. Abada Editores S.L., 2010.
- ³³ Op. cit.
- ³⁴ Cfr. Deghaye, "La philosophie sacrée d'Oetinger", en *Kabbalistas chrétiens*, pp. 249-250.
- ³⁵ Cfr. Gerhard Wehr, "Jakob Böhme", en *Jacob Böhme*, Paris, Albin Michel, 1977, p. 66.
- ³⁶ "La experiencia abisal", OC II, p. 754. Sobre la nada en Valente, cfr. el trabajo de Pietro Taravacci, "Hacia el saber de la nada en Valente", *La Página*, 78/79, 2009. Taravacci observa en el poeta la existencia de "la fe, experimentada en el abismo de la misma Nada", de modo que la nada de Mallarmé, que procede de la aniquilación de Dios se descubre distinta a la de Valente, "que tiende hacia Dios" (*ibid.*, pp. 83-86). Sobre la nada, cfr. también Armando López Castro, "Memoria del verbo", en *Pájaro y enigma*, Ourense, Abano, 2000, pp. 127-168 o id., *En el límite de la escritura*, Ourense, Abano, 2002, pp. 244-246.
- ³⁷ Cfr. Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris, Vrin, 1979, pp. 311-312.
- ³⁸ Op. cit., p. 63
- ³⁹ Agustín Andreu, "Introducción" en Jacob Böhme, *Aurora*, Madrid, Alfaguara, 1979, p. LV.
- ⁴⁰ Böhme, *Aurora*, p. 316.
- ⁴¹ Cfr. "El ángel", OC I, p. 379: "No separes / la sombra de la luz que ella ha engendrado". Cfr. también "La Aurora", OC I, p. 377: "La aurora / sólo engendradora por la noche". En sus ensayos puede encontrarse también esta unidad de noche y luz (OC II, p. 310). La dialéctica entre misterio y luz, "presencia / ausencia de lo sagrado" ha sido comentada por José Luis Gómez Toré, "Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente", *La Página*, 78/79, 2009, p. 26.
- ⁴² Así se observa en el ensayo "Sobre la unidad simple", perteneciente a *Elogio del calligrafo*, en el que viene a emplear los conceptos de *Ungrund* y *Grund* (cfr. OC II, pp. 499-500): *Para Patrick Frey (1986) la última referencia de una obra como Window or Wall Sign de Bruce Nauman estaría en Meister Eckhart. En la obra de Cristina Iglesias habría,*

a mi entender, una fuerte referencia última al lenguaje y al silencio, al espacio abierto –fondo, Grund o Ungrund- entre esas dos caras de la misma realidad que se calla y se dice a la vez o que, a la vez, se manifiesta y se esconde.

⁴³ Es necesario observar cómo se establece un paralelismo entre la fuerza de “Vav” que “no tenía nombre” y la pulsión de “Jeht” originada también por lo que no tiene nombre y hay que dejar brotar. Se trata del deseo de forma, de encarnación en la palabra.

⁴⁴ Op. cit., pp. 255-256.

⁴⁵ OC I, p.: *Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma consumida: volvía una y otra vez en busca de su nombre: mas no tenía nombre: respuesta a la que nadie interrogaba: buscaba grietas, surcos: la penetración: recorría superficies hambrienta: lo lineal, lo liso: no se conocía: nada sabía o no sabía más de sí que el sentirse a sí misma fuerza ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen.*

⁴⁶ Cfr. *Mysterium magnum*, p. 63: *Car le Néant a faim du Quelque Chose et la faim est le désir, sous forme du premier “Verbum fiat” ou du premier faire, car le désir n’a rien qu’il puisse faire ou saisir. Il ne fait que se saisir lui-même et se donner à lui-même son empreinte, je veux dire qu’il se coagule, s’éduque en lui-même, et se saisit et passe de l’Indéterminé au Déterminé (...).*

⁴⁷ OC II, p. 458.

⁴⁸ Como observa Koyré, se trata de una influencia del *Sepher Yetzirah*. Cfr. op. cit., p. 459, n. 1.

⁴⁹ Deghaye, “Psycología sacra”, en Wehr, op. cit., p. 205.

⁵⁰ Lo hemos visto en “Jhet” y en “Vav”, en “Tet” se manifiesta en el doble movimiento (atracción / expulsión).

⁵¹ Op. cit., p. 103. No puede dejar de recordarnos este pasaje el siguiente poema de *Material memoria* (en el que encontramos, igualmente, el concepto boehmiano de “lo amargo”, aplicado a un contexto sexual): “En el descenso oscuro / del paladar a la materia húmeda / lo amargo llena / de pájaros raíces el deseo” (OC I, p. 385).

⁵² P. Deghaye, *La Naissance de Dieu ou la doctrine de Jacob Boehme*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 36.

⁵³ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴ “La philosophie sacrée d’Oetinger”, en *Kabbalistes chrétiens*, p. 246.

⁵⁵ Cfr. *Mysterium magnum*, p. 174: “Dans la septième propriété toutes choses sont amenées à leur fin (...). La septième journée a été de toute éternité hors de toute temporalité”.

⁵⁶ Deghaye, *La Naissance de Dieu*, pp. 286-287.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁸ Cfr. *ibid.*, p. 151.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Cfr. OC II p. 315.

⁶¹ Deghaye, “La philosophie sacrée d’Oetinger”, p. 266.

⁶² Op. cit., p. 222.

⁶³ Deghaye, *La Naissance de Dieu*, p. 176.

⁶⁴ Boehme, *Aurora*, p. 119.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 316. Curiosamente, en la *Aurora* este acontecimiento tiene lugar en el tercer día del nacimiento de la creación. “Lamed” es la tercera letra de la tercera lección.

⁶⁶ Wehr (ed.), *Jacob Böhme*, p. 192.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁵ Op. cit., p. 34. La mujer se asocia en Boehme a las aguas, aguas luminosas en las que el deseo del hombre penetra. Se trata de un símbolo familiar para el lector de Valente, como se observa en el poema XII de *El fulgor*. Cfr. igualmente los siguientes versos de *Al dios del lugar*: “Bebí de ti, bebí, te succioné, / animal sumergido entre los pliegues / de tu anegada claridad. / Bajaban / incasantes las aguas / a las gargantas trémulas de luz” (OC I, p. 472). También ha reflexionado en sus ensayos sobre el simbolismo del agua. Como señala en “El ojo del agua”, la necesaria inmersión en las aguas tenebrosas conduce “hasta la delgada transparencia de la cristalina fuente” (OC II, p. 312).

Por Juan Soros

“¿No será ése, a fin de cuentas, el destino de la lectura, el de la conversación o el de toda crítica: hallar para las respuestas dadas sus más secretas preguntas?” (*OC II*, p. 224). Así termina el ensayo-carta abierta, que José Ángel Valente dedica a José Lezama Lima. Sirvan de emblema sus palabras para estos apuntes de lectura. Las respuestas de Valente sólo nos permiten intentar trazar “secretas preguntas”, apenas esbozadas. Estas respuestas pueden ser más claras en sus ensayos dedicados a Darío, Vallejo, Lezama o Westphalen, y en sus poemas con referente americano, o, más oscuras, en el poso poético que puede dejar la lectura de los poetas latinoamericanos en uno de los más grandes poetas en lengua castellana del siglo XX. Con una voz tan propia y destacada es inútil buscar en su obra influencias directas o calcos. Salvo en algún poema de ocasión donde el contagio o mimesis es, a la vez, juego y homenaje como en el curioso poema “Cinco sones para tambor solo” (*OC I*, p. 834-837) que con fina ironía, pero sin sarcasmo, parodia una canción yoruba cubana, no encontramos un “tono” americano o americanizante en Valente.

SOBREVOLANDO LOS ANDES

Preguntas sobre Valente y América

Sí se encuentra alusión referencial en el poema, huella existencial de una relación rica con Latinoamérica y su literatura. Por ejemplo, en otro poema también asociado al ritmo del tambor afroamericano cubano, “Visita a Guanabacoa” (incluido en *Interior con figuras*, *OC I*, p. 349-350), o en el poema-homenaje titulado “José Lezama Lima” (De *El inocente*, libro a su vez dedicado al cubano Calvert Casey, *OC I*, p. 307-308) o “Del Inca” (De *Mandorla*, *OC I*, p. 426-427), más algunos otros poemas que serán citados. Así, dejamos aquí planteadas, de manera provisional, escritas a lápiz, algunas preguntas iniciales, sobre Valente y América.

LATINOAMERICANO DEL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO

En el congreso “Crisis, Apocalipsis y Utopías”, celebrado en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile, en Santiago en 1998, Valente releyó su ensayo “Modernidad y postmodernidad: el ángel de la historia” (*OC II*, p. 1355-1361). Sin embargo, en las actas del congreso se recogieron sus palabras preliminares que daban sentido a su intervención y contextualizaban el ensayo. Dentro de un claro ataque a la utopía neoliberal y la mundialización que, conocedor de la realidad chilena de postdictadura, Valente destaca como problema social urgente, dice: “Me van a permitir que en mi calidad de español –es decir latinoamericano del otro lado del Atlántico– trate el tema [del congreso] desde una perspectiva europea” (Canovas, 2000, 37). ¿Podría ser un gesto fácil de hermandad? ¿Cuántos escritores no han querido vestir su mirada complaciente hacia América con un disfraz de juguetería, ajeno y eurocéntrico? La respuesta de Valente es incómoda pero honesta. Asume su perspectiva, no pretende hablar por nadie, ponerse en el lugar de un hipotético “otro” americano, pero evidencia su filiación vital e intelectual con la lengua y la tierra.

LOS ANDES

Fechado el “17.12.97” (Valente, 2000, p. 120), “Sobrevolando los Andes” (*OC I*, p. 577) es uno de los últimos poemas de *Fragmentos de un libro futuro*, el libro póstumo de Valente, concebido por él mismo como tal. La referencia es un paisaje conocido para el poeta. Un “paisaje después de la batalla”. Las cumbres, las nieves “eternas”. Vistas desde muy cerca cuando el avión cruza la cordillera desde Argentina hacia Chile. No son los altos farellones vistos desde el valle, la visión telúrica, exaltada, de algún modo monopolizada por Neruda y una larga lista de epígonos. No, esta cordillera es observada con una mirada icariana, extensiva. Tiene lugar, el lugar, en Valente. “Cabo de Gata” (*OC I*, p. 546), “Víznar, 1988” (*OC I*, p. 558), “Campo dei Fiori, 1600” (*OC I*, p. 581), por citar poemas y lugares de la época de “Sobrevolando los Andes”, aparecen como índices de un tiempo aunque conviven dos formas en que ese tiempo tiene lugar. Por una parte uno histórico, fechado, por otra, un “más allá de los tiempos”. Es notable que tanto Víznar como Campo dei Fiori lleven una fecha, un índice histórico, asociado a su título. En cambio, el cabo y la cordillera, no. Son espacios disí-

miles, opuestos, que sin embargo se configuran como *moradas*. De “Cabo de Gata”: “Y el vacío de todo lo creado envolvente, materno, como inmensa morada” (OC I, p. 546). De “Sobrevolando...”: “Materia. / Madre / del mundo. [...] Acógeme de nuevo en ti [...]” (OC I, p. 577). Sin año, sin anécdota, el tiempo indizado es un tiempo *futuro*. “Acógeme de nuevo en ti / mas sólo cuando haya / acabado mi canto.” La referencia clásica al lugar de la muerte, tierra eres y en tierra te convertirás, el polvo que vuelve al polvo, se concreta al observar los Andes como un espacio material extenso y abstracto. Quizás esta es su manera de ser latinoamericano, en su unión a una materia “más allá del dios.”, más allá de fronteras y acentos. También, son palabras cargadas de un sentido político subterráneo. Estas nieves, como el desierto, los ríos y el mar de Chile y de tantos otros países latinoamericanos acogen muchos cuerpos.

Tumbas milenarias con momias preservadas por sus deudos de manera ritual y respetuosa pero también cuerpos que no lograron acabar su canto en 1973 y los años siguientes de dictadura militar, que yacen sin justicia, con su canto interrumpido, a los que incluso se les ha negado la condición de muertos y por los cuales ni sus deudos ni el cuerpo social de Chile entero pueden realizar el trabajo del duelo. Son los *desaparecidos*, espectros que recorren el paisaje chileno (y el americano) fuera del tiempo. Espectros indisociables de palabras como América, Argentina, Brasil, Chile, indisociables de los Andes. Fuera del tiempo por cuanto permanecen en tiempo de duelo, espacio liminar entre la vida y la muerte. Fuera del tiempo, “Animal extendido / sobre la duración” (OC I, p. 577). Esa *duración* bergsoniana que, animal, tiene ánima, las de todos los ausentes absorbidos en la materia que también reclama Valente. El paisaje después de la batalla resuena en el poema del final de una vida. ¿Está todo eso en el poema? Una cuestión política que nunca dejó el pensamiento poético de Valente sin por esto caer en el panfleto o la ideología. También lo recuerda su poema “Redoble por los kaiowá del Mato grosso del Sur” (OC I, p. 549-550). Como ha dicho José Luis Gómez Toré justamente citando este poema como referente, Valente “como ciudadano no deja de lado la reflexión política, si bien se trata de una mirada que desdeña todo dogmatismo.” (Gómez Toré, 2011). Es la pregunta por América, Latinoamérica, sus paisajes, sus autores, sus palabras y sus espectros.

TRADICIÓN AMERICANA

«Nosotros los peninsulares tenemos la necesidad de comunicarnos con el otro lado de la lengua, y yo me he comunicado mucho toda mi vida. En primer lugar porque recién llegado a Madrid viví en un colegio que pertenecía al Instituto de Cultura Hispánica y allí inicié amistad con alumnos latinoamericanos: Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, Ernesto García Sánchez... gracias a ellos pude leer a Borges cuando Borges no era conocido en España ni en Francia. Porque Borges es conocido en España cuando lo descubren los franceses (caso idéntico al de Pessoa), fíjese qué desgracia. Eso me hizo descubrir que había otra fracción importante en la lengua que no seguía las mismas líneas que la poesía española. Y desde el comienzo recibí la influencia capital de José Asunción Silva, Vallejo, de Neruda también; después Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen y, evidentemente, antes de todos, Rubén Darío. Borges fue para mí también esencial. Todos ellos forman parte de mi tradición poética personal tanto como los escritores españoles. Además, creo que algunos de ellos entendieron mejor que los peninsulares ciertos elementos de nuestra herencia troncal. Y en esa situación considero que está José Lezama Lima.»

— Entrevista realizada con Nuria Fernández Quesada, Valente, 2000, p. 138-139.

Quizás en esta larga cita se sintetizan algunas de las respuestas que nos brinda Valente sobre su poesía y América. Nos podemos preguntar si el hecho de que él mismo viviera buena parte de su trayectoria fuera del entorno directo de la poesía española no fue catalizador de su apertura a la poesía latinoamericana, junto al germen de la cohabitación con latinoamericanos en el Colegio Mayor Guadalupe en Madrid. Para un profundo análisis de los años madrileños de Valente, véase el completo estudio de Marta Agudo que traza el complejo contexto social y político en el que vive esos años previos a su partida a Oxford así como un completo barrido de las colaboraciones del poeta en *Índice, Ínsula*, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS y otras revistas del momento (Agudo, 2012, p. 171-309) que queda sintetizado en estas palabras: “Tiempo [...] de apertura y formación esenciales – pese a todas las críticas, posiblemente merecidas, que más tarde entonó contra la Universidad española desde su experiencia europea –, que permiten dar cuenta de la extraordinaria distancia que media entre el Valente que llegó a «la capital» y el que partió a Oxford.” (Agudo, 2012, p. 272). Quizás escribir desde el margen, en el límite, lo hacía comprender la

poesía americana y compenetrarse con ella en su condición marginada respecto a una supuesta centralidad de la metrópoli española. Quizás, por virtud de margen, esas poéticas, algunas, se entendieron y conservaron esa “herencia troncal” que las une a la tradición personal que se construye el poeta.

LECTURAS CRÍTICAS DESDE LA OTRA ORILLA

En *Las palabras de la tribu* (OC II, p. 37-265) Valente reúne su personal panteón de intereses críticos hasta 1971. Así, aparecen aquí, en la segunda sección, “antes de todos”, el ensayo “Darío o la innovación” y luego “César Vallejo, desde esta orilla”, ambos estudios filológicos con especial atención a la recepción e influencia de estos autores en la obra de poetas españoles. En la tercera sección aparecen textos más libres, la “Carta abierta a José Lezama Lima” y “El otro Borges”. Pareciera que la filiación poética con el “maestro Lezama” y con el Borges “soñado” con el que comparte gusto por la literatura inglesa y vivencias ginebrinas, genera una lectura más cercana, cómplice, donde no se despliega un análisis filológico sino una palabra dialogante. Textos sobre latinoamericanos no volverán a aparecer hasta *La experiencia abisal* (OC II, p. 601-760) editado de manera póstuma en 2004 y sin una aclaración sobre la selección de textos a pesar de abarcar entre 1978 y 1999. Aunque Valente había anunciado que junto a *Fragmentos de un libro futuro* tenía el proyecto de un nuevo libro de ensayos (Valente, 2000, p. 148), no podemos saber si esta selección es total o parcialmente atribuible a él. Sin embargo, podemos ver que reaparecen los nombres de Lezama (con dos textos, “El pulpo, la araña y la imagen” y “Pabellón del vacío”), y Vallejo y se suma un nuevo autor a su panteón con el ensayo “Aparición y desapariciones”, el texto que sirvió de prólogo a *Bajo las zarpas de la quimera*, la poesía reunida de Emilio Adolfo Westphalen publicada en Alianza Tres en 1991. Si cierta habla de los límites, lo abisal, lo desértico o lo cabalístico puede ya sonar tópica respecto a Valente, aunque no por eso sea menos propia del mismo vocabulario del poeta, hablando del peruano introduce un valor distintivo y quizás poco destacado en su propia poética:

Esta ardua exploración puede llevarnos, en efecto, a algún lugar o a ninguna parte. No hay garantía. Todo se produce en puro riesgo. Acaso alguna vez, «pocas veces», se llega a sobrepasar mínimamente el nivel del vestigio o del residuo. Nada puede hacernos pensar o pretender que el fenómeno vuelva a repetirse. Existe sólo la pura y ardua exploración, la tentativa, el balbuciente o tan-

teante azar, el regreso al principio, la vuelta incesante a la palabra inicial. (OC II, p. 650).

Difícil no oír resonar en estas palabras la idea de *antepalabra*. Zona de riesgo la escritura en los límites de Valente que se ve identificada en Westphalen, al que el mismo año en otro texto crítico presentaba como “el mayor de los poetas vivos en lengua nuestra” (*OC II*, p. 1476). Zona de riesgo que sabe que lo que está en juego es la diferencia entre la tradición mística y el misticismo vulgarizado, que no negocia, por eso es escasa, “del vestigio o del residuo”, como la escritura de Beckett o Celan.

Quedan entre los “Textos críticos inéditos o dispersos” varios que podrían, o no, haber llegado a una selección distinta de *La experiencia abisal*. Otro Borges, otro Vallejo, otros Lezama, otro Westphalen, una elogiosa necrológica para Octavio Paz (aunque en una entrevista confiese haber descubierto poco en Paz, quizás porque ambos han bebido de las mismas fuentes y conoce sus referentes -Valente, 2000, p. 138-), un texto sobre Gelman y otros textos sobre Darío. Junto a estos, contemporáneos de *Las palabras de la tribu*, y por tanto descartados de esta, encontramos textos de juventud, que tratan temas americanos varios (poesía y prosa de Cuba, Colombia, etc.), un juvenil, y algo arrogante ensayo, sobre los *Últimos poemas* de Huidobro¹ y algunos textos sobre Neruda.

ENTREMÉS: AMÉRICA ENTRE ESPIRITISMO Y CUBISMO

“El mío es el compromiso con la palabra poética, que te obliga contra tu voluntad a decir lo que tal vez tú no quieres decir, porque es una palabra profundamente libre. Esa palabra tiene más fuerza que tú.” Dice Valente en la entrevista que le hace Nuria Fernández Quesada (Valente, 2000, p.135). Sin embargo, la realidad supera a la ficción cuando el debate político tiene que denunciar la ignorancia junto a la ignominia: “cuando tuvo lugar en Chile el golpe de estado, los militares destruían los libros sobre cubismo porque creían que eran sobre Cuba. En Cuba pasaba igual, de espiritual, espiritismo. Lo que demuestra que la única internacional que funcionaba era la de los censores.” (Valente, 2000, 140) Y la de la zafiedad. Si escribir poesía es un gesto político, escribirla en los límites del lenguaje, como Vallejo, como Lezama, como Valente, es el gesto político definitivo, contra su propia instrumentalización, contra la propia caída del lenguaje.

LECTURAS CRÍTICAS DESDE AMÉRICA

Es difícil tratar el tema de la recepción cuando una poética radical se resiste a los epígonos en la constitución de su voz y a la reducción, al consumo directo y unívoco, en su lectura. Es lógico que el Neruda “comunicativo” tuviera muchos epígonos, la propia construcción de su discurso poético americanista buscaba ese contagio, ese consumo, ese “decirlo todo” a todos, de manera unívoca pero con múltiples ecos satelitales. Difícil encontrar epígonos de las Residencias nerudianas o de Vallejo o de Valente. Una poética radical, de raíz, construye su propia tradición y en su especificidad da lugar a otras poéticas radicales. Un ejemplo sería la relación personal a la luz de las obras formalmente contrapuestas de Joyce y Beckett que en ciertos aspectos se asemeja, reduciendo mucho, a la del inabarcable Lezama, maestro del contenido Valente.

El “maestro” escribió sobre el discípulo para España. Pero quizás es Eduardo Milán, poeta uruguayo exiliado en México, lector siempre atento a la poesía española desde su columna “Una cierta mirada” en la revista *Vuelta*, quién más pronto dio cuenta de la escritura de Valente en América. Reseñando *El fulgor* dirá: “La lección de Valente es una de las más bellas, ricas y profundas de la actual poesía en lenguaje hispano.” (Milán, 1989, p. 35). Años después, desde la amistad y la distancia de la muerte, le rinde homenaje diciendo que su poesía: “[...] se centra en la búsqueda de una palabra esencial, convencida de que también el lenguaje poético ha sido gastado por la civilización del progreso implacable que todo lo reduce a criterio utilitario. Entrando en diálogo con la tradición más radical de la lengua española –la tradición mística–, Valente, [...] emprendió una aventura de purificación de la lengua poética castellana buscando una redefinición del lugar poético a partir de un ascetismo lingüístico sin parangón en la poesía ibérica del siglo.” (Milán, 2004, p. 156-157)

No es posible realizar un inventario. Quizás una muestra sirva de ejemplo: la revista *Rosa cúbica* dedicó su número 21-22, de 2001, a Valente. Escriben desde América: Américo Ferrari, Saúl Yurkievich, Rafael Gutiérrez Girardot, Blanca Varela, Nicanor Vélez y Eduardo Milán. Los tres últimos junto al español Sánchez Robayna participaron como seleccionadores (salvo Vélez, como editor) en el crucial libro *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)* que sólo aparece tras la muerte de Valente y es un esfuerzo de “prescindir de territorialidades”. La lectura latinoamericana de Valente, esperamos, será cada día más fecunda, por extraños caminos, oblicuos, inesperados.

VERSIONES DE NERUDA

Aunque quizás Valente tenga más cercanía con Vallejo, por vía del riesgo, por vía de la exploración de los límites del lenguaje más allá (aunque más acá también) de los límites geográficos, quizás por esto mismo nos resulta esclarecedor ante la pregunta sobre su relación con América volver a sus dos lecturas de quien es conocido en Chile como “El poeta”, Pablo Neruda. Del mismo modo que escribió un poema de ocasión relativo al comienzo del bloqueo cubano publicado en *Ruedo Ibérico* en un dossier titulado “España canta a Cuba” (“Cuba: una isla que navega”, *OC I*, p. 824-825), Valente publica su texto “Pliego suelto” en el libro colectivo *Chile en el corazón: homenaje a Pablo Neruda*² (*OC II*, p. 1192-1193). Sin embargo, entre los apuntes biográficos Valente no deja de permitirse ciertas críticas. Si conocerlo en 1965 le recuerda sus lecturas admiradas “en la semiclandestinidad de los años del hambre” y la adolescencia (*OC II*, p. 1193), su visión del “portador de máscaras” es clara: “Se debía visiblemente a la circunstancia pública, al dudoso ritual de la función: ¿sumo sacerdote, político, representante general de un continente, portador de ideología o de historia, poeta en aparatoso ejercicio? [...] diestro administrador de sí mismo. En este sentido, persona y obra poco parecido guardaban.” (*Ibidem*). Esto implica un juicio estético que se plantea, curiosamente, en términos musicales que polarizan instrumentos de ambas orillas: “[...] en la obra incontinente, fue consumando Neruda la imposible suplantación de la quena por el órgano, cuando acaso era aquélla el solo contrapunto posible de la naturaleza o del mundo que él había querido cantar.” (*Ibidem*). Sin embargo, su lectura del poeta casi veinte años después será más matizada³ y pareciera empatizar con “el poeta” por su indignación con la pobreza política de la “democracia vigilada” en la que vive Chile en esos años: “Quiero brindar por ti ahora, por tu muerte oportuna, por tu gran voz de poeta amoroso, por lo que significó tu escritura para mi adolescencia y con dolor, por Chile, por tu Chile, donde mandan aún –impunes– la bestia y sus esbirros, que los dioses maldigan.” (*OC II*, p. 1489).

EL AUSENTE

Valente no dice nada de Nicanor Parra en su obra ensayística aunque una muestra de la antipoesía está en la imprescindible antología *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua castellana (1950-2000)*. Sin duda, conoció su obra. Ambas poéticas son radicales, de raíz.

Ambas poéticas están en los límites. Una en el límite del encuentro entre el místico y el poeta, la otra en el límite del encuentro de lo coloquial con el antipoeta. Ambas trabajan, en direcciones opuestas, con ese *singbarer Rest* del que hablara Celan. Quizá ambos límites se tocan, en una geometría no euclidiana, “Empieza la palabra poética en el punto o límite extremo donde se hace imposible el decir.” (*OC II*, p. 430). Radicalidad, de raíz, que arde. ¿Lleva al poema esencial o al artefacto? Quizás a ambos.

LEZAMA

Valente escribe a Lezama desde Ginebra el 27 de marzo de 1975: “Mi encuentro con su poesía (hacia 1950), mi encuentro con usted en La Habana y la lectura de *Paradiso* son para mí otros tantos puntos de filiación, que considero irrenunciables” (Valente y Lezama, 2012, p. 106). Es la novena de doce cartas del epistolario entre ellos, cuatro de Valente y ocho de Lezama. En la sexta carta, fechada también en Ginebra en 1975, el 5 de enero, menciona la oportunidad en que leyó el verso de Lezama “La luz es el primer animal visible de lo invisible” que posteriormente encabezará *Material memoria* (*OC I*, p. 375). El resto de la correspondencia es bastante formal, sobre nuevos libros y colaboraciones, sobre Swedenborg y Miguel de Molinos. Con saludos a Fina García Marruz, Cintio Vitier y Eliseo Diego, los “Orígenes”, y siempre con la presencia de María Zambrano: “Qué buena triada pitagórica María, usted y yo.” (p. 91) dice Lezama en carta firmada en La Habana el 10 de julio de 1969 (la segunda del epistolario).

Aunque parezca paradójico, lo dicho al pasar y pudorosamente en la correspondencia privada fue dicho de forma más contundente y clara en el texto público⁴. Quizás, entre dos grandes de la lengua, la mejor manera de comunicarse poéticamente fue a través de la distancia de la escritura ensayística. Así, la correspondencia entre ambos se abre con una carta respecto a un texto de Valente sobre Lezama y se cierra con una sobre un texto de Lezama sobre Valente. En su carta (la primera del epistolario, p. 85), Valente le pide a Lezama que revise su texto “Carta abierta a José Lezama Lima” que fue publicado originalmente en el número de julio-agosto de 1968 en la revista *Ínsula* en Madrid. Al final de su correspondencia, después de una serie de dificultades para realizar el envío⁵, en carta de abril de 1976, Lezama anuncia a Valente el envío de su ensayo “José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia” (p. 119) que será publicado en *Revista de Occidente*⁶. Ahí el “Maestro” dirá de Valente: “No creo

que haya en la España de los últimos veinte años un poeta más en el centro de su espacio germinativo que José Ángel Valente, con la precisión de la ceniza, de la flor y del cuerpo que cae.” (p. 205).

Nos centramos en la lectura que Valente hace de Lezama y de entrada encontramos una declaración fuerte: “Querido Maestro.” (OC II p. 221). El recuerdo del tiempo de convivencia, de las visitas regulares a la casa de Trocadero 162, se une a la lectura de la poesía del cubano donde la luz tropical se carga de misterio y laberinto. También tiene oportunidad de observar (es el año 1968) el comportamiento de sus contemporáneos cubanos y en un mismo giro adjudicarles su propio pensamiento estético y su herencia lezamiana: “[...] esa nutrida generación más joven, estrictamente contemporánea de la mía, que con tanta clarividencia ha comprendido cómo sólo estaba a la altura de la Revolución en la literatura la liberación creadora del lenguaje que la obra de usted tan poderosamente representa [...]” (OC II, p. 223). Es otra forma de expresar lo que ya dijera Maiakovski: “Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario.” Sentencia tan lúcida como opuesta a la retórica totalitaria, del color político que sea, y que, de alguna manera, costó tantas vidas a quienes la vivieron plenamente en su obra y sigue siendo la piedra de toque de la escritura. Si en este ensayo es *Paradiso* la obra que condensa la atención de Valente, como “un acontecimiento mayor de la lengua y, como tal, llamado a existir con igual plenitud en las dos vertientes de aquella.” (OC II, p. 223), muchos años después, en 1993, Valente cierra su lectura del cubano acercándose a su último poema, el célebre “El pabellón del vacío”, poema final de *Fragmentos a su imán*, quizás referente para Valente a la hora de titular su último libro. Sin embargo, tres de las casi cinco páginas de su lectura están dedicadas a la situación política y su relación con la muerte del cubano y con la resurrección como “clave del último e irreductible Lezama” (OC II, p. 675). El Lezama que habita ese pabellón, ese *tokonoma*, que es “la poesía, metáfora de la resurrección.” (OC II, p. 677). Quizás la pregunta por la relación entre Lezama y Valente es una pregunta cabalística. El signo vacío, el *tokonoma*, se puede leer en Occidente como una forma de *dar lugar*. El hueco en la pared como una forma de dar testimonio del vacío, de una cierta retirada. El *tsim-tsum*, en la tradición cabalística, es la retirada de Dios para dar lugar al ser. Quizás el poema, para Lezama y Valente, sea una retirada semejante, para dar lugar. Don del lugar. Y así, justamente, en el vacío que da lugar a la resurrección, ser morada⁷.

ANTES DE TODOS, DARÍO

“[...] antes de todos, Rubén Darío [...]” (Valente, 2000, p. 139). Y después de todos. En un texto tardío, publicado en *ABC Cultural* el 23 de enero de 1998, “Darío, Valparaíso, 1888” (*OC II*, p. 1572-1574), Valente antes de hablar del centenario de la publicación de *Azul* en el puerto chileno, comienza con un apunte sociopolítico desacostumbrado donde se extiende sobre la problemática postdictatorial chilena, la baja participación en la elecciones, la, en ese momento, “figura política emergente” de Ricardo Lagos (*OC II*, 1572), futuro presidente, la Constitución pinochetista (aún vigente en 2012), el “Senado de mayoría ultraderechista” (*Ibídem*). Palabras que no debieron ser especialmente cómodas para el medio en que publicaba su nota. Como tampoco son cómodos los nexos políticos que traza Valente entre el Chile que conoció Darío y el de ese momento. A pesar de que el recuerdo idealiza y hace que los nostálgicos hablen de la República previa al 11 de septiembre de 1973 como un estado ideal la realidad de caudillismo e intervenciones *manu militari* es casi connatural a la historia de las repúblicas independientes americanas. Así recuerda Valente que mientras el Chile de 1998 vive a la sombra de un dictador, Darío en Chile tuvo cercana relación con José Manuel Balmaceda, “elegido presidente de la República en 1896 [...] hombre de talante liberal e ideas progresistas, inició un plan de reformas y fue derribado por un golpe de Estado ultraconservador, que hizo estallar una guerra civil y le llevó al suicidio en 1891.” (*Ibídem*). El paralelo con la historia reciente chilena y con el trágico final de Allende no puede ser más claro si pensamos que en 1973 no hubo una guerra sino tan solo una batalla, aunque injusta, sangrienta y no juzgada. “Curioso cruce de luces finiseculares.” Remata Valente y continua: “Nada parece estar demasiado lejos. Ni nadie. Y menos que nadie Darío.” (*OC II*, p. 1573). Luego retoma el tópico de la importancia de la llegada a España de la poesía francesa a través de la lectura de Darío y reseña un acto conmemorativo en la Universidad de Valparaíso. ¿Entonces la América de Valente puede ser la que nos lleva a Francia, a la fundación de la poesía moderna en Occidente? ¿La que sigue esta estela y construye una nueva tradición con Vallejo, Westphalen o Lezama? ¿Es posible que sea ésta misma América que la del animal sin tiempo del poema “Sobrevolando los Andes” que escribe tan sólo un mes antes de este texto? ¿Tiene sentido intentar reducir lo que significa América en Valente? Lo que sobrevive a estos intentos es su poesía:

*Animal extendido / sobre la duración, / agazapado más allá
del tiempo y de los tiempos / o más allá del dios. / Materia. / Madre
/ del mundo. / Erguido seno blanco / que toca el cielo o que lo en-
gendra / y hace nacer la infinitud. / Apenas / existimos en ella un
breve instante. / Acógeme de nuevo en ti, / más sólo cuando haya /
acabado mi canto.*

— «Sobrevolando los Andes», OC II, 577

- ¹ Sería interesante dedicar un estudio completo a este texto temprano (publicado en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, 7, de enero de 1949), "Vicente Huidobro", OC II, p. 770-773, a la luz de lo que dice del creacionista Valente en su ensayo sobre Vallejo (ya de 1960) en *Las palabras de la tribu*: "Espíritu programático tuvo la vanguardia en el chileno Vicente Huidobro, poeta interesante, aunque de estatura menor. Merecería la pena leer hoy a Huidobro previamente desplumado de su estética, ingenua y excesivamente hinchada de pretensiones de futuro." (OC II, p.153-154). Ejercicio efectivamente necesario aunque la "estatura" de Huidobro, si tiene algún sentido este tipo de mediciones en el pensamiento de Valente, es difícilmente discutible.
- ² Aurora de Alborno y Elena Andrés (eds.), *Chile en el corazón: Homenaje a Pablo Neruda*, Barcelona, Península, 1975
- ³ "Del canto al llanto: Pablo Neruda", publicado en *El Mundo*, suplemento La Esfera, el 18 de septiembre de 1993, p.3.
- ⁴ Por lo mismo es de agradecer la edición de *Maestro cantor. Correspondencia y otros textos*, Sevilla, Espuela de plata, 2012, que recoge todos los textos, epistolares y críticos, que relacionan a ambos autores.
- ⁵ Véanse las fechas y recuérdese la situación política. En la misma circunstancia el envío de la edición de Valente a Lezama de su edición de Miguel de Molinos fue decomisado, según Lezama porque en su título contenía la palabra "espiritual" (carta de julio de 1975, p. 136). En su siguiente misiva le dirá a Valente: "No comente lo de Miguel de Molinos, por motivos obvios." (carta de Lezama del 3 de noviembre de 1975, p. 138).
- ⁶ En el número 9 de julio de 1976, p. 60-61.
- ⁷ Para investigaciones más propiamente filológicas de las relaciones entre Valente y Lezama se pueden consultar, por ejemplo: Manuel Fuentes Vázquez, "El poema como tablilla de recuerdo: José Ángel Valente y Lezama Lima", p. 147-154, nº 2-3, 2000, p. 147-154, *Arrabal* (<http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/140470/192014>), 2-3, 2000. P. 147-154 y Vicente Cervera Salinas, "Los vestigios del límite. José Ángel Valente y la tradición poética hispanoamericana", *Babab* (<http://www.babab.com/no27/valente.php#p26>), 27, febrero de 2005.

REFERENCIAS

- Agudo, Marta. "Valente en Madrid" en Rodríguez Fer, Claudio; Agudo, Marta; Fernández Rodríguez, Manuel, *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2012, p. 171-309.
- Cánovas, Rodrigo y Roberto Hozven (eds.), *Crisis, apocalipsis y utopías*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2000.
- Gómez Toré, José Luis. *Diario anónimo*, reseña en el blog *La Tormenta en un vaso*, 27 de octubre de 2011: <http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es/2011/10/diario-anonimo-1959-2000-jose-angel.html>
- Milán, Eduardo, *Una cierta mirada. Crónica de poesía*, México, Juan Pablos Editor, 1989.
 - Resistir. Insistencias sobre el presente poético, México, FCE, 2004.
- Milán, Eduardo y Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente, Blanca Varela (selección y prólogo), *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua castellana (1950-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.
- *Rosa cúbica*, número 21-22, Barcelona, 2001.
- Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, edición al cuidado de Nuria Fernández Quesada, Valencia, Pre-Textos, 2000.
 - Obras completas I. Poesía y prosa [OC I], Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
 - Obras completas II. Ensayos [OC II], Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- Valente, José Ángel y Lezama Lima, José, *Maestro cantor. Correspondencia y otros textos*. Javier Forneiles, ed. (Prólogo de Juan Goytisolo), Sevilla, Espuela de Plata, 2012.

Por Andrés Sánchez Robayna

Aunque en la trayectoria lírica de José Ángel Valente, como en la de todo poeta, algunos libros son más relevantes que otros, cada uno de los títulos que la integran resulta significativo por más de una razón. *Poemas a Lázaro*, escrito entre 1955 y 1960 y publicado en este último año, representó un considerable avance en la evolución de un poeta para el cual cada nuevo libro constituía no la premeditada componente de una *obra*, sino un modo de *entrar más adentro en la espesura*, para decirlo con una expresión de Juan de la Cruz que le fue muy querida.

Este adentrarse o aventurarse en el bosque del conocimiento, en la densidad vegetal de un mundo ignoto —esto es, la poesía entendida como una profundización o un descenso a la materia y a la memoria del mundo— da buena idea de lo que para Valente significaba la *gnosis* poética o lo que podríamos llamar su «entrada al sentido», si se quiere ser fiel a una de las maneras de denominar ese designio que aparece en *Poemas a Lázaro* (véase el poema precisamente titulado «Entrada al sentido»). Misión gno-

JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y *POEMAS A LÁZARO*

seológica de la palabra: tal designio o personal experiencia de la palabra representa uno de los rasgos que más distinguen la escritura de Valente en el contexto de la lírica hispánica de su tiempo. Un ensayo del autor, «Conocimiento y comunicación» —escrito justamente en los años en los que escribía también los *Poemas a Lázaro*—, constituye sin duda no sólo una pieza crítica de extraordinaria relevancia, sino también un documento de singular interés para acercarse al significado de la escritura poética de Valente en este período. Un doble valor: «Conocimiento y comunicación» es útil, en efecto, tanto para interpretar los planteamientos poéticos del autor como para observar con más claridad la distancia de esos planteamientos respecto a los patrones líricos de la España de la época. Me referiré en seguida a esto último; ahora conviene que nos detengamos, siquiera sea muy brevemente, en lo primero.

«Conocimiento y comunicación» toca diversos temas y pro-

blemas. Aludiré aquí sólo a un punto preciso. «El poeta —escribe Valente— no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos *creación poética*.» Basándose en la filosofía de las formas simbólicas estudiada por Cassirer y por algunos herederos o continuadores de éste como Eliseo Vivas o Susanne K. Langer, Valente veía el poema como «una forma *aparicional* del conocer» (por oposición a la forma *proposicional* o *presentacional* del pensamiento lógico). Aunque algunas de las especificaciones contenidas en este ensayo fueron realizadas en la reedición de éste en la década de 1990, vale la pena subrayar que esta concepción del poema marca y define toda la obra lírica de Valente. El poema: «Lugar o espacio donde la palabra, antes de entrar en los condicionamientos del sentido o destruyendo estos condicionamientos, consiste sobre todo en su absoluta aparición o manifestación».

No será preciso insistir en las más que evidentes analogías entre esta concepción de la palabra y la concepción mantenida por Paul Celan en su «Discurso de Bremen» (1958) según la cual «la poesía es una forma de aparición del lenguaje». Y no dejará de sorprender al lector el hecho de que esta reflexión de Celan fuese realizada exactamente en el mismo período en que Valente escribía su ensayo «Conocimiento y comunicación» y los *Poemas a Lázaro*. Es sabido que la obra de Paul Celan acabó convirtiéndose para Valente, a partir de finales de la década de 1970, en una de las referencias cruciales de la poesía contemporánea; a esa obra dedicaría notables traducciones y unos cuantos instigadores ensayos.

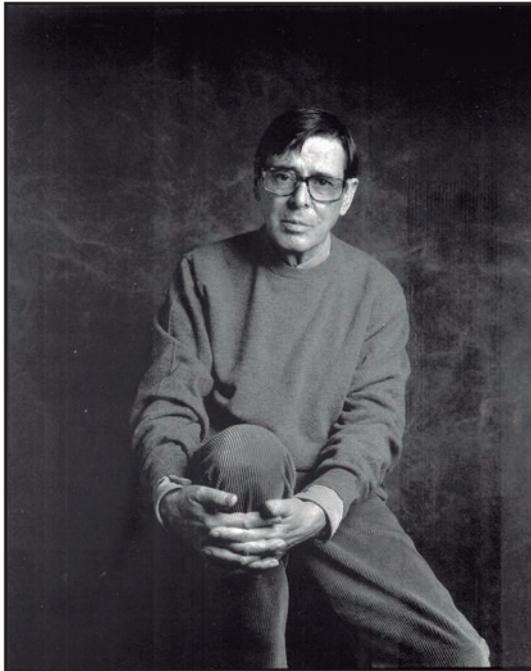
La negación o el rechazo de la palabra poética como pura *mimesis*, como copia o reproducción de una experiencia previa —ese «no operar sobre un conocimiento previo» en el que insiste el ensayo «Conocimiento y comunicación»—, así como la simultánea afirmación del acto o «proceso» creador mismo, hacen pensar de inmediato en un hecho decisivo en Celan, señalado en su día por el crítico Peter Szondi: la sustitución del texto-representación por el texto-realidad —el texto «que se proyecta a sí mismo, que se constituye como realidad». Aunque en la obra de Valente ese rasgo tendrá un desarrollo más denso y plenario en años posteriores, es posible percibir ya en *Poemas a Lázaro* muy precisos gérmenes y manifestaciones de ese acto mediante el cual «el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento» (para decirlo con las exactas palabras de «Conocimiento y comunicación»).

Véanse, en este sentido, poemas como «Soliloquio del Creador», «Objeto del poema» o «El cántaro», entre otros.

No menos interés —ahora desde un punto de vista más bien histórico— presenta la escritura de *Poemas a Lázaro* en relación con las líneas expresivas más características de la lírica hispánica de su tiempo. Aunque Valente compartió la voluntad realista que marcó a la mayor parte de la poesía española hasta casi el decenio de 1970, las preocupaciones expresivas que acaban de verse singularizaban de tal modo sus versos que son muy pocos, en rigor —y decididamente tangenciales—, los puntos de coincidencia con aquel supuesto realismo, un realismo que, con muy pocas excepciones (especialmente la de Blas de Otero), nunca se interrogó a sí mismo como tal. La irrelevancia del *falso* realismo practicado en España durante más de un cuarto de siglo era atribuida por el autor de *Poemas a Lázaro* justamente a la imprecisión y la confusión de los «medios verbales».

El realismo de Valente tenía, en rigor, un signo muy distinto. Profundamente crítico con aquel realismo *naturalista*, y coincidiendo con un designio de investigación que era en la Europa de esos años una herencia de la vanguardia (continuada por las neovanguardias), Valente exploró las posibilidades y las actitudes expresivas puestas de manifiesto en poéticas como la de Bertolt Brecht o la de Yehuda Amichai, a quienes el poeta español leyó intensamente durante esa época. «Creo que todo gran arte — escribía Valente en 1961 — es por naturaleza un arte realista. [...] Por supuesto, sólo muy parcialmente me parecerían aceptables ciertos realismos *à la mode de chez nous*, que apenas alcanzan a definirse más que por el uso de unos medios verbales *imprecisos y sin relieve*, por una sorprendente identificación del lenguaje lógico y el poético y por la piadosa (y comprensible) renuncia a todo criterio de valoración cualitativa.»

Ya hay en *Poemas a Lázaro* — libro que su autor consideraba «muy importante» en el proceso evolutivo de su escritura, como confiesa en un apunte de 1972 de su *Diario anónimo* — logros considerables en esa dirección, que alcanzarán su punto culminante en *La memoria y los signos* (1966), un volumen en el que asoman, simultáneamente, elementos de crisis, que llevará al poeta a proseguir su exploración, su «tanteo en lo oscuro». No del todo satisfecho, a posteriori, con algunos de los *Poemas a Lázaro*, el autor suprimió tres de ellos en las sucesivas ediciones del libro («El milagro», «Cuando estoy ante ti» y «Epitafio para un desconocido», que hoy pueden leerse en el Apéndice del volumen I de sus Obras completas). Profundamente exigente y autocrítico, Valente proseguía su aventura.



© Manuel Álvarez

INÉDITO

Por José Ángel Valente

Fragmento de *Palais de Justice*, texto narrativo inédito, del que se han publicado hasta hoy algunos adelantos en el Apéndice de las *Obras completas* del autor (Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, vol. I, 2006). El texto íntegro verá la luz en otoño de 2014 (ed. Galaxia Gutenberg)

PALAIS DE JUSTICE (Fragmento)

CUANDO estoy ante la naturaleza pienso que es una forma de tu cuerpo extendido. Me fuiste enseñando despacio los caminos. Las comisuras de los labios que son uno de los más hondos lugares de tu identificación o reconocimiento. El cuello y su blancura. El secreto rumor de tu saliva. La cerviz que se comunica con tu sexo en un solo latido. La palma de tu mano. Tus pies. El vientre. El descenso hasta el vértice de ti, como animal del fondo. Vienes por los espejos de la noche. Si estoy ante la noche, pienso que es una forma de tu cuerpo. Vienes como de un oscurísimo saber que nadie te hubiera transmitido. Recuerdo que cuando aún no nos conocíamos, cuando los cuerpos aún se buscaban torpemente,

cuando la brusca inmediatez de la pasión era mayor que el tiempo del amor, que el lento tiempo del amor, se me formó de pronto, como si acaso fuera ése tu solo nombre, la palabra hembra. Y tú la aceptaste, como si acaso fuera ése tu solo nombre, o como si esa palabra liberase de pronto en ti un muy viejo saber que estaba en ti escondido. ¿Desde dónde venías tú, detenida de pronto en la mitad del mundo, con tus grandes ojos de mujer abiertos sobre tu propia imagen como de niña de muy pocos años, sentada aún, sentada y aguardando con el hilo del tiempo no cortado? Te dije: hembra. Repetiste: hembra. Empezaste a fluir desde lo más secreto. Te seguí. Bajé contigo hasta las más guardadas formas que en tu íntimo ser alumbraba el deseo. Bajé a tu infancia. A los largos inviernos de tu infancia, a los largos estíos de tu infancia. En el Colegio, donde aún seguías aguardando que alguien que no llegaba te buscara. Y la monja te daba la mano y te llevaba con suavidad hacia sí misma, hacia ti misma. Aquella y no las otras, dices, mientras yo te busco hacia ti misma, hacia el fondo de ti, donde había, dijo la monja, una piedra blanca, con un nombre escrito. Tú no comprendías pero tenías una piedra blanca que habías encontrado o la piedra a ti, casi cubierta, como estaba, por las hojas. Acariciabas la piedra, blanca y ovalada, la apretabas en tu mano y se iba calentando, sensible a tu calor y a tu secreto, que a nadie confiaste. Ni siquiera a la monja, porque en la piedra, dijo, había un nombre que nadie conocía. Tú acariciabas la piedra y la escondías. Ese acto te hacía sentir distinta, porque acaso nadie hubiera encontrado aún ninguna piedra, cubierto, como estaba, el jardín por el otoño. Si alguien te hubiese preguntado, tú habrías callado simplemente. Habrías puesto en la frente ese punto de obstinación que aún es tan tuyo cuando quieres negarte. Entre la piedra y tú había un mundo en el que nadie podía entrar sin destruirlo. En el dormitorio quedaba siempre una pequeña luz y las camas estaban muy próximas. Por eso no podías dormir, por temor de ser sorprendida en tu secreto. Pensaste que la piedra podía caer si te dormías y entonces la apretaste contra tu pecho, contra tu vientre. Querías esconder la piedra y sentías a la vez el roce suave de su pulida superficie. La pasabas despacio sobre la piel del vientre y sentías la piel y la piedra tensas, tersas. Luego te adormeciste con la piedra cada vez más dentro de ti, según el ritmo de la caricia con que en ti misma la adentrabas. Sentiste en el sueño un largo estremecimiento, como si todo en tu cuerpo y alrededor de ti temblara. Al despertar, la piedra ya estaba, pensaste, para siempre, contigo.

MESA REVUELTA

Paul Auster

1995

Smoke

Guión

1995

Blue in the face

Guión y codirección junto a Wayne Wang

1995

Lulu on the bridge

Guión y dirección

2007

The Inner Life of Martin Frost

Guión y dirección

y el cine

Brooklyn City of New York



YOU ARE HERE

Diálogo con Paul Auster

Por Óscar Curieses

Hasta la fecha, Auster ha participado en los siguientes largometrajes: *Smoke* (1995), *Blue in the face* (1995), *Lulú on the bridge* (1998) y *La vida interior de Martin Frost* (2007). Sirva la siguiente entrevista para que el lector de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS vuelva con cierta perspectiva e interés a estos largometrajes tan singulares

Durante el pasado mes de octubre Paul Auster tuvo la generosidad de recibirme en su casa de Park Slope, en Brooklyn, y charlamos durante cerca de hora y media sobre distintos asuntos relacionados con su obra, pero especialmente sobre su cine. En un principio mi intención era interrogarlo sobre su próximo escrito autobiográfico titulado *Report from the Interior* pero rápidamente la conversación derivó hacia otras cuestiones relacionadas con los rodajes de sus películas y sus ideas sobre el séptimo arte. Auster ya conocía mi especial interés sobre su obra cinematográfica. Dado que nuestra reunión se convirtió en una charla fértil pero muy fluida, inútil para un formato de entrevista, ambos acordamos que lo más adecuado sería publicar en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS la entrevista que habíamos realizado el año anterior. Allí se

daba noticia de manera concreta de bastantes asuntos relacionados con su cine.

En 2014 se cumplirán veinte años del rodaje de *Smoke* y *Blue in the face* (Auster fue guionista en el primero, y guionista y director en el segundo). La obra del escritor y cineasta de Brooklyn, a pesar de su aparente sencillez, resulta de una extraña riqueza y de una densidad poco común. Con cada nuevo visionado el espectador obtiene una perspectiva inédita y más intensa de su producción. Su trabajo podría adscribirse al mejor cine independiente de los años 80 y 90 del siglo XX, y también a un cierto posmodernismo moderado. Las diferencias entre lo uno y lo otro no residen tanto en aspectos formales sino en cuestiones relacionadas con el proceso de producción de los filmes, ya que la franja temporal en la que se desarrollan en EEUU resulta casi coincidente.

OSCAR CURIESES - ¿Cree que considerar *Smoke* una mera adaptación de «El cuento de Navidad de Auggie Wren» es un error?
PAUL AUSTER - Por supuesto. El guion parte de esa historia, pero es mucho más largo, más rico, más completo y hay que verlo como una obra totalmente nueva.

O.C - ¿Son las imágenes en blanco y negro acompañadas de la música de Tom Waits una forma de representar el punto de vista de Auggie Wren o el de Paul Benjamin?

P.A - Buena pregunta. Yo me inclino a pensar en la segunda. Así es como Paul se imagina lo que Auggie le está contando. Y nosotros como espectadores participamos en su visión de la historia.

O.C - *Smoke* es quizás la única película (no conozco ninguna otra) que contiene el relato que la inspira en su totalidad dentro del propio filme, me refiero a «El Cuento de Navidad de Auggie Wren», ¿por qué?

P.A - Debido a que Auggie está entregando la historia a Paul como un regalo. Por lo tanto, tenemos que escuchar la historia en su totalidad.

O.C - En *Smoke*, se pueden apreciar tres versiones diferentes de «El Cuento de Navidad de Auggie Wren». La primera es la película misma, que se podría considerar un desarrollo del cuento; la segunda es la historia que Auggie (Harvey Keitel) narra a Paul Benjamin (William Hurt) en la secuencia del restaurante; y la última es la que contiene las imágenes en blanco y negro después de que Auggie termina su narración. ¿Cuál era el propósito de mostrar tres versiones diferentes de la misma historia?

P.A - Sólo hay dos versiones. La película

en sí misma no cuenta, al menos hasta el momento en que Auggie comienza a narrar la historia, después de lo cual se obtiene la versión hablada (la versión de Auggie) y la versión cinematográfica (la versión de Paul).

O.C - Si no me equivoco, su nombre completo es Paul Benjamin Auster y Paul Benjamin es el pseudónimo que utilizó en su primera novela, *Jugada de presión* (Squeeze Play). ¿Por qué volvió a utilizar ese nombre?

P.A - Cuando me pidieron que escribiera la historia para *The New York Times*, quería escribir una ficción que sonase como si se tratara de una noticia de periódico. Hasta ese día, el *Times* no había publicado nunca una obra de ficción y yo quería jugar con este hecho en el trabajo que les di. Por lo tanto, el narrador de la historia es conocido como Paul (mi nombre), pero por supuesto hay muchos Paul en el resto del mundo. Cuando escribí el guion, me quedé con el nombre de Paul y luego añadí Benjamin como apellido, creando una especie de guiño a mí mismo, pero nada demasiado importante se debería deducir de ello. Si yo me hubiera llamado Joe Smith, el resultado habría sido el mismo.

O.C - ¿Existe alguna intención en *Smoke* de tratar que el espectador regrese al principio de la película, en una especie de efecto retorno? En mi opinión lo que sucede es que el filme muestra el proceso de creación de la historia que se ofrece al final de la película, pero es misma historia, «El cuento de Navidad de Auggie Wren», es la ficción que inspira la película. ¿Es correcto?

P.A - Sí, así lo creo.



O.C - ¿Qué películas con un escritor como protagonista le han interesado a lo largo de su trayectoria como espectador?

P.A - Sorprendentemente hay pocas buenas películas sobre escritores. La que más me gusta y considero una gran obra maestra es *Hambre*, dirigida por Henning Carlsson en 1966, que se basa en la novela de Knut Hamsun, escrita en 1890. Si no la ha visto, se la recomiendo encarecidamente.

O.C - *Blue in the Face* introduce un nivel de complejidad importante entre la realidad y la ficción. La película, supuestamente narrada por Auggie Wren, utiliza muchos materiales de archivo y, en algunos momentos, posee el estilo de un ensayo cinematográfico. Aún así, la película es ficción. ¿Por qué Wayne Wang y usted trabajaron de esta manera?

P.A - Queríamos hacer algo muy libre, una mezcla completamente caótica de todas las formas de expresión cinematográfica en la misma película. Un experimento loco, lo admito. ¿Cómo una versión de Bollywood a lo Brooklyn...?

O.C - En mi opinión, *Blue in the Face* puede funcionar como un ensayo cinematográfico, en ensayo muy moderno, en el que los elementos ficcionales pueden ser incluidos. ¿Hay algo de esta técnica literaria en la película? ¿No le parece que es un ensayo muy abierto sobre Brooklyn?

P.A - Por supuesto.

O.C - ¿Le interesan los documentales? ¿Cuáles?

P.A - Sí, por supuesto, estoy interesado en los documentales. Demasiados para contarlos ahora, pero entre los más asom-

brados están *Le chagrin et la pitié* y la producción de quince horas de Ken Burns sobre la Segunda Guerra Mundial, por mencionar solo un par.

O.C - *Lulu on the Bridge* es una obra brillante y muy compleja. ¿Cree que las películas deben verse solamente una vez?

P.A - Desafortunadamente, la mayoría de la gente solo ve las películas una vez. Yo creo que *Lulu on the Bridge* tiene que ser vista en dos ocasiones si no tres para que un espectador pueda penetrar en ella por completo. Lo que probablemente explica por qué muchas personas tuvieron dificultades con ella y no fue un éxito comercial.

O.C - Me gustaría saber si al crear *Lulu on the Bridge* consideró las teorías de Freud sobre la formación de los sueños. Resulta muy interesante porque los mecanismos de configuración de lo onírico que se describen en *La interpretación de los sueños* son semejantes a los que aparecen en esta película.

P.A - No, yo no era consciente de estar pensando en Freud, mientras escribía el guion. Pero, por supuesto, he leído a Freud, y es completamente posible que algunas de sus ideas se filtrasen en mi pensamiento.

O.C - El nombre de Celia en latín significa «la que ha caído desde el cielo» o «la que proviene del cielo». ¿Consideró este factor antes de crear a su personaje?

P.A - Sí.

O.C - El encuentro entre Celia Burns e Izzy Maurer en la última escena de *Lulu on the Bridge* es para mí uno de los momentos más brillantes de su filmografía. Carl Gustav Jung y Mircea Eliade escri-

bieron sobre el sentido de los mitos y la perfecta coexistencia e indistinción entre lo imaginario/soñado y lo vivido/experimentado. ¿No es justamente eso lo que sucede en *Lulu on the Bridge*?

P.A - Espero que sí.

O.C - Y la idea de sincronicidad de Jung, ¿está presente en la película?

P.A - Me quedé muy decepcionado con el libro de Jung sobre la sincronicidad cuando lo leí; pero como usted sabe, yo tengo mis propias ideas sobre este tema y he reflexionado sobre ello en algunas de mis obras.

O.C - Uno de los escritores españoles más importantes del siglo XX, Juan Eduardo Cirlot, que mantuvo una relación muy estrecha con algunos autores surrealistas franceses, escribió en su *Diccionario de símbolos* que Pandora representa «un símbolo de la imaginación en su estado irracional y desencadenante». ¿No cree que esto es lo que sucede cuando Izzy Maurer ve la fotografía de Celia Burns y las otras actrices antes de recibir el disparo?

P.A - Sí, sin lugar a dudas. Pero además hay

tres cajas en la película: la caja que Izzy encuentra con la piedra, la caja que contiene el CD que rasga Celia con los dientes, y la caja de galletas en la celda donde está encarcelado Izzy. Todas ellas son referencias a Pandora. Y además, existe una referencia abierta a Adán y Eva y el Jardín del Edén cuando Izzy y Celia experimentan las propiedades mágicas de la piedra.

O.C - ¿Cuál es la función del recurso de la «mise en abyme» en *Lulu on the Bridge* y en *La vida interior de Martin Frost*?

P.A - Sólo es una conjetura, pero tal vez la idea es presentar la ficcionalidad de la ficción como algo que es real.

O.C - En alguna ocasión ha mencionado usted que *La vida interior de Martin Frost* era la versión cómica de *Lulu on the Bridge*, ¿por qué?

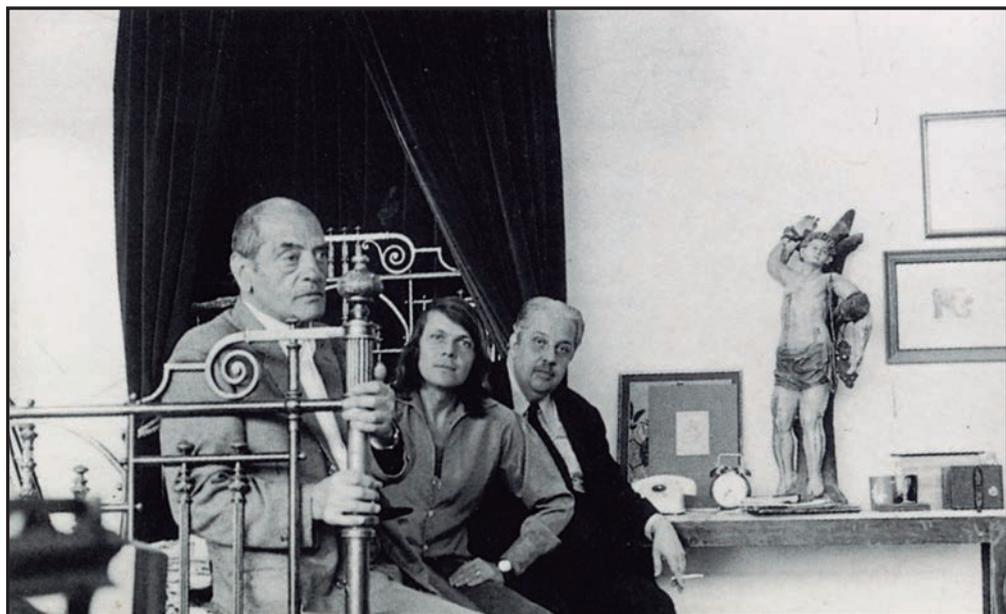
P.A - Porque en cierto sentido las historias son las mismas. En ambos casos, un hombre inventa a una mujer. La primera vez en un sueño de muerte, la segunda vez en una historia corta. La primera tiene un final trágico, la segunda un resultado del todo feliz.

MESA REVUELTA

Luis Buñuel, caminos de la intransigencia

Por Jannine Montauban y Eduardo Chirinos





A mis ojos, La Vía Láctea no estaba a favor ni en contra de nada. Aparte las discusiones y las disputas doctrinarias auténticas que la película mostraba, me parecía ser, ante todo un paseo por el fanatismo en que cada uno se aferraba con fuerza e intransigencia a su parcela de verdad, dispuesto a morir o matar por ella. Me parecía también que el camino recorrido por los dos peregrinos podía aplicarse a toda ideología política, o incluso, artística.

— Luis Buñuel

EL SINUOSO CAMINO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Luego de una voluntaria reclusión de dos meses en el Parador de la Sierra de Cazorla, Luis Buñuel y su guionista Jean-Claude Carrière, dieron fin al guión de una película que por su tema parecía alejarse de los problemas históricos de aquel año crucial de 1968: *La Vía Láctea*. ¿Qué interés podía tener para el espectador promedio una película dedicada a mostrar las diversas herejías que a lo largo de la historia atentaron contra el dogma católico? Lejos de pasar inadvertida, *La Vía Láctea* desató una polémica que demostró, una vez más, que el fanatismo que generó aquellas controversias no sólo estaba latente, sino que sobrevivía con otros disfraces tal vez más feroces y absurdos contra los que era necesario estar en guardia. Entre las diversas reacciones que produjo este filme destacan la del jesuita Carlos María Staehlin, miembro de la censura eclesiástica española, quien renunció al comité organizador del Festival de Cine Religioso y de Valores Humanos aduciendo que la película era “inaceptable”, actitud que contrasta con el apoyo ofrecido por la Santa Sede para su distribución en Italia¹. Esta oposición reproduce otra tal vez más significativa en la medida que concierne a dos novelistas cuyo juicio no depende de ninguna autoridad eclesiástica, nos referimos a Julio Cortázar y Carlos Fuentes. Espectadores de una función privada en casa del propio Buñuel, ambos escritores reaccionaron de manera diametralmente opuesta: mientras Cortázar opinó que se trataba de una película “que parecía pagada por el Vaticano”, Fuentes subrayó su entusiasmo afirmando que *La*

Vía Láctea era una “película de guerra antirreligiosa”². Y bien, ¿qué tiene de particular este filme capaz de desatar pasiones tan contrarias a partir de controversias tan antiguas? y además, ¿cómo se las arregla Buñuel para movilizar, combinar y simultanear distintos tiempos y espacios históricos sin atentar contra la fluidez de la narración fílmica?

En sus memorias Buñuel ha declarado que su interés por las herejías surgió luego de la inquietante lectura de la *Historia de los Heterodoxos Españoles*, de Marcelino Menéndez y Pelayo. No se trataba de un interés erudito, sino de una fascinación por la inventiva de los herejéticos y por su pasmoso convencimiento de ser poseedores de la verdad absoluta. El proyecto de una película que abordara este tema —esbozado en trabajos anteriores como *La Edad de Oro*, *Nazarín* y anunciado en *Simón del desierto*— tiene en *La Vía Láctea* un desarrollo monográfico, cuyo constante desafío consiste en evitar transformarse en una curiosa enciclopedia de herejías³. La solución a este desafío fue la de organizar las diversas y desconectadas historias heréticas en torno a un argumento-base capaz de articular los distintos espacios y tiempos históricos en juego. La historia de la peregrinación de dos romeros vagabundos a Santiago de Compostela no es un simple pretexto articulador, sino el eje que permite la libre confluencia de tiempos y espacios que de otro modo no tendrían más sentido que el de la simple exposición lineal. La voluntad de Buñuel de eliminar un eje lineal que organice el relato fílmico está expresada en estas palabras de su guionista Jean-Claude Carrière: “[se trataba de] interferir, e incluso de aniquilar

el *continuum* espacio-tiempo” (2007).

La Vía Láctea, nombre profano del Camino de Santiago, es la ruta de peregrinación que atraviesa el norte de Europa y llega al santuario de Santiago de Compostela, el *finis terrae* del mundo cristiano, donde se supone que están enterrados los restos del apóstol. La popularidad de ese peregrinaje consagró el llamado “camino francés” por el que discurrieron (y aún discurren) millones de fieles provenientes de todas partes de Europa. Este camino es, pues, un lugar privilegiado en el que convergen toda clase de encuentros. Su dimensión simbólica permite adscribirlo a aquello que Mikhail Bakhtin ha denominado “cronotopo”. Como su nombre lo sugiere, el “cronotopo” supone la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura, y admite varias manifestaciones, una de las cuales, “el cronotopo del camino”, es explicado en estos términos:

El camino es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (en el gran camino), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades. En él pueden encontrarse casualmente aquéllos que, generalmente, están separados por las jerarquías sociales y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos. (394)

Esta definición bakhtiniana parece pensada a propósito del camino histórico de Santiago, pero también del camino propuesto por la película de Buñuel, en

cuyo interior (y en cuyos desvíos heréticos) ocurre todo tipo de encuentros casuales que transgreden la linealidad convencional del tiempo y del espacio. No se nos escapa que el cine es, por naturaleza, una sucesión temporal de espacios. Como lo señala Stephen Heath, la organización espacial cumple un papel de vital importancia en la narración fílmica: es ella la que determina los ritmos, los momentos, la intensidad de significación; de esa manera, el espectador es movido y relacionado como sujeto en el proceso y las imágenes de ese movimiento (410). En el caso particular de esta película la organización espacial descansa en el viaje que se lleva a cabo en el “gran camino”, cuya temporalidad no se corresponde necesariamente con la sucesión de acciones, que parecen estar regidas por una contigüidad semejante a la libre asociación surrealista. El Camino de Santiago no sólo garantiza la comunidad de “ideas visuales” propuestas por la película, sino que hace innecesarios los *flashbacks*, *flashforwards* y todo tipo de recursos de anticipación y remembranza propios de la narración fílmica⁴.

En *La Vía Láctea* se produce la insólita situación que enfrenta una linealidad espacial (reconocible en el mapa de la primera escena) con la diversidad de tiempos históricos discontinuos. Por ejemplo, el lapsus cometido por una niña (la mención del Concilio de Nicea en vez del de Braga) conduce, sin más mediación que la sola sugerencia, al calabozo inquisitorial donde un hereje reafirma ante las autoridades su convencimiento de que el purgatorio y la extremaunción no han sido instituidos por las Santas Escrituras. Pero antes de entrar en detalles

es necesario describir la historia central que transcurre en el camino (y en sus bordes): dos romeros franceses llamados Pierre y Jean, como el mayor y el menor de los apóstoles, parten de París en dirección a Santiago de Compostela. Carentes de recursos para movilizarse solicitan auto-stop sin ser atendidos por los conductores de la carretera, quienes se siguen de largo sin siquiera verlos. En su recorrido (que reproduce puntualmente la ruta medieval París-Tours-Bayona-San Sebastián-Santiago) se suceden acontecimientos extraordinarios que se alternan con viñetas más o menos independientes relacionadas con herejías. A veces, los acontecimientos protagonizados por Pierre y Jean se vinculan con las viñetas, generando una extraña red de vasos comunicantes entre el presente ficticio del filme y el pasado discontinuo en el que se desarrollan las viñetas. El caso más relevante ocurre en el encuentro entre los romeros y dos jóvenes protestantes —François y Rudolph— vestidos a la usanza del siglo XVI. Estos jóvenes les encomiendan un burro a cambio de una moneda de oro y se dirigen a la exhumación del arzobispo Carranza de Toledo, cuyos restos van a ser quemados en la hoguera debido al hallazgo de escritos heréticos. El proceso contra el arzobispo es interrumpido por François y Rudolph, quienes protestan contra la cremación exponiendo públicamente sus posturas contra el dogma de la Trinidad. Al ser perseguidos por la guardia, los jóvenes huyen hacia un bosque donde cambian sus ropas por las de unos cazadores de la época actual que están refrescándose en el río. El paso del siglo XVI al presente ficticio de la película se produce por un

cambio de ropa que ocurre a la vista de los espectadores.

La diferencia más notable entre las historias de los romeros (que guardan cierto parentesco con la picaresca como lo sugiere el mismo Buñuel) y las viñetas radica en la disparidad de los escenarios elegidos para la representación discursiva. En el primer caso la mayoría de los escenarios (incluidos los personajes) no son pertinentes con los densos discursos teológicos: en un lujoso restaurante de Tours los camareros discuten con el *maitre* acerca de la doble naturaleza de Cristo; en los jardines del Instituto Lamartine las pequeñas estudiantes recitan de memoria prácticas heréticas anatematizadas en los concilios; en la venta del Llopo un cura discurre acerca de los misterios marianos ante comensales y huéspedes⁵. Estas situaciones contrastan con las viñetas, en las cuales sí hay una perfecta adecuación entre los escenarios y los discursos: luego de exponer sus puntos de vista acerca de la división entre el alma y el cuerpo, Prisciliano y sus seguidores se entregan a la lujuria en un rincón apartado del bosque (S. IV); el jesuita y el jansenista se baten a duelo en las afueras de la iglesia donde una monja es crucificada para mayor gloria de Cristo (S. XVII); el Marqués de Sade razona la inexistencia de Dios en una oscura mazmorra (S. XVIII). Los ejemplos podrían multiplicarse, pero lo esencial es que las viñetas ilustran las discusiones teológicas llevadas a cabo en las historias sin que haya entre ellas una relación mecánica ni mucho menos expositiva. Ya se ha adelantado el hecho de que muchas veces los romeros se introducen en las viñetas creando un efecto de *collage* propio

del gusto surrealista. Este efecto se magnifica al comprobarse que ante los hechos más extraordinarios ninguno de los romeros reacciona con la sorpresa que cabría esperar. A lo sumo se encogen de hombros o se miran sorprendidos, como cuando se encuentran al borde de la carretera con un niño estigmatizado con las heridas de Cristo, o como cuando el rayo destruye una casucha de campo luego de la blasfema invocación de Jean.

El parentesco, sugerido por el propio Buñuel, entre la narrativa picaresca y las historias de los romeros es pertinente en la medida en que estas historias se proponen como aventuras independientes engarzadas en un mismo relato-marco, y en el hecho de que ambos personajes procuran ganarse la vida con lo primero que se les viene a la mano. Pero allí se detiene el parecido, pues a su ausencia de capacidad de sorpresa (que podría vincularse con el estatuto de lo maravilloso, donde el espectador acepta la anomalía de los acontecimientos porque forman parte del universo “normal” de los personajes) deben sumarse las cualidades sobrenaturales que Pierre y Jean sobrellevan casi al desgaire. Jean, por ejemplo, es poseedor de facultades demoníacas que le permiten materializar su pensamiento, dando lugar a situaciones surrealistas como aquélla que ocurre en los jardines del Instituto Lamartine: mientras las niñas recitan los anatemas, él tiene la visión de una marcha de jóvenes revolucionarios (que recuerdan a los estudiantes rebeldes del 68) que fusilan al Papa; el estampido es escuchado con sorpresa por un acompañante casual quien pregunta sobre la proveniencia de los disparos. Sin inmutarse Jean le dice

que no se preocupe, que son cosas que está imaginando en ese momento.

La presencia de las viñetas coincide con aquellos momentos en que los romeros se apartan del camino, sea para descansar o buscar hospedaje. Este apartamiento adquiere en el relato fílmico un sentido mimético, referido al camino que conduce a Santiago, meta final de la peregrinación; y un sentido simbólico, referido al “gran camino” señalado por la ortodoxia católica. En este sentido, podríamos decir que los desvíos (o apartamientos) presentados por las viñetas configuran aquellas propuestas que, al no tener éxito, fueron consideradas heréticas y dejadas de lado en el camino que conduce a la ortodoxia, es decir a Santiago. En el discurso preliminar a su *Historia de los heterodoxos españoles*, Marcelino Menéndez y Pelayo define al “hereje” como aquél que comete un “error en algún punto dogmático o en varios, *pero sin negar, a lo menos, la Revelación*” (XLIII. Nuestro énfasis). Esta definición de Menéndez y Pelayo explica por qué, a pesar de los continuos y constantes desvíos, los romeros retornan al camino central luego de fugaces encuentros con herejías vinculadas con los misterios teológicos. En sus conversaciones con Max Aub, Buñuel se defiende de la acusación de haber realizado una película “*de puros gags, uno tras otro*” (135), haciendo despliegue de un conocimiento metódico de la materia. Luego de explicar que las herejía nacen de los seis grandes misterios, Buñuel expone que *La Vía Láctea* trata de seis herejías (135). Tres de ellas corresponden a los grandes misterios: el dogma de la Transubstanciación afirmado en el Concilio de Letrán en 1215, ne-

gado por albigenses y calvinistas quienes consideraban la hostia un símbolo, y por los *pateliers*, para quienes Cristo estaba en la hostia “como el conejo en el paté”; el dogma de la doble naturaleza de Cristo, negado por Nestorio, Simón el Mago, Marción y los monofisitas; y el dogma de la Trinidad (o de la Consustancialidad de Padre, Hijo y Espíritu Santo) que hizo derramar tanta sangre luego del Concilio de Nicea en 325. Las otras tres (llamadas menores) tratan de dificultades o contradicciones: el origen del mal en el mundo (maniqueísmo), que para los priscilianistas se debía al hecho de que el alma era creada por Dios mientras el cuerpo era hechura del demonio; el conflicto entre el determinismo (defendido por los jansenistas para quienes “la libertad es sólo un fantasma”) y la libertad (defendida por el dogma católico); y, por último, el tema de la virginidad de María y la Inmaculada Concepción negadas por Plotius y Cleobulus.

La representación visual que supone cada una de las viñetas que aluden a las herejías mencionadas tienen su contrapeso en otra serie de viñetas basadas en diversos pasajes de la vida de Cristo. La obsesión buñueliana por la representación icónica de Cristo (presente, por ejemplo en la turbadora imagen del Duque de Blangis de *La Edad de Oro* o en el *Ecce Homo* riéndose a carcajadas de *Nazarín*) se manifiesta en *La Vía Láctea* como una secuencia de suposiciones que, en el contexto del filme, coquetean con la herejía ya que lo presentan en trance de afeitarse, riéndose con sus apóstoles, contando chistes en las bodas de Canaán, etc. Ninguna de estas imágenes transmite irreverencia, tampoco obedecen a una

voluntad de escándalo o desmitificación. Por el contrario, jugando con imágenes piadosas de representación sansulpiciana, Buñuel propone una relectura de los hechos evangélicos a partir de la prescindencia del dogma, desmontando de ese modo la lectura tradicional que impone un Cristo sombrío y permanentemente apesadumbrado. Este desmontaje no sólo opera en términos de una oposición a la iconografía tradicional⁶, sino de un desenmascaramiento de los mecanismos ideológicos que imponen una visión del mundo que presentan como natural. En este sentido, la tesis central de *La Vía Láctea* podría resumirse en esta idea: la ortodoxia es la legitimación del punto de vista de los vencedores, y este punto de vista consagra y define una imagen que no debe ser trastocada.

Es precisamente la conciencia de los mecanismos ideológicos lo que alimenta la fe del hereje: en la película se deja escuchar la queja del obispo Prisciliano quien, lejos de considerarse hereje, aplica ese infamante término “al que está sentado en el trono de Pedro”. El deseo de Prisciliano es incluir su doctrina sectaria en el fenómeno señalado por Dupront por el cual una herejía inicial puede convertirse en ortodoxia, convirtiendo al antiguo heresiarca en jefe de una Iglesia (221). La tesis defendida por Taube acerca de la proliferación en cadena de las herejías como consecuencia del origen sectario y herético del cristianismo explica la aparición de “todo un arsenal de expresiones y símbolos propios de la lengua de las sectas, tales como nuevo Israel, los santos, la pureza” (87). La lucha por la propiedad de los contenidos semánticos y el poder de admi-

nistrarlos caracteriza la eterna rivalidad entre la ortodoxia y la herejía, rivalidad que posibilita —a su vez— la aparición de otras heterodoxias cuya peligro es aún mayor que la de los oponentes tradicionales. Estas reflexiones coinciden con las de Buñuel, quien trasciende el aspecto teológico para adaptarlas a cuestiones de estricta actualidad:

Me interesaron las herejías como me interesan las inconformidades del espíritu humano, sea en religión, en cultura o en política. Un grupo crea una doctrina y a ella se adhieren miles y miles de individuos. Luego, comienzan a surgir los disidentes que creen en todo lo que predica la religión, menos en un punto o en varios. Son castigados, echados del grupo, se les persigue, y aparecen los enfrentamientos sectarios, en los que se odia más al discrepante que al enemigo declarado. (2002 149)

El padre M.D. Chenu ha señalado que la palabra “herejía” viene del griego $\alpha\rho\epsilon\sigma\iota\varsigma$ que significa “elección”. En los siglos XI y XII, reflexiona Chenu, esta palabra era usada para designar una sentencia humana contraria a las Escrituras, pero generada a partir de ellas (“Heresis est sententia humano sensu electa, scripturae sacrae contraria, palam edoc-ta pertinaciter defensa”). Está claro que cualquiera que fuera la elección, ésta se hallaba sometida a la mirada inquisitorial que no perdonaba el menor lapsus, a menos que el elector se arrepintiera y renegara de sus posturas. En el episodio del Instituto Lamartine hay una secuencia que cifra esta dialéctica entre la mirada amenazante de la ortodoxia (que puede provenir de la religión, la política o la educación) y el revisionismo heré-

tico que se manifiesta como elección o retractación. Nos referimos a la escena en la que una estudiante modelo del Instituto menciona por error el Concilio de Nicea en lugar del Concilio de Braga. Luego de cometido el lapsus la cámara ofrece un primer plano de la mirada reprobadora de la maestra con la inmediata retractación de la niña. Inmediatamente después, y sin que medie ninguna transición, se presenta un calabozo inquisitorial donde un maniatado hereje se reafirma en la creencia de que el purgatorio y la extremaunción no figuran entre las enseñanzas de Cristo. El inquisidor le ofrece la salida de la retractación que el hereje no acepta, condenándose a la hoguera. Al terminar el juicio (cuyo carácter teatral y preceptivo guarda una irónica analogía con la actuación de las niñas del Instituto) un joven dominico se acerca al inquisidor y le expone sus dudas: “Pero así, aquéllos a quienes les hayan quemado los hermanos, quemarán a su vez a otros y viceversa. Unas veces unos, otras otros, todos estarán seguros de poseer la verdad... ¿Para qué habrán servido todos esos millones de muertos?”. Aquí la cámara ofrece un largo primer plano del rostro reprobatorio (pero mudo) del inquisidor. La analogía entre ambas secuencias funciona tanto a nivel de la contigüidad metonímica (la recitación de anatemas por parte de las niñas conduce a la representación de un anatema inquisitorial) como de la perpetuación del fanatismo de la ortodoxia, presente en las reprobadoras miradas de la educadora y del padre inquisidor.

Tanto la retractación de la niña como la reafirmación del hereje suponen la imposición de una verdad impues-

ta por el “gran camino” a la ortodoxia. Esta verdad descansa en uno de los conflictos teológicos señalados: el del libre albedrío, defendido arduamente por el dogma católico, frente al determinismo protestante. El enfrentamiento entre la libertad individual y el carácter transgresor del deseo y la imaginación, si bien está presente en muchos filmes de Buñuel, tiene en *La Vía Láctea* un desarrollo muy particular. La secuencia del duelo a espada entre el jesuita y el jansenista le hace decir a este último “¡La voluntad antecedente no es más que una simple veleidad! ¡Yo siento en toda circunstancia que mis pensamientos y mi voluntad no están en mi poder! ¡y que mi libertad es un fantasma!” Esta última frase —que tiene reminiscencias marxistas (“Un fantasma recorre Europa...”)— es el título de una película de 1974 en la que Buñuel extrema las posibilidades combinatorias del azar y la casualidad. El recurso al “azar objetivo” de los surrealistas se condice de manera muy ambigua en *La Vía Láctea* con la libre determinación de los católicos. Los romeros Pierre y Jean eligen llevar a cabo el peregrinaje a Santiago de Compostela, al empezar el trayecto (en el desvío a Fontainebleau partiendo de París) se les aparece un caballero con una capa española que les dice que en Santiago encontrarán una prostituta en la que engendrarán dos hijos: “Tú no eres mi pueblo” y “No más misericordia”. Estas misteriosas palabras (tomadas del capítulo primero del libro del profeta Oseas) advierten a los romeros sobre los continuos desvíos que los tentarán en su peregrinaje, pero no queda claro si anuncian que jamás llegarán a su meta o si ellos poseen la libertad de eludir el des-

tino impuesto por el hombre de la capa. Al final de la película, luego de haber recorrido el trayecto, se les aparece en las puertas de Santiago una prostituta que les asegura que no vale la pena perder tiempo tratando de entrar a la catedral, ya que los restos del descabezado Santiago corresponden en verdad a un antiguo obispo llamado Prisciliano. Entusiasmados con la prostituta, Pierre y Jean abandonan el “gran camino” para entregarse (como los discípulos de Prisciliano) a los placeres de la carne, pero al punto la prostituta les advierte que los hijos que van a engendrar en ella deberán llamarse “Tú no eres mi pueblo” y “No más misericordia”, cumpliendo de este modo la misteriosa profecía del hombre de la capa. La película, pues, comienza con una determinación que es una elección (peregrinar a Santiago) y culmina con una elección que es una determinación (desviarse del camino). La ambigüedad de ambas acciones no sólo no se resuelve, sino que se hace aún más compleja con la viñeta que da fin a *La Vía Láctea*: dos mendigos ciegos (como lo son en cierta medida Pierre y Jean) se cruzan en el camino con Jesús y sus discípulos y le imploran que les devuelva la vista. Luego de que Jesús mezcla tierra con saliva y la unta en los ojos de los mendigos, éstos le agradecen el milagro, pero no pueden prescindir del bastón. Precisamente la última escena de la película muestra un primer plano de los pies de Cristo y sus discípulos cruzando un arroyo y luego el bastón de los mendigos tanteando la orilla. La ausencia de la palabra FIN y el detenimiento de los mendigos (que amplifica simbólicamente el detenimiento de Pierre y Jean) otorga al filme un final

abierto donde no solamente caben múltiples especulaciones simbólicas, sino la certeza de que los problemas propuestos están muy lejos de resolverse.

Las diversas tensiones que configuran la película (entre la unidad espacial del camino y la diversidad de tiempos históricos, entre las historias de los romeros y las viñetas en las que participan otros personajes, entre la ortodoxia y la herejía, entre las especulaciones teológicas del pasado y las políticas del presente, etc.) son desconstruidas a lo largo del filme y apoyan la reiterada idea de Buñuel de que no se trata de una película “de tesis”, sino de un “paseo por el fanatismo”, que es también una invitación a recorrer los caminos de la intransigencia humana.

EL CAMINO ASCENSIONAL DE SIMÓN

“Hoy me parece que *Simón del desierto* podría ser ya uno de los encuentros de los dos peregrinos de *La Vía láctea* en el sinuoso camino de Santiago de Compostela” (233). Con estas palabras, Buñuel parece consolarse del hecho de que *Simón del desierto* (1965) no llegara a ser el prometedor largo metraje que soñaba: truncada la filmación por problemas financieros, Buñuel le ofreció al productor Gustavo Alatraste completarla gratuitamente, aunque eso significara renunciar a ciertos episodios que sólo conocemos a través de sus propias palabras: “una escena bajo la nieve, peregrinaciones e incluso una visita (histórica) del emperador de Bizancio”(233). La brusca terminación del presupuesto explica no sólo el sorprendente final de esta película (que cuenta solamente con 42 minutos), sino una ristra de problemas técnicos que

hubieran desalentado al director más paciente...pero no a Buñuel, quien tuvo el empeño y el humor necesarios para sacar el mayor provecho de esos inconvenientes y convertir el resultado final en una de las películas preferidas del público, por encima, incluso, de *La Vía láctea* estrenada tres años después. El citado comentario de Buñuel sobre *Simón del desierto* establece un vínculo entre ambas películas, pero, bien leído, abre una interrogante que conviene dilucidar: ¿se trata de un vínculo por segregación? (en cuyo caso *Simón* sería el adelanto de una escena *posible* en la narrativa del camino a la ortodoxia) ¿o más bien, de un vínculo metonímico? (en cuyo caso *Simón* anunciaría simbólicamente los desvíos de la ortodoxia que ilustra *La vía láctea*). No debemos perder de vista que el comentario de Buñuel fue hecho muchos años más tarde, cuando puede ver su obra fílmica como un hecho clausurado, no como un proceso. Nada nos impide, sin embargo, romper la cronología y leer *Simón* a la luz de *La Vía láctea*.

Simón del desierto está inspirada en la historia de Simeón el Estilita (Cilicia, c. 390 - Alepo, 459), santo prodigioso que pasó los últimos treinta y siete años de su vida orando y haciendo penitencia en el desierto sirio “sobre una columna de cuarenta codos de alto cuyo capitel no tenía más que tres pies de diámetro, de modo que le era imposible acostarse” (Bergier, 223). Esta película es la última de la etapa mexicana, que se inició en 1946 y se prolongó treinta años con el saldo de casi una veintena de películas entre las que se encuentran obras maestras como *Los olvidados* (1950), *Él* (1953) y *Nazarín* (1958). La variedad temática de las películas de



este período no impide observar en ellas preocupaciones de fondo que estaban presentes en las películas iniciales de Buñuel. Nos limitaremos a señalar dos: el enfrentamiento entre la libertad individual y las coordenadas sociales que la limitan, y el carácter transgresor del deseo que, si por un lado otorga realidad a la imaginación y al sueño, por el otro se convierte en dogma una vez que se institucionaliza. La rebelión surrealista de películas como *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930) se condice de este modo con la objetividad documental de *Las Hurdes* (1932), la enfermiza pasión religiosa de *Viridiana* (1961) y las extravagantes tribulaciones de *Simón del desierto*. Con esta película se cumple —de modo aún más radical que en *La Vía Láctea*— el comentario de Jean-Claude Carrière (2007) donde considera que tan anómala y anacrónica elección de Buñuel lo convertía en un “hereje” en el clima cinematográfico de aquel año que dio a conocer películas en su momento tan actuales como *Pierrot, el loco* de Jean-Luc Godard, *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo, *Los amores de una rubia* de Milos Forman y *Giulietta de los espíritus* de Fellini, sin olvidar megaéxitos comerciales como *El doctor Zhivago* de David Lean y *Sonrisas y lágrimas* de Robert Wise⁷.

Simón del desierto propone una lectura del personaje Simón a partir de especulaciones teológicas que proceden tanto de los padres de la iglesia como del acervo popular español. Estas especulaciones le sirven a Buñuel para poner en escena el paradójico destino de sus personajes: hacer el bien no siempre significa dotar sus acciones de un sentido positivo y redentor; por el contrario, hacer el bien es, mu-

chas veces, romper la frágil barrera que nos impide desbarrancarnos en la pendiente del mal, como ocurre en *Nazarín* y en *Viridiana*. Pero si en estas películas los hechos están cargados de un dramatismo existencial, en *Simón del desierto* asistimos a lo que podríamos denominar un dramatismo cómico, que si bien pone en duda la necesidad del ascetismo y del sacrificio, advierte de una paradoja que será desarrollada en *La Vía láctea*: el exceso de celo resulta más subversivo (e incluso más peligroso) para la ortodoxia que las rebeliones heréticas. Por esa razón la ortodoxia nunca ha mirado con buenos ojos a aquellos que deciden llevar al extremo sus principios originales (en el caso del cristianismo, la vuelta a los valores de las primeras comunidades cristianas).

Como corresponde al personaje y al presupuesto, la línea secuencial del film es austera y de una notable economía discursiva: trasladado a una columna nueva y más alta, Simón ora alternando la soledad ascética con conversaciones con sacerdotes, peregrinos y —sobre todo— con el demonio tentador encarnado en la atractiva figura de una joven interpretada por Silvia Pinal. El tema del asceta y del mismo Jesucristo tentados por el demonio es un tópico que ha enriquecido la literatura contemporánea (recuérdese *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert, o *La última tentación de Cristo* de Kazantzakis que inspiró el controvertido film de Scorsese), pero Buñuel extrema las posibilidades de la tentación con un sorprendente *non sequitur* aún más radical que los de *La Vía láctea*: traslada al santo de su solitaria y onanista columna a los rascacielos babélicos de Nueva York, más exactamente a

una discoteca donde la mujer-Satanás se entrega a la frenética danza de una pieza de rock titulada “Carne radioactiva”. Mientras ocurre la danza, vemos a Simón —vestido con chaqueta, con el cabello y la barba recordados y una pipa— indiferente al ruido y meditando, como lo sugiere Michel Wood, que frente a la ruidosa multitud del mundo moderno, una columna solitaria es un verdadero lujo (7). Este final apresurado y desconcertante (el traslado se produce nada menos que en un avión supersónico) es explicado por Buñuel con razones estrictamente económicas, las mismas que atentaron contra el normal desarrollo del rodaje. Como ya lo dijimos, el genio de Buñuel convirtió las dificultades y los numerosos “descuidos” que plagan el film en efectos de sentido que hacen más encantadora la película. De este modo, la visibilidad de las cuerdas que arrastran el ataúd de Satanás, la falta de continuidad visual respecto del cielo (que en algunas tomas es claro y en las siguientes cubierto de nubes) o el hecho de que Simón ore en latín y no en una lengua del Asia Menor, no le restan credibilidad a la película. Antes bien le añaden el mismo mérito que resulta de emplear actores no profesionales o provenientes de las telenovelas y series populares mexicanas, como es el caso de Claudio Brooks (Simón), Silvia Pinal (el demonio) y Enrique Álvarez Félix (el hermano Matías). Que la imagen de estos actores fuera ampliamente conocida gracias a los medios de comunicación es de vital importancia para evaluar su performance y el sentido mismo de la película: lejos de ocultar el origen actoral de Brooks, Pinal y Álvarez Félix, Buñuel prefiere evidenciarlo para

crear un efecto de distanciamiento que obliga al público a redefinir la tradicional imagen religiosa y aceptar la que les ofrece la ficción fílmica⁸. Esta aceptación se produce por la democratización y puesta al día de un tema que, de otro modo, sólo tendría un interés erudito. Silvia Pinal juega a ser Silvia Pinal: seductora, chillona y traviesa, incluso cuando se traviste de Buen Pastor y canta himnos obscenos; su papel de Satanás resulta convincente en la medida en que no se parece a la imagen propalada por la iconografía cristiana. Para un espectador promedio es claro que la humildad de Simón se encuentra permanentemente asediada por los designios del Señor, quien —según el padre Croisset— “tuvo cuidado de mantenerle en ella por medio de fuertes pruebas, permitiendo que fuese casi continuamente ejercitado con violentas tentaciones, para conservarle siempre más humilde y más vigilante sobre sí mismo” (64). Es claro, también, que la Silvia Pinal que canta y actúa en las telenovelas es la misma que seduce a Simón por los designios de Buñuel. El caso de Brook es semejante: aún cuando no está sometido a las continuas metamorfosis de Satanás (su desgarrada y pauperizada caracterización se corresponde con la del imaginario cristiano), la gravedad de sus acciones disuena constantemente con los monólogos solitarios en los que bendice grillos, se olvida de las oraciones en latín, o habla acerca de la ridícula pequeñez de sus excrementos⁹. La alternancia entre la gravedad pública (reforzada en muchos pasajes por el obsesivo redoble de los tambores de Calanda) y los equívocos privados generan desconcierto e inquietud, pero también la risa propia

de la comicidad teatral. La teatralidad de Simón se corresponde con la teatralidad de Brook y convierte las acciones del santo en un espectáculo popular donde peregrinos y espectadores se encuentran confundidos e indiferenciados. La eficacia de estos actores no descansa solamente en el señalado efecto de distanciamiento, sino en su calidad actoral demostrada en otras películas de Buñuel: Silvia Pinal ya había interpretado el difícil papel protagónico de *Viridiana* (1961) y el de Leticia en *El ángel exterminador* (1962); asimismo, Claudio Brook había realizado el papel de pastor protestante en *La joven* (1960) y el de mayordomo en *El ángel exterminador* (1962). En *La Vía Láctea* Brook interpreta al intolerante obispo que exhuma los restos de Bartolomé de Carranza, arzobispo de Toledo, acusado de herejía. Lo que consigue Buñuel con esta estrategia es convencernos, de un modo casi subliminal, que el reconocimiento y la popularidad de la que gozaban estos actores es equivalente a la que tuvo en vida el propio Simón. El obispo Teodoreto de Cirene, su más importante biógrafo, comienza su *Vida de san Simeón* el estilista con estas palabras: “No sólo todos los súbditos del gobierno romano conocen al famoso Simeón, la gran maravilla del mundo, sino también los persas, los medos y los etíopes. Su fama alcanzó a los nómades escitas y les enseñó su amor al trabajo y su amor a la sabiduría”. (Lives, 69. Nuestra traducción).

Lo dicho sobre los actores, se adapta perfectamente a la escenografía: aunque Buñuel insista en su carácter documental, ésta película no se propone como una recreación histórica del personaje

Simón y su entorno, sino como la actualización alegórica de aquellos personajes que entre los siglos V y XIV poblaron los desiertos de Europa oriental, el norte de África, el medio oriente y Rusia de columnas donde se apartaban del mundo para meditar y orar. A la película le basta con presentar una escenografía desértica en la que el público es capaz reconocer los cactus mexicanos del mismo modo que reconoce las caras de los actores y el lenguaje popular. Lejos de ser una inconsistencia, estos reconocimientos daban (y siguen dando) pie a la identificación emocional y aún a la temporal: los problemas planteados en esa película no solamente mantienen su vigencia, sino que todavía se muestran incapaces de encontrar solución. El egoísmo —parece decirnos la actitud de Simón— sólo puede ser combatido con la negligencia ante las posesiones materiales, vale decir, con la indiferencia y el desconocimiento más radical de lo que significa poseer algo. La confrontación entre el cinismo egoísta y la negligencia indiferente se produce en la escena en la que un monje intenta explicarle a Simón que el problema de la humanidad radica en el conflicto entre “lo que es tuyo y lo que es mío”, pronombres que no significan nada para Simón. Conmovido por su ignorancia, el monje comprende que la santidad de Simón descansa en una actitud que invita a la admiración, pero no al ejemplo. Comprende también (como comprenden los espectadores modernos) que la fe de Simón es impracticable e irracional, pero de ningún modo gratuita. De ello se desprende la lección fílmica enunciada por Jean-Claude Carrière: si la fe es irracional, no hay ninguna razón para que esta

películas, y todas las demás de Buñuel, también lo sean (2007).

Hemos indicado las razones económicas que explican el desconcertante y abrupto final de la película. Otra razón, tal vez más admisible, es la de una proyectada segunda parte que Buñuel nunca realizó porque la película, tal como estaba, fue presentada contra su voluntad en el Festival de Venecia (1965) donde obtuvo el Premio Especial del Jurado. La continuación natural de *Simón del desierto* fue llevada a cabo cuatro años más tarde en *La Vía Láctea*. Filmada en Francia con un presupuesto bastante mayor, esta película es un ambicioso proyecto organizado en torno a la peregrinación de dos romeros contemporáneos a Santiago de Compostela. El aire de familia entre ambas películas es evidente, aunque debemos reconocer que en *Simón del desierto* se hace más patente el recurso al humor para sofocar la aridez de la exposición doctrinal. Esto vale para la mayoría de las escenas, como aquella del hermano Trifón donde salen a relucir rebuscados conceptos teológicos: introducido en el cuerpo de Trifón, Satanás impreca contra la santidad del asceta dando vivas a herejías como la apocatástasis y mueras a dogmas como la santa hipóstasis y la anástasis, que los monjes confunden hasta el punto de gritar inadvertidamente “¡Muera Jesucristo!” y preguntarse luego (como suponemos que se pregunta el público) qué diablos significa la apocatástasis¹⁰. Otro aspecto que subraya esta escena (y en general todas las que componen esta película) es la condición “fija” y vertical de Simón: su desplazamiento no es espacial y sinuoso —como el que llevan a cabo los romeros

Pierre y Jean en el Camino de Santiago—, sino ascensional. A diferencia de lo que ocurre en *la Vía Láctea*, Simón y la columna son el punto de llegada de los numerosos caminos que los peregrinos recorren para admirarlo. Aquí el interés de Buñuel no está en el camino ni en los desvíos “heréticos” que seducen y tientan a los peregrinos, sino en las tentaciones a las que está sometido el propio Simón, quien encarna el destino modélico que persiguen los peregrinos. En este sentido, el único desplazamiento horizontal de Simón (el avión que lo conduce a Nueva York) supone la hipérbole de su camino ascensional, pero también su última y más dolorosa prueba: aquélla que lo conduce del centro inmóvil donde confluyen los caminos del desierto, al obscuro presente donde comprobará que poco o nada ha cambiado.

Más de un lector podría preguntarse qué interés tenía Buñuel en recrear las tribulaciones teológicas de un solitario anacoreta instalado en una columna en medio del desierto. La respuesta no está en el interés por introducirnos en los conflictos religiosos del siglo V, sino en demostrar la vigencia de ciertas actitudes humanas que a pesar de la modernidad (o precisamente por ella) no han cambiado mucho. En la señalada escena del hermano Trifón, éste replica burlescamente el mensaje del estilista repitiendo sus propias palabras: “. . . no cedamos en la ascesis, tendámosla como un arco y olvidando lo que dejamos atrás prosigamos nuestro vuelo para alcanzar el llamado eterno”. Ese mismo arco es el que aparece en la escena final, asumiendo la dimensión simbólica de un puente en Nueva York (un arco tendido al futuro) que

el anacoreta atravesará prosiguiendo su vuelo, pero no para alcanzar el “llamado eterno”, sino para comprobar la inutilidad de su sacrificio y la continuación de

la maldad humana. Esta comprobación es la que ha impedido envejecer a la película, dotándola de una notable y siempre provocadora vigencia.

¹ Mencionado por Aranda (1975, 237)

² Mencionado por Buñuel (1983, 245). En la misma línea de Fuentes, el director checo Milos Forman concluyó, luego de su lectura del guión de *La Vía Láctea*, que se trataba de una película “altamente política”. No sorprende que para muchos comentaristas, esta película sea una temprana evocación de los acontecimientos de mayo del 68.

³ Dice Buñuel en una entrevista: “Procuro que haya ideas visuales, hasta en los temas más abstractos. Si se tratara sólo de poner en una película discusiones verbales, mejor escribiría un libro... pero soy ágrafo, es decir reacio a la escritura” (1986, 176).

⁴ “Del canto al llanto: Pablo Neruda”, publicado en *El Mundo*, suplemento La Esfera, el 18 de septiembre de 1993, p.3.

⁵ Francisco Aranda ha observado que en *La Vía Láctea* “is impossible to apply the canons of traditional criticism, to questions the fragmented structure, the lack of normal ‘dramatic built-up’, the prolixity and lack of definition in the characters, the situation which begin and are interrupted without formal conclusion. In its own way the film is strictly constructed, measured and weighed almost with fanaticism (1975, 235)

⁶ Las razones de este “extrañamiento” son explicadas por el mismo Buñuel con este argumento: “Me aburría poner a dos sacerdotes discutiendo el dogma y busqué un ambiente “inadecuado”, para crear una especie de desplazamiento. Un *maitre*, unos camareros y una camarera que discuten de teología lo hacen más gracioso que si fueran cardenales y obispos” (1986, 173).

⁷ Cuatro años antes, Pasolini había enfrentado el mismo problema en *El Evangelio según san Mateo*, en el que muestra un Cristo obrero cuya apariencia física no lo distingue del resto de los personajes.

⁸ *Sonrisas y lágrimas (The Sound of Music)* ganó aquel año el Oscar a la mejor película y a la mejor dirección. Simón del desierto, sobra decirlo, ni siquiera fue nominada.

⁹ Para lograr este efecto de distanciamiento, la solución de directores como Pasolini fue la opuesta: recurrir a actores no profesionales cuyos rostros no pudieran ser reconocidos por el público.

¹⁰ En *Mi último suspiro*, Buñuel recuerda que cuando Lorca le hacía leer *La leyenda áurea* (no la de Jacobo de la Vorágine, sino la del padre Rivadeneyra) “se reía a carcajadas al leer que las deyecciones del anacoreta a lo largo de la columna semejabán la cera de una vela. En realidad, como

se alimentaba solamente de unas cuantas hojas de lechuga que le subían en un cesto, sus excrementos debían de semejar, más bien, pequeñas cagarrutas de cabra” (233)

¹⁰ La palabra griega apocatástasis significa “poner una cosa en su puesto primitivo, restaurar”. Para Orígenes, esa palabra significa que en el fin de los tiempos, todos, pecadores y no pecadores, volverán a ser uno con Dios. La Santa hipóstasis designa la unión de las dos naturalezas, divina y humana, que en la teología cristiana se atribuye a la persona de Jesús. La anástasis alude a resurrección de Cristo, y — en un sentido más específico — al descenso de Cristo a los infiernos.

OBRAS CITADAS

- Aranda, Francisco. *Luis Buñuel: A Critical Biography*. Trans. David Robinson, Londres: Secker & Warburg, 1975.
- Bakhtin, Mikhail. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro (memorias)*. Barcelona: Plaza & Janes, 1983.
- Chenu, M.D. “Ortodoxia y Herejía. El punto de vista del Teólogo”. *Herejías y sociedades en la Europa preindustrial siglos XI- XVIII*. Comp. Jacques Le Goff. Madrid: Siglo XXI, 1987. 1-5.
- Croisset, Juan. *Año cristiano. O Ejercicios devotos para todos los días del año*. Tomo I. Madrid: Imprenta de Gaspar Roig, 1852
- De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 2002.
- Dupront, A. “Reflexiones sobre la herejía moderna”. *Herejías y sociedades en la Europa preindustrial siglos XI- XVIII*. Comp. Jacques Le Goff. Madrid: Siglo XXI, 1987. 221-227.
- Heath, Stephen. “Narrative Space”. *Textuality and Ideology. A Film Theory Reader*. Philip Rosen ed. New York: Columbia University Press, 1986. 379-420.
- *The Lives of Simeon Stylites*. Robert Doran ed. y trad. Cistercian Studies Series, 112 Michigan: Cistercian Publications, 1992.
- “Luis Buñuel: Atheist Thanks to God”. Documental incluido en: *The Milky Way*. Dir. Luis Buñuel. The Criterion Collection. Rialto Films, 2007.



MESA REVUELTA

El elemento “hada” en la escritura de Marosa di Giorgio

Por Walter Cassara



Decía Lezama Lima que el encuentro con algunos poetas remite al orden de los númenes: nada más cierto en el caso de Marosa di Giorgio, cuya presencia no parecía pertenecer enteramente a este mundo. Tuve el privilegio de frecuentarla, hacia finales de la década del ochenta, cuando su poesía comenzó a ser reconocida. Decir “tuve el privilegio” es una exageración, un puro énfasis retórico, ya que Marosa era una persona fácilmente accesible, que le brindaba su tiempo y su compañía a quien se interesase por ella. No hacían falta citas previas ni recomendaciones, bastaba con presentarse una tarde cualquiera en el Sorocabana o en El Lobizón (dos típicos bares montevidEOS que eran su marquesina habitual), para encontrarla sentada en una mesa al

fondo del salón, lejos de las corrientes de aire y de la excesiva luz de la calle, bebiendo en silencio una copita de anís o de jerez, acompañada casi siempre por un pequeño y oscuro cortejo de artistas de toda laya que parecían salidos de una película de Andy Warhol, o de un cuento de Felisberto Hernández. Envuelta en un chaquetón de piel y nimbada por una densa cabellera rojo-prerrafaelista, Marosa presidía aquella apacible decadencia montevideana desde un mutismo casi absoluto, completamente integrada al trajín social y a la vez ausente de todo lo que la rodeaba, mostrando una familiar indiferencia por los personajes que entraban y salían de la escena, a veces sólo para saludarla o para hacerle un breve comentario banal; otras trayendo algún

obsequio insólito que ellos consideraban digno de la curiosidad de la poeta: un carcaj de juguete, unas flores de tela para el pelo, un chupetín largo y anillado como un cuerno de antílope. Con amabilidad, con una ternura casi huraña, Marosa tomaba estos objetos —réplicas ingenuas de su complejo universo lírico—, los alzaba por un momento a la altura de los ojos, observándolos desde aquella neblina en la que parecía estar siempre a punto de esfumarse, y enseguida los guardaba cuidadosamente en una bolsa de colores, una bolsa de esas que antes usaban las viejas para ir al mercado.

Era robusta, de talla enjuta, medio achaparrada como un olivo. De tanto mirarla, de tanto estar en ese demorado silencio frente a ella, a mí me parecía que le iban creciendo alas y antenas, estambres, fauces afiladas como las de una mantis religiosa; me parecía —tal era mi fascinación y mi anhelo— que en cualquier momento iría a destilar algún tipo de feromona específica mediante la cual se comunicaría conmigo, me hablaría directamente, desde algún punto ciego, por encima de las voces demasiado agudas que se interponían entre nosotros, barriendo con ese soplo interior la densa nube de sofrito y lúpulo que inundaba el bar, venciendo su timidez y la mía. Pero ella callaba y observaba desde esa invisible distancia en la que flameaba todo su ser suspendido en el aire, callaba y raras veces reía, con una risa de niña antigua que subrayaba su expresión sigilosa. Recuerdo un dejo de tristeza en su *naïveté* para nada estudiada, y momentos como dibujados por su mano: un muchacho, a medias disfrazado de mujer, se acerca a la mesa

con una guitarra al hombro, se presenta diciendo «Dama Lucero, payadora del Carnaval», y le tiende un ejemplar de *La falena* para que ella se lo autografe. Luego, en otra tarde quizás, pero en el mismo ambiente de reunión mundana, la recuerdo recitando unos versos de Herrera y Reissig que parecían dedicados a ella, a sus insomnios crónicos, a las célebres rondas nocturnas de esas novias encandiladas por el lobo que abundan en sus libros:

[...]

”Mi pupila ardiente

*mira siempre fijo; mi pupila abrasa:
soy la más amante, soy la más vehemente,
soy la que atraviesa, soy la que traspasa.*

*Soy la silenciaria, la de negras alas,
la trasnochadora que las almas roe,
la que tiene el brillo de las luces malas
en que se inspiraron Baudelaire y Poe”.*

Una vez le preguntaron cómo se definiría y ella respondió: “como una muchacha, una mujer, tal vez aparentemente impasible, extraña a todo; pero en cuyo interior brilla y bulle un vampiro terrible y bellissimo —o bellissimo y terrible— que terminará por comerse al mundo”. Tanto en la vida como en el escenario —donde solía declamar sus versos de memoria, siempre descalza y con un ramo de flores entre los brazos— Marosa era la criatura hechizada y solitaria por excelencia, *la domina* de los bosques sagrados. Retraída, de ademanes sonámbulos, casi mecánicos, como los de una bailarina balinesa, o como los de uno de esos anti-quisísimos mamíferos de las selvas subtropicales que pasan toda su existencia camuflados en lo alto de los árboles y sólo se alimentan de yemas, brotes tiernos y

hojas. Un magnífico ejemplar de muñeca herbívora, aterciopelada e inaccesible, con una extraordinaria capacidad para mimetizarse con los paisajes esotéricos. Algo de eso había en Marosa, algo que se prestaba fácilmente al cuadro mitológico, a la humedad incandescente del barroco, al ensueño campestre, los colores vivos y empastados de un maestro del *Quattrocento* veneciano. De hecho, la riqueza cromática que alcanza el idioma en su obra es perfectamente equiparable con la paleta de un Tiziano o de un Giorgione. Una vez se lo dije, intenté decirle esto mismo con otras palabras, menos pomposas, pero de todos modos me sentí ridículo, porque a ella no le gustaba hablar de sí misma, ni de su poesía; no era para nada narcisista, ni literaria, aunque manejaba con plena conciencia su halo de pitonisa, su secreto de orquídea flamígera, crecida espontáneamente a los pies del altar de Delmira Agustini.

Marosa, Delmira, ambos nombres parecen forjados con el mismo material mítico, ambos nombres suenan como flores, como arquetipos o “mitemas” de un mismo jardín fantástico, lleno de pérgolas y terrazas, llenos de senderos sinuosos y perfumados, lleno de extraños frutos polinizados por el lenguaje, lleno de piedras preciosas y de monstruos. Ya se sabe, a comienzos del siglo pasado, en la intrépida voz y en la muerte trágica de Delmira Agustini, todo el *atrezzo* pagano, toda la estatuaría erotómana del modernismo alcanzaron su máximo punto de combustión, tomando un giro quizás imprevisto. Con Delmira, con Herrera y Reissig, al Uruguay le correspondió en la historia de la literatura

hispanoamericana, una misión análoga a la que cumplió el Apolo 11 en la historia de los viajes espaciales: plantar la simiente del verbo rubendariano en las planicies selenitas, convertirlo en verdadero polen afrodisíaco (Agustini) y en polímero bacteriano, cráter delirante (Herrera y Reissig). También la poesía de Marosa di Giorgio está atravesada por esa imaginería esteticista, esa suerte de *vudú camp*, herencia del modernismo tardío. No obstante, más allá de las obvias similitudes o afinidades que Marosa comparte con Delmira Agustini —y con el reino suntuoso y altamente erotizado del modernismo en general—, su secreto permanece intacto y se resiste a ser trasplantado a otro contexto que no sea el que nos proporciona la obra. Y el contexto en este caso, el enigmático marbete sólo lleva escrito tres palabras: *Los papeles salvajes*, nada más, ninguna otra indicación, ninguna advertencia ni dirección de destino, salvo aquella que nos conduce de nuevo a las celdas laberínticas de la escritura.

¿Y de qué manera habría que leer estos papeles indómitos que se resisten tenazmente a todo intento de periodización y de exégesis, ya sea por la vía de la lírica pura o de la parodia posmoderna? Las herramientas habituales de la crítica se declaran muy pronto inútiles. No hay modo de conceptualizar este universo poético sin forzar sus claves secretas, a riesgo de caer en un puro capricho o engolamiento hermenéutico, a riesgo de empobrecer sus imágenes y simplificar sus dispositivos formales. Ello ocurre, quizás, porque no existe en la obra de esta poeta otro código que no sea el que

impone el deseo —o más bien, la energía erótica entendida como deseo, motor originario de la metáfora— con sus vaivenes alucinados, con sus mudanzas continuas entre la plenitud y la pérdida. El deseo, liberado de sus motivaciones espurias, liberado de la neurosis de la demanda amorosa, lo que en verdad pone en primer plano es la exaltación, la concupiscencia del lenguaje. Como ha dicho Roland Barthes, la escritura del goce coloca “en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje”². Se entiende, la escritura del goce está al margen de toda demanda de cultura, de toda producción del conocimiento, e incluso más allá de toda práctica literaria — *à mon seul désir*, el misterioso epígrafe escrito en el sexto tapiz de *La dama y el unicornio*, podría muy bien ser su única insignia—. En los frígidos recintos de la lengua normativa, lo que permite elevar la temperatura, el verdadero órgano del goce (y esto también lo señala Barthes) es el adjetivo. En buena medida, dicho de manera muy sucinta, gracias al adjetivo la escritura puede liberarse de la servidumbre de los objetos, puede desentenderse de la falsa unanimidad de lo real, puede acribillar los muros de la gramática para dar cabida a la germinación de lo subjetivo, haciendo que el pétreo castillo del idioma se convierta en concha interior, *morada de mi solo deseo*, habitable por la poesía y por los transcurros del ensueño y la imaginación.

En *Los papeles salvajes*, el adjetivo cumple un rol determinante, al nivel del ritmo y de la sintaxis; no da el matiz sino el tono; es la escalera de Jacob por la cual la lengua se desliza en el espacio mito-poético, en la profundidad sin fondo de ese “dios deseado y deseante” del que hablara Juan Ramón. “En el alba junté hongos. Los saqué de adentro de la tierra. Parecían perlas, animalitos o diamantes. Traían cabello o una mariposa. Uno era azul. Otro transparente. Uno era de oro. Otro frío como el hielo. [...]” En este fragmento de *La liebre de marzo* elegido al azar, se advierte con toda claridad que el adjetivo es la partícula principal que impulsa y articula la frase, incluso determina el marco de la puntuación, que ha sido ajustado al máximo para intensificar el efecto de los epítetos. Es más, se diría que aquí la adjetivación es tenue y escudridiza como la piel de un niscallo, y en cierta manera desempeña las funciones de un sintagma nominal cuyos contornos quedarían en suspenso, abiertos a un devenir —virtualmente infinito— de atributos variables. Con muy pocas palabras, en un raudo juego de asociaciones que cubre casi todo el espectro sensorial, la poeta ha logrado representar no sólo al objeto en sí (el hongo), sino que también nos ha descubierto su carnalidad inconfundible —porosa, fantasmagórica—, su pilosidad y su frialdad, sus múltiples texturas y colores, y sobre todo: su morfología mítica. Esta nueva criatura, este “hongo-perla-cabello-transparente-azul-oro-hielo”, etc., ha absorbido y re combinado las propiedades de todos los objetos que se mezclaron para formar la secuencia, desatando una reacción en

cadena que incrementa el potencial analógico de cada uno de los componentes.

En otros tiempos, en los brevarios de gramática escolar, el adjetivo era la luz maligna, la locución más huidiza, puesta siempre bajo sospecha: había que estar muy alerta para detectarla, ya que casi siempre se presentaba hábilmente camuflada y lograba esquivar todos los controles de aduana. Los que no sepan distinguir con claridad —se nos decía— el adjetivo del sustantivo, pueden evitar la duda anteponiendo los vocablos *persona, animal o cosa* a la palabra que confundan, y si el sentido lógico admite esta unión, entonces la palabra dudosa es el adjetivo. Y sin embargo, la duda levantaba la mano o permanecía ahí, agazapada en la letra cursiva, porque para dolor de cabeza y enésima humillación de los niños del último banco, el adjetivo siempre se estaba animalizando, cosificando o personalizando de un modo totalmente díscolo e inasible. Era la bestia que se saltaba todas las vallas, que mordía y daba coces. Había que salir a cazarla y retorcerle el pescuezo, pero, entonces, por azar quedaban enganchadas en la red expresiones que no inspiraban ninguna confianza: “pájaro mosca”, “muy hombre”, “selva virgen”, “ojos de sapo”..., cuerpos extraños donde todas las categorías lógicas parecían confundirse, resultando sospechosas de portar el germen levantisco. A fuerza de instruirnos en la caza de epítetos, acaso sin saberlo ni proponérselo, aquellos antiguos textos de gramática —con toda su impronta positivista— nos convertían en traficantes de sustancias tóxicas, concediéndonos permisos excepcionales para

curiosear en los territorios aledaños a la poesía, para descubrir el valor puramente pictórico o musical, el genio lúdico de esa “palabra dudosa” (y por ende, altamente seductora) que sabía eludir con mucha astucia los hábitos reglamentarios de la lengua.

Así como se piensa que el color delimita el espacio propio de la pintura, el adjetivo vendría a fundar un espacio de suyo poético, si entendemos por ello una dimensión flotante del lenguaje en la cual se despliegan las múltiples aristas de un campo de fuerzas donde materia e imaginación se entrelazan, se exploran, se informan mutuamente. Este mercurio, la palabra desplegada en todo su poder fáctico, en todo su valor alquímico o su magnitud creadora, es lo que confiere ese toque tan particular a la lírica marosiana, que fusiona dos registros literarios tan disimiles y tan alejados en el tiempo como lo son el poema en prosa moderno y el tradicional cuento de hadas. A propósito de este último, se ha discutido tanto acerca de los orígenes folklóricos del género, acerca de sus componentes fantásticos y de sus reglas de configuración formal, que se ha prescindido de lo más notorio: que lo propio del *fairytale* consiste —como subraya muy bien J.R.R. Tolkien, una de las máximas autoridades en el tema— en una alquimia apoyada no tanto en los recursos limitados de la fabulación narrativa, como en las cuantiosas posibilidades de encantamiento que nos ofrece la lengua por medio de la adjetivación. “Si de la hierba podemos abstraer la idea de lo verde” — escribe el artífice de los multifacéticos reinos de Arda—, y del cielo la idea del azul y de la sangre la idea del rojo, es que dispo-

nemos ya de los poderes de encantamiento”. Y luego aclara: “nace así el deseo de esgrimir ese poder en el mundo exterior a nuestra mente. No obstante, de ello no se deduce que vayamos a emplear bien ese poder en un nivel determinado; podemos poner un verde horrendo en el rostro de un hombre y obtener un monstruo; podemos hacer que brille una extraña y temible luna azul; o podemos hacer que los bosques se pueblen de hojas de plata y que los carneros se cubran de vellocinos de oro; y podemos poner ardiente fuego en el vientre del helado saurio. Y con tal *fantasía*, que así se la denomina, se crean nuevas formas, y el hombre se convierte en sub-creador”³.

A este principio o fuerza natural que se cobija en las palabras, Tolkien lo llamó el “elemento hada”. No obstante, habría que depurar esta noción de toda la bruma demiúrgica y las connotaciones románticas que puede inspirar en lectores incautos y en brujos de pacotilla, ya que se trata de algo tan simple como el aire que respiramos, o para decirlo desde otro punto de vista, se trata de la suma de huellas mnémicas e impresiones singulares que concurren en la representación de cualquier objeto, ya sea en el orden fantástico o en el orden de lo real. Es increíble, tenemos una teoría acerca de cómo funciona la mente, una teoría acerca de las funciones corporales, una teoría sobre la percepción, sobre el universo, sobre la eternidad, sobre la muerte, etc., pero en concreto no sabemos nada más allá de lo que determina el hábito. Una vez que el mundo conocido desaparece, una vez que la costumbre se quebranta, lo primero que se siente es dolor, o más

bien un pánico indefinido, vacilante, en un radio que cubre un amplio campo de emociones y objetos disgregados. Quizás esto ocurre porque entre el hábito y el dolor hay un flujo constante, una homeostasis que la imaginación —llevada a un extremo patológico— puede destruir. Si la magia proviene de algún ámbito que no sea el mundo sobrenatural, es precisamente de la desesperación, de la existencia en su estadio salvaje, de inquietud pura. Cuentan que a Beckett, cuando en París alguien le preguntaba si era inglés, él solía dar como respuesta: *Au contraire, Monsieur*. Es una salida muy en su tono, altamente despolarizadora, en principio, de la pregunta por el ser nacional, pero sobre todo es una puesta en ridículo del dualismo con que solemos vivir y pensar todas las cosas. ¿Qué es exactamente lo contrario de “inglés”? La antítesis no es más que un orden a priori en el que estructuramos el mundo en nuestro pensamiento, a partir del lenguaje. Así, establecemos el significado de una cosa o de una palabra, no por lo que es sino por aquello que la niega, por su antónimo: el significado de “inglés” vendría a ser todo aquello que “no es inglés”. Lo real no es sino el trasunto de una mente que se ha dividido en dos, pero si es perfectamente lógico y admisible ver a un asno comiendo un higo, también lo es — o debería serlo — ver a un higo comiéndose un asno⁴. Se trata, en definitiva, de un truco retórico, de una simple alteración en el orden habitual de un sintagma, aunque lo que en verdad se transgrede con esta pequeña maniobra es mucho más que eso.

Hace bastante tiempo, la primavera — la estación más ridícula de la vida —

desapareció de la poesía. ¿Será cierto que además desaparecerá, en un futuro no muy lejano, de nuestro sistema climático? También los cisnes y las ninfas se extinguieron. Eran criaturas desesperadas, demasiado perfectas y frágiles para este mundo. Nos queda la lectura de *Los papeles salvajes*, donde todavía se puede escuchar el dulce canto de de las ayas y el terrible grito de las ménades dionisiacas, donde se encuentran minerales maravillosos en un estado cristalino y puro, donde aún florecen — como diría Marianne Moore — “jardines imaginarios con sapos de verdad”. La abundante cosecha de materiales míticos que convergen en la obra de Marosa di Giorgio ameritaría un estudio a fondo que abarcara el aspecto estilístico, hermenéutico, incluso gráfico, lo cual demandaría la industria y la labor de varios especialistas, dado que es una obra que excede con mucho el campo de la “poesía moderna” (entendida como un género) para entrelazarse con la imaginería féérica, la fábula, las cosmogonías, el romance y demás derivados arquetípicos de la literatura de tradición oral. Alguna vez, con un amigo

uruguayo, nos impusimos lúdicamente un trabajo de esa índole: confeccionar una enciclopedia ilustrada de *Los papeles salvajes*, describiendo su geografía onírica, anotando sus escenas de raptos y cacería, catalogando sus asombrosas familias zoológicas, sus variedades florales, su particular colección de ángeles, élitros y hortalizas... En el apartado “casamientos” llegamos a contabilizar cincuenta y tres variedades de ceremonias y avatares nupciales buscando sólo en los siete primeros libros de la saga, es decir, desde *Humo hasta Clavel y tenebrario*; en la sección “hongos” constatamos al menos ciento veinte variantes distintas de nombrar setas y objetos fúngidos de todo tipo; en el capítulo “niñas y muñecas” ya estábamos un poco desanimados y perdimos la brújula. Y ahí nos estancamos, abrumados por nuestra ignorancia y por la dudosa utilidad de un trabajo semejante. Y volviendo a Tolkien, nos dimos cuenta que lo que él llamaba el elemento hada, en nuestro improvisado compendio marosiano, siempre sería una casilla en blanco.

¹ Hija de una familia de inmigrantes toscanos y vascos, Marosa Di Giorgio Médici (1934-2004) nació en Salto, Uruguay, donde estudió teatro y publicó su primer libro de poemas. Si bien su nombre podría inscribirse dentro de un largo linaje de poetisas y recitadoras que produjo la Banda Oriental, su obra poética no puede compararse con ninguna otra. Ya sea por sus intensas fulguraciones eróticas, o por el carácter visionario que rige su escritura, su poesía reunida bajo el título *Los papeles salvajes* (Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008) es un hito insoslayable en el panorama de la actual producción hispanoamericana. Lo mismo podría decirse de sus originales relatos eróticos, donde todas las escenas posibles e imposibles del amor desfilan como

un festín sabático ante la mirada extasiada de una niña en trance de ser devorada por un león; y donde lo sagrado y lo profano, la flora y la fauna de los sueños se entrelazan y reverberan en un lenguaje trabajado como “una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor”.

² BARTHES, Roland: *El placer del texto*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2007.

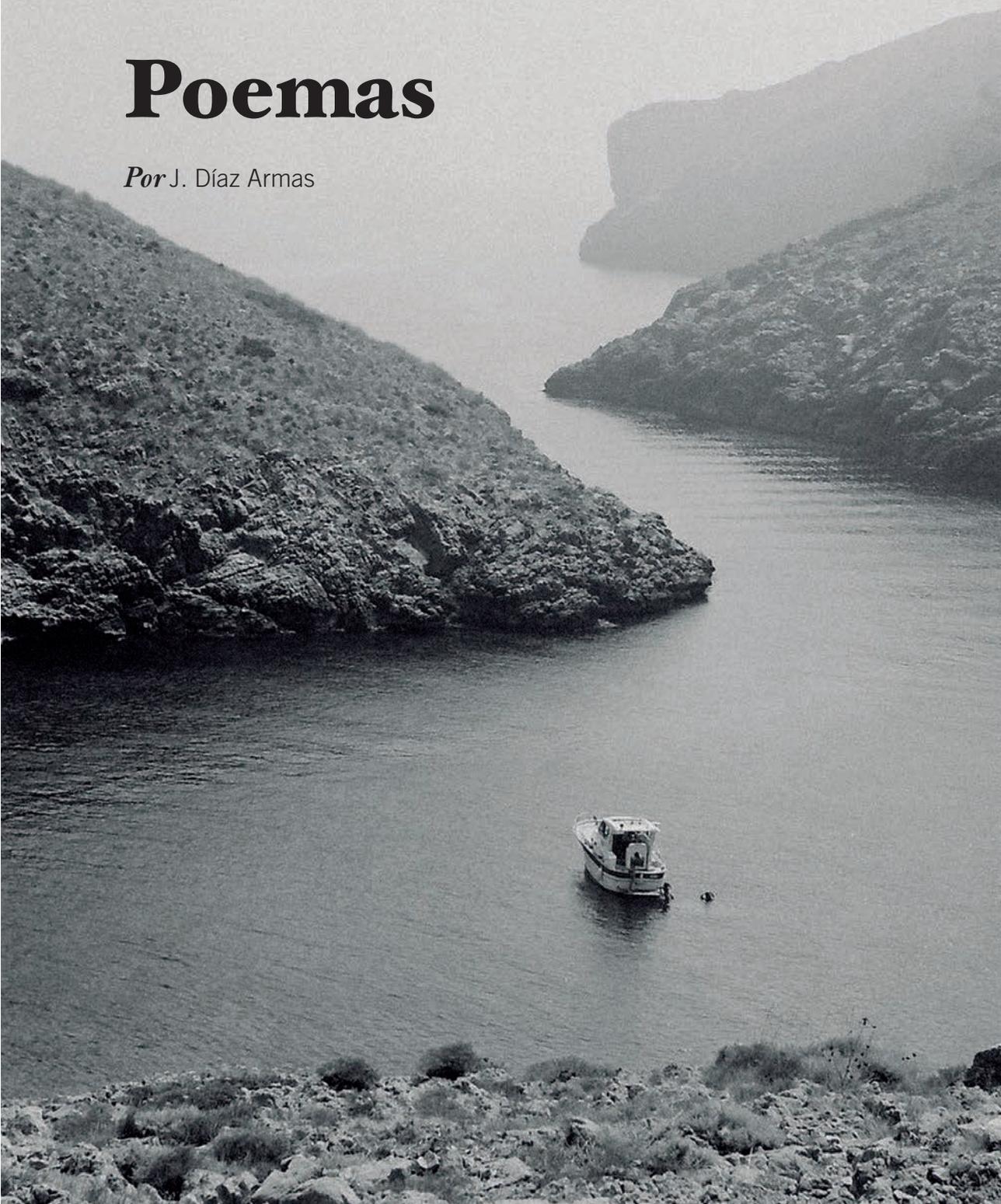
³ TOLKIEN, J.R.R.: *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Minotauro, Barcelona, 1998.

³ Véase LAUTRÉAMONT: *Los cantos de Maldoror*, Editorial Guadarrama, Barcelona, 1982.

MESA REVUELTA

Poemas

Por J. Díaz Armas



1

mi mente en una playa
donde ya hay convocada otra figura
unos pasos de danza
en la danza del aire y de la luz mojada
el aliento embriagado y la saliva dulce
que escuchas los pronuncio yo en tu oído
las ondas nos trajeron
nos regresan las ondas del recuerdo
contra esta orilla ausente
y como cada día se nos llevan
de nuevo más allá de nuestros mares
adentro a la existencia insomne
a la dormida luz que no es ni sombra
del fulgor de unos ojos transterrados

2

estás en los recodos vericuetos
de este atajo
que en soledad desando y tú transitas
camíname despacio dame vueltas
detente a contemplar un canto solitario
un insecto una brizna de hierba date tiempo
que no tengo otro sitio ni otro asiento
ni otra sed ni otro oficio que ofrecerte

3

nazco cuando se apaga vida vieja
retomo hilo y voz y maña antigua
y las desencadeno en otras épocas
y al fingir desdoblarme me reúno
me allego a mí alejándome y tan yéndome
que vuelvo a un dulce todo siendo nada

4

una belleza insomne te posee
en la noche de brillos desvaídos
de colores ingenuos irreales
el verde se hace virgen surge el rojo
a perfumar lo oscuro y un azul
violento y súbito le arranca
su música a los ojos todo es nuevo
difuso fantasmal en la ciudad
habitada de gatos espectrales
el hombre desvelado
sueña mientras camina el mundo se hace claro
y le muestra tan solo sus secretos
cuando se difumina

5

dónde ese niño dónde la azotea
dónde la indagación tenaz de lo que vive
el fulgor y la luz a veces cegadora
la fiesta de colchones en la noche
por el calor impío del verano
los insectos que esperan la masacre
el dedo que va hurgando en las macetas
haciéndolas parir gusanos rojos
dónde la ropa polvorienta
el desconchado en las paredes
el hueco de los patios y escalones
el desorden de cajas y de jaulas
los dominios del perro
y de gallinas y conejos
motes parodias rimas infantiles
canturreo de números no más allá del diez
ese pequeño mundo tan poblado
aguardan en algún lugar de la memoria
en lenta podredumbre un nacimiento

6

soy este cuerpo que aquí ven
y esta alma encelada que lo habita
estos dos
que vagan por las calles
tras unos lazos rotos
ignoran ignoramos
la derrota el destino que nos llama

7

busco el tecleo imperceptible
de la vena en tu sien
telegrama de sangre
un aprestado vuelo
de incavernables pájaros

Entrevista a Eloy Tizón

Por Carmen de Eusebio

Eloy Tizón (Madrid, 1964) forma parte de numerosas antologías narrativas y entre ellas cabe destacar la antología *Best european fiction 2013* (una selección de los mejores narradores europeos) prologada por John Banville. Imparte clases de narrativa en la escuela de escritores de Madrid y en hotel Kafka. Es autor de tres novelas: *La voz cantante* (2004), *Labia* (2001) y *Seda salvaje* (1995), y de los libros de relatos: *Parpadeos* (2006), *Velocidad de los jardines* (1992) y *Técnicas de iluminación* (Ed. Páginas de espuma, 2013).

CARMEN DE EUSEBIO - En Septiembre de 2013 publicó *Técnicas de iluminación* compuesto por diez relatos donde el espacio y el tiempo son temas recurrentes. Los personajes de sus cuentos se mueven en un espacio y en un tiempo oscilante, como si el presente fuera resbaladizo. ¿Es su propia percepción o es sólo para sus personajes?

ELOY TIZÓN - Hubo una canción del pop español de los años 80 que decía: «Espacio y tiempo juegan al ajedrez». Su pregunta me la ha recordado. No hace falta ser un experto en física moderna para comprender que tanto el espacio como el tiempo (si es que pueden separarse, que parece que no) distan mucho de ser entidades monolíticas. Vivimos espacio - tiempos fluidos

(«líquidos», diría Bauman), que se encogen y se dilatan hasta romperse, y a partir de esa elasticidad como de arenas movedizas en permanente estado de mutación tratamos de edificar algo sólido. Pero no hay suelo firme bajo nuestros pies. Lo que les ocurre a mis personajes me ocurre también a mí. Creo que nos ocurre a todos. Escribo lo que me pasa, pero no me pasa todo lo que escribo.

C.E - En su libro *Técnicas de iluminación* hay un relato titulado «Los horarios cambiados», donde reflexiona sobre el acto de escribir. ¿Qué intención, si es que la hay, tiene al respecto?

E.T - El escritor mientras escribe. Todo un tema, ¿no? La ficción dentro de la fic-



Eloy Tizón, fotografía de Carmen Sayago.

ción. El espejo reflejado en otro espejo que a su vez lo refleja, y así hasta el infinito. Siempre me ha gustado salpicar los relatos con pequeñas reflexiones sobre la misma escritura, que la narración muestre su propio proceso de representación. Es mi manera de desmontar un poco el tinglado y mostrar el reverso del bastidor, los hilos. Son pinceladas breves, tampoco pretendo abusar de la paciencia del lector ni caer en el ombliguismo de la llamada autoficción.

Son sentencias procedentes de un yo exagerado. Las asumo como propias, aunque con un punto de radicalidad, porque la escritura se presta a que todo esté agudizado, llevado al límite. Por ejemplo, en *Labia* el narrador dice (y pido perdón

por citarme): «La diferencia que hay entre escribir y no escribir es la misma diferencia que hay entre estar vivo y estar muerto». ¿Pienso eso de verdad? Pues sí, en el fondo sí lo pienso, pero tal vez no de forma tan tajante a como aparece en el libro, sin matices, expresado con semejante rotundidad casi brutal. En el relato de *Técnicas de iluminación* titulado «Los horarios cambiados», el narrador dice que «escribir es imposible y también es imposible dejar de escribir». Dicho así, quizá suene un tanto exagerado, la frase de un maniático, pero es algo que cualquiera que haya escrito alguna vez sí ha podido experimentar en carne propia; después de leer a los verdaderamente grandes –llámense Proust, Beckett o Woolf–, uno siente tal

sensación de insignificancia que piensa que, en efecto, escribir (así, como ellos) es imposible, o más bien inalcanzable. Pero luego está también, pese a todo, el deseo, más terco que todas las barreras y auto-censuras, de continuar adelante. Total, que uno, entre grandes miedos y bastante a ciegas, sigue escribiendo.

C.E - ¿Qué lugar ocupa el escritor en la escritura? Borges decía que el escritor era un amanuense. ¿Qué piensa usted?

E.T - Borges era un gran bromista, aparte de un escritor superlativo. ¿Un amanuense? Bueno, eso se puede interpretar de varias maneras. El significado literal de amanuense es el de «copista» o «persona que transcribe documentos». Es decir, es alguien que duplica un texto que ya existía previamente. ¿Qué documento previo transcribe el creador cuando escribe? En el caso de Borges, eso encaja con su idea de la literatura como reescritura o palimpsesto, en donde unas caligrafías se van superponiendo a las otras, con ligeras variaciones, de modo que las mismas o parecidas metáforas van viajando de unas literaturas a otras, atravesando siglos e idiomas, reapareciendo en las manos de quien menos se espera. Hay en todo ello un juego de espejos y máscaras, de huellas duraderas o parcialmente borradas, un pacto de lealtades y traiciones, una negación del progreso humano que coincide con su visión épica (y bastante conservadora) de la historia. Lo que Borges problematiza es la noción de autoría. La literatura según él es un trabajo colectivo y anónimo, un poco como una catedral o un reloj de pulsera. ¿Quién escribe *realmente* los textos? ¿Quién está detrás de las palabras? O dicho de otro modo:

¿a quién pertenece el lenguaje? Detrás de Dios, dice Borges, siempre hay otro Dios. El tigre es un momento del Tigre. Todo se repite, los jardines se bifurcan y las ruinas son circulares. Siempre hubo algo *antes*. A Borges le interesaba mucho desdibujar la figura del escritor, quitarle espesor, importancia, afantasmarlo, volverlo volátil, convertirlo en la simple silueta borrosa de una serie casi infinita de replicantes de Borges ciegos, para que la literatura fuese el eco cada vez más débil de una fiesta remota o el pasillo laberíntico de una biblioteca sin límites.

Es una idea fascinante –como casi todo en Borges– que comparto a medias. Es cierto que el escritor dialoga (y a veces se pelea a puñetazos) con determinada tradición, a favor o en contra, y eso le convierte en el eslabón de una cadena más amplia e ininterrumpida. Pero, por otro lado, el escritor también posee una voz propia, deja su impronta, añade algo (aunque sea un insignificante grano de sal) a ese gigantesco tapiz de las generaciones; es una mezcla de «yo» y de «nosotros»; y de ese pulso desigual, nunca resuelto del todo, brotan sus páginas y sus silencios.

C.E - De su escritura se desprende que no busca el beneplácito ni conquistar al lector. No es una lectura fácil. ¿Piensa en un lector genérico o concreto cuando escribe?

E.T - No pretendo el halago fácil al lector: respeto demasiado su inteligencia. Los que aconsejan escribir sencillito y «dárselo todo masticado», como si fuese papilla, para que el pobre no tenga que hacer el menor esfuerzo ni se atragante, en el fondo se creen superiores, están menospreciando el talento del lector, su

deseo de asumir desafíos y transitar territorios menos complacientes. Al lector no hay que tratarlo como a un menor de edad mental ni como a un convaleciente, al que debemos evitar sobresaltos o que cargue con las maletas. Al contrario, creo en los lectores activos, capaces de involucrarse y participar en la misma aventura que yo. Como lector o espectador de cine que también soy, agradezco cuando respetan mi inteligencia y no me tratan como si fuese un tarado al que hay que explicárselo todo cuatro veces para que no se pierda: ya, ya, ya me he dado cuenta yo solo, no me lo subrayes tanto, James Cameron. Y mi experiencia, si sirve de algo, es que hay muchos más lectores participativos de lo que a veces pensamos; y que disfrutan con ello.

Cuando nos enfrentamos a un autor denominado «difícil» u «oscuro», como puedan ser Faulkner, Juan Benet o Lezama Lima (quien dijo, por cierto, que «sólo lo difícil es estimulante»), eso nos obliga a un cierto reajuste de expectativas que hace que nuestra inteligencia se tense, nuestra sensibilidad se afine y se ponga de puntillas. No nos tratan con condescendencia y eso hay que agradecerse; nos dan lo mejor de sí mismos, sin escatimar esfuerzos, gracias a lo cual salimos de sus libros fortalecidos, sabiendo más, y mejores: nos están haciendo un regalo valiosísimo que nos eleva por encima de la medianía, cosa que Cameron no hace, porque no puede permitírselo.

Mis libros no le exigen tanto al lector, ni mucho menos. Tengo claro que yo (sin querer compararme con semejantes monstruos, claro está, de los que estoy a años luz), no me considero superior a mis lectores. El lector es un igual, y así lo

trato. Con respeto, cariño y complicidad. En el momento de escribir, es una presencia difusa. No puedo decir que no piense *nada* en los lectores (sería falso), ni tampoco que los tenga presentes de manera continuada. Un término medio sería lo más apropiado. Una especie de Lector o Lectora ideal, compuesto por una mezcla de caras de algunas personas cercanas, a las que quiero y cuya opinión me importa. No decepcionarme a mí ni a esas personas queridas es una de mis prioridades.

C.E - ¿Esa doble lectura que se desprende de algunos de sus cuentos, en su mayoría intencionadamente inacabados o con algunas sombras, tiene un fin concreto?

E.T - Evito explicarlo todo. Prefiero dejar algunos cabos sueltos en la narración con el fin de ofrecer espacio al lector, invitarle a que entre en la ficción y colabore conmigo mano a mano para completar el puzle, para construir el sentido. La literatura no está terminada de hacer. Un libro es algo incompleto, poco hecho, como la carne. Se acaba en la mente del lector, que es quien cierra el círculo. Un libro es un objeto muerto hasta que alguien lo abre y lo resucita. Sin lector no hay literatura, no hay milagro de resurrección. Los escritores somos como esa vieja dama sureña del drama de Tennessee Williams que decía que «yo siempre he dependido de la amabilidad de los extraños». Nosotros también dependemos de la amabilidad de esos extraños, paradójicamente tan cercanos, que son nuestros lectores. Curioso que una relación tan íntima como la que propicia la literatura se establezca entre dos desconocidos que, la mayoría de las veces, ni siquiera



Eloy Tizón, fotografía de Elena Martín.

llegan a verse en persona ni a dirigirse la palabra, pero eso es parte del misterio de la literatura y de su grandeza.

C.E - ¿Qué tipo de experiencia provoca en usted la escritura? ¿Leer es escribir de otra manera?

E.T - Su pregunta me remite a una frase

del gran Roland Barthes, que definió la lectura como «ese texto que escribimos en nuestro propio interior cuando leemos». Estoy de acuerdo: leer un libro es crear otro libro paralelo. Y al revés: escribir un libro es tener la posibilidad de leer un libro nuevo que no existía antes, de añadir un volumen más a las estanterías

ya atestadas de la biblioteca de Babel. Al leer, también somos escritores. Al escribir, seguimos siendo lectores. El movimiento de la lectura y el movimiento de la escritura no son actividades separadas, ni siquiera alternativas, sino una especie de péndulo oscilante a través del cual ambas se funden y se retroalimentan, hasta un punto en que llegan a confundirse y ya son indistinguibles.

Diría que la experiencia de la literatura es una experiencia de intensificación. La literatura nos abre a zonas de humanidad que antes desconocíamos. Lo que la literatura me da, básicamente, es intensidad. Sin ella, mi vida sería menos intensa, mucho más pobre y desvaída. No digo mejor ni peor, sino menos intensa. La literatura colorea mis días con un cierto vértigo.

C.E - La vida, en sus escritos, aparece cruel y traicionera. Siempre al acecho de cualquier despiste para introducirse en su forma melancólica y trágica. ¿Es más llevadera, la vida, con la escritura? ¿Una manera de conjurarla?

E.T - Mi impresión (siempre subjetiva, y que no pretendo imponer a nadie) es que la vida material, por sí sola, no es suficiente. No nos conformamos con la simple supervivencia. Necesitamos que haya algo más que la mera biología molecular y las obligaciones sociales. Por eso nos inventamos dioses, o mitos, o poemas, o vicios. Por eso construimos pirámides y naves espaciales. Cada uno añade algo a su manera, según sus necesidades, su nivel cultural y su grado de insatisfacción. Para muchos (entre los que me incluyo), la verdadera religión es el arte. Nos costaría mucho vivir sin ese escalofrío de belleza, de emo-

ción, que desde luego no es un adorno ni está ahí para hacer bonito ni para llenar un rato de ocio, sino que va mucho más allá: da sentido a nuestra existencia y de algún modo la justifica y trasciende.

Conviene recordar que durante la última guerra de los Balcanes, en Sarajevo, ciudad bombardeada, la gente se jugaba la vida corriendo por las calles para reunirse en pequeños grupos de aficionados que se juntaban en algún sótano para interpretar una obra de teatro o tocar un cuarteto de cuerda. En medio del terror, mientras llovían bombas, esas personas mantuvieron viva la llama de la cultura y cierta fe en la humanidad, en circunstancias en que todo empujaba a lo contrario. Es una enseñanza que no deberíamos olvidar nunca.

C.E - El lector casi siempre tiene una expectativa, no leemos del mismo modo un cuento, una novela, un poema, un ensayo o un artículo de periódico ¿Qué opina sobre los géneros usted que además de escribir da clases específicamente sobre esto?

E.T - Una novela de Ballard comienza con esta frase: «Cruzar fronteras es mi profesión». Desde el punto de vista literario, siento que cruzar fronteras también es mi profesión. Atravesar los géneros. Mezclarlos. Los géneros son alambradas de espino. Con un letrado que dice: «Prohibido el paso». Los respeto poco. Puede decirse que soy un agnóstico de los géneros. Sospecho de las fronteras, las demarcaciones y las etiquetas, al menos de las que son demasiado estrictas, porque casi siempre significan prohibiciones y empobrecimiento. «En literatura no se puede hacer tal cosa» o «Ni se te ocurra en un cuento poner tal

otra, porque entonces no sería un cuento», son frases que, en mi opinión, resultan dañinas por el dogmatismo que encierran y que los escritores deberíamos evitar con sumo cuidado.

En principio, todo está permitido. No concibo la literatura como un cuerpo de normas, reglamentos y leyes al que uno debe plegarse con obediencia. Pienso más bien lo contrario. Que la literatura nos ofrece un campo amplísimo de exploración, de búsqueda, de indagaciones, hecho más de excepciones que de reglas. Un gran libro suele ser una anomalía, una marcianada, algo que se sale por sorpresa del carril acostumbrado; y que nos obliga a repensar la literatura de nuevo. A veces nos pasamos de respetuosos y dóciles; no ocurre nada por probar, por mezclar un poco los géneros, por introducir poesía en la prosa o viceversa, por colocar pasajes ensayísticos en una novela o elementos autobiográficos en un ensayo.

Siempre que alguien formula una regla, aparece de inmediato otro ser humano que la transgrede. A esa pugna entre el respeto y el desacato le llamamos historia del arte.

Los grandes libros ponen a prueba nuestras creencias. Por eso son grandes; porque nos obligan a cuestionarnos lo que hasta ese día creíamos correcto e incorrecto en materia estética. Lo que la literatura nos demanda no es prudencia, sino coraje. Escribir no es una decisión prudente; nos vuelve más vulnerables. La propia historia literaria nos empuja a ser valientes, sin más remedio, queramos o no. Los libros cobardes y apocados desaparecen de inmediato y son olvidados para siempre. Lo que nos asombra

de los grandes autores cuyas obras han perdurado –a los que por ello leemos con total admiración mezclada con cierta dosis de envidia– es su valentía, su arrojo para traspasar determinados límites mentales y morales que, en teoría, no se deben cruzar, sin importarles las consecuencias. Los grandes libros nos lanzan un guante a la cara: «Atrévete».

Sí, definitivamente: cruzar fronteras es mi profesión.

C.E - ¿Qué tradición literaria ha sido importante para usted y como le ha influido en su escritura? Se lo pregunto porque en España la tradición del cuento corto es escasa.

E.T - No crea que tan escasa. En la antología de cuentos que José María Merino seleccionó hace años para Alfaguara, titulada *Cien años de cuentos (1898-1998)*, que recomiendo mucho, él rompe con ese tópico de que el relato breve ha tenido poco protagonismo en las letras españolas. Merino reivindica lo contrario: que el cuento ha sido una presencia constante, desde *El Conde Lucanor* (siglo XIV) hasta hoy mismo, incluyendo el propio *Quijote*, una parte del cual está compuesta por relatos intercalados, ajenos a la historia central (como la del curioso impertinente o la del cautivo), piezas sueltas con las cuales Cervantes se divierte él solo e interrumpe de forma absurda el flujo narrativo, creando una especie de *collage* inestable con el cual dinamita la sacrosanta unidad y que le da a la novela su peculiar sabor e incluso su aire de extraña modernidad *underground*, que todavía mantiene. Siempre se han escrito cuentos en castellano; otra cosa es que no hayan sido debidamente

leídos, valorados ni estudiados, quizá por sordera congénita o por culpa de un sistema educativo deficiente lastrado de incompetencia, que perdura hasta hoy; pero ese es otro tema.

Para los escritores que nacimos en los años 60 –pertenecientes a la llamada generación del *baby boom*, una explosión demográfica en los estertores de la dictadura franquista–, fue muy importante, en nuestra configuración de un imaginario cultural y sentimental, el descubrimiento de la narrativa latinoamericana, que ejerció de detonante y con la cual muchos tenemos una deuda de gratitud: Borges, Cortázar, Onetti, Felisberto Hernández y tantos otros. Creo que ahí encontramos una especie de música en la cual reconocernos, que apenas nos ofrecía –o con mucha menos claridad– la cultura oficial de la época, cuyos referentes podrían ser las efigies cuaresmales de Cela o Delibes, que a mí, personalmente, nunca me han interesado nada. Y los narradores españoles que sí nos interesaban, y mucho –como Zúñiga, Benet o Ferlosio, entre otros–, lo hacían precisamente por establecer un diálogo consciente con tradiciones excéntricas al canon establecido: eran, son, francotiradores.

Nunca he sentido la necesidad psicológica de matar simbólicamente al padre, quizá porque en nuestro país, en esos años, había poco padre que matar. En cambio, lo que la literatura latinoamericana nos regaló, de golpe, fue el resplandor del idioma, tratado como una fiesta, como un incendio, con una pólvora que nunca antes habíamos olido, o solo en determinados poemas: un lenguaje centelleante como un organismo vivo y camaleónico, un río de palabras en

el que cabía todo: la magia, la sordidez, el sexo, la política, el humor, los sueños, la elucubración filosófica, la cultura popular, los cómics, los culebrones... Aquello era un bolero disparatado y libre, lo más cercano a un viaje pop y lisérgico. Eso, para un adolescente español de los años 70 y 80, tuvo que ser, lo fue, un deslumbramiento catártico, de esos que lo ponen todo patas arriba y propician noches enteras de discusiones en bares y cafés con otros enfermos de literatura, acerca de tal o cual aspecto de la señorita Cora o el astillero de Larsen. El mundo, después, ya no volvió a ser el mismo. Habían cambiado nuestra mirada.

C.E - Mucho se ha escrito y dicho sobre qué elementos son más importantes en el cuento. Borges, Bioy Casares, Monterroso, Piglia y muchos otros han tratado de acotar su poética. ¿Tiene usted su propia fórmula?

E.T - No, no tengo una Teoría General del Cuento, y prefiero no tenerla. Ya he dicho antes que para mí escribir significa búsqueda y apertura, salir de un lugar seguro y encaminarme hacia lo desconocido. En *Técnicas de iluminación* hay un cuento en el que una familia se pierde en el bosque: esa familia puedo ser yo mismo mientras escribo. Cualquiera que esté escribiendo podría ser esa familia.

No veo cómo puede uno inventar algo que merezca la pena si parte de ideas preconcebidas, decálogos, apriorismos y demás armatostes dialécticos. Quizá les sirva a otros autores, pero a mí no. Leo con mucho gusto teoría literaria, eso por descontado, porque me parece imprescindible y benéfico: se aprende mucho de ella y te evita mucha idiotez. Pero en

el momento de escribir, aplicar fríamente un discurso teórico a un acto creativo... , no sé, lo encuentro algo ortopédico, artificial en exceso, incluso un poco falso. Partir del desconocimiento conlleva muchas ventajas: te coloca en un lugar de incertidumbre en el que no hay asideros, careces de mapa, tienes que improvisar la historia a medida que la vas soñando, y eso es fascinante, aunque también asusta un poco. Hay momentos en la escritura es que te notas como en vilo, en las alturas, haciendo equilibrios sobre un alambre, a punto de caerte y romperte la crisma. Si me permite la exageración, me recuerda a aquel precioso documental del equilibrista francés que cruzó de una Torre Gemela a otra salvando el vacío sobre un cable pelado sin más ayuda que una pértiga, *Man on wire*. ¿Por qué lo hizo? Se jugó la vida por nada, para nada, sin motivo. Ah, pero es que aquel francés loco era un artista: lo hizo porque la fuerza del deseo era superior a todas las prohibiciones y trabas, que en su caso eran enormes, casi insalvables. A cambio, nos regaló un momento fugaz de poesía pura, con él ahí arriba, entre nubes, completamente solo, a una altura inconcebible, tumbado sobre el cable, acostado en el aire.

Salvando todas las distancias, ese es el punto de vértigo al que yo aspiro a llegar con todas mis fuerzas. Ahí ya no hay red, ni el paracaídas del dogma. Estás tú solo con tus demonios y con un poco de viento: no hay más. Entonces escribes para descubrir lo que tienes que escribir; no puedes saberlo antes, eso sería hacer trampas. El cable no admite trampas. Todo lo que tienes que hacer es colocar un pie delante del otro y dar un paso más,

sólo eso. Todo se reduce a dar el siguiente paso, sin pensar en ninguna otra cosa. Así es como escribo yo mis historias: en vilo. Una línea tras otra, sin doctrinas previas. Algo está claro: no sé lo que es un cuento y me moriré sin saberlo.

C.E - *Técnicas de iluminación*, es una obra con cierto humor y poesía. ¿La poesía y el humor, como pensaba Gómez de la Serna, son los elementos que mejor expresan la condición humana?

E.T - No sabría decirle si son los que mejor expresan la condición humana, pero sí que para mí son dos elementos cruciales, sin los cuales no sería capaz de escribir prácticamente nada. Ambos me parecen esenciales. No podría renunciar a ellos, sin amputar una parte importante de mí mismo, lo que no resulta muy conveniente. Sobre todo me interesa que los elementos dispares vayan juntos, entrelazados, que casi se den en el mismo párrafo o incluso en la misma frase. Lo lírico, lo cómico, lo dramático, la alegría y la pena al mismo tiempo. ¿Eso se puede hacer? Es lo que intento, trabajar con los contrastes, amasarlos. La vida es así. En medio de la negrura de una situación dramática, en un hospital o un entierro, surge de repente un chispazo cómico, totalmente fuera de lugar e inapropiado, que desestabiliza por completo la escena; la vuelve extraña, salvaje, imposible de asimilar. Y también sucede al revés: momentos de felicidad que son atravesados por una corriente fría, inhumana, de pesimismo y desesperación. La naturaleza humana funciona así, no podemos evitarlo, está en nuestros genes. La misión del arte, creo yo, es dar cuenta de esos momentos, reconocer que existen

“ El movimiento de la lectura y el movimiento de la escritura no son actividades separadas, ni siquiera alternativas ”

y no mentir: admitir que esas cosas nos ocurren a todos, no disimular ante este hecho, no maquillarlo. Hay cierta alegría en la pena y cierta pena en la alegría. Sería hipócrita ocultarlo.

C.E - El cuento «Volver a Oz» nos plantea la cuestión de la realidad y la ficción. ¿Qué nos puede decir al respecto? ¿Tiene la literatura un vínculo social, alguna responsabilidad al respecto o es un fin en sí misma?

E.T - Es una pregunta compleja. No sé si estoy capacitado para responderla. Intelligencias muy superiores han debatido sobre este tema, polemizando con otros, sin alcanzar conclusiones claras. Para no dejarla en blanco, diré que no considero

que la literatura sea algo que se agote en sí mismo. Eso correspondería a una especie de «arte por el arte» o función decorativa, concepto que encuentro demasiado blando y burgués. El arte es algo más que mera fruición estética, aunque también sea eso, desde luego, en una proporción considerable. Parte de un gesto de soledad radical que no concluye en sí mismo, sino que se desborda, se expande, toca a otras soledades, a otras sensibilidades, a otras conciencias, y hasta cierto punto las interpela y altera. La literatura es algo que hacemos entre todos. El creador tiene por tanto su parte de responsabilidad social, sí, igual que los demás, pero eso no significa (como a veces se malinterpreta) que esté obligado

a producir panfletos de denuncia partidista, atiborrados de ideología, que suelen ser artísticamente muy tendenciosos y efímeros. Cuando un narrador cede a la tentación de subirse al púlpito y dar lecciones de moral, mala cosa.

Con respecto a esto hay una historia instructiva, que me parece todo un ejemplo de hipocresía y mala conciencia. Es el caso del dramaturgo norteamericano Arthur Miller, considerado durante décadas campeón moral de Occidente, siempre de parte de los desfavorecidos, del que luego se ha sabido que renegó de su propio hijo, por nacer con síndrome de Down. En su arrogancia, Miller debió de considerar que un aspirante al premio Nobel, como era él, todo un genio de las letras aplaudido y agasajado en todas partes, no podía consentir la humillación pública de reconocer que había engendrado un hijo con limitaciones mentales. ¿Qué hizo? Le internó en una institución psiquiátrica y nunca más volvió a ocuparse de él ni a mencionarlo, ni siquiera en sus memorias, hasta que fue el propio hijo de Miller, ya adulto, muchos años después, quien tuvo el gesto

de generosidad de acercarse a su padre y, en un acto público, lo abrazó y se reconcilió con él. Esta historia hace que me sea imposible volver a asistir a ninguna representación de Miller, con sus sermones moralistas, que ya no soporto y me resultan hasta ofensivos. Cuando leo una frase suya, de inmediato se me aparece su hijo tras las rejas, con su sonrisa pisada. De entre ellos dos, el hijo y el padre, queda claro quién de los dos es el verdadero referente moral y quién no.

Volviendo al tema de su pregunta, y para terminar, diría que hay una ética de la escritura –igual que hay una ética de la ingeniería civil o del comercio exterior–, que para mí tiene que ver con el respeto hacia la propia tarea. Ese respeto es sagrado. Respetarse uno mismo implica respetar a los demás y respetar a la propia literatura. No estafar, no ensuciar las palabras, no fingir que te interesa la literatura cuando en realidad lo que te interesa son otras cuestiones ajenas como alcanzar parcelas de poder y dinero. En ese respeto, mayor o menor, encuentro yo que reside la dignidad de nuestro oficio.

[01] **Razón de lo oculto**

[02] **Vivarachos ajolotes**

[03] **La pantalla en
blanco: nuevas
metáforas del vacío**

[04] **El grito de García
Lorca**

[01] Juan Ángel Juristo
[02] Eduardo Moga

[03] Juan Arnau
[04] Mario Martín Gijón

[01]

Por Juan Ángel Juristo

Eloy Tizón:
Técnicas de iluminación.
Ed. Páginas de Espuma.
Madrid, 2013.

Razón de lo oculto

Eloy Tizón es escritor que pertenece a la estirpe de aquellos que se quieren ocultos, que saben que lo importante es aquello que no se dice y, sin embargo, está presente entre las palabras. De ese misterio inherente al arte participa desde el ángulo también de la deuda hacia ciertos maestros: en su obra pueden rastrearse huellas, a veces ni siquiera eso sino gestos leves, de John Cheever, de Vladimir Nabokov, de Antón Chejov, Julio Cortázar, Kafka, Beckett, Djuna Barnes, Juan Carlos Onetti, y, desde luego, William Faulkner, con el que comparte cierta tendencia a fascinarse por la alucinación. Su obra, desde aquella primera *La página amezada*, ha sido motivo de culto entre iniciados. Esta primera obra fue saludada por unos cuantos como un libro donde se apre-

ciaba cierta suspensión del tiempo narrativo que hacía muy atractivo al mismo. Pero la sorpresa vino con *Velocidad de los jardines*, publicada en 1992, un libro insólito dentro del panorama del relato que se hacía en España y que se ha convertido con los años en un título referencial de cierta manera radical y libre de concebir el hecho literario.

Ese modo de entender la creación se vio revalidado por su siguiente libro, una novela, *Seda salvaje*, de la que Rafael Conte hizo en su momento una crítica entusiasta, calificándola de “autobiografía de un mirón”. Cito esta afirmación porque es algo más que una apreciación sobre una obra determinada y creo que revela un modo de concebir lo literario que actúa como detonante de cierta fascinación que sobrecoge

al lector de sus libros. Porque esa “autobiografía de un mirón” alude a una concentración inusual en el tratamiento de la realidad y, a la vez, otorga claves para que sepamos que esa realidad es concebida desde el primer momento como objeto único, inusual, ambiguo, moviéndose siempre entre lo terrible y la celebración de la vida, de la felicidad. Conte citaba, en aquella reseña, a Nabokov, Calvino, Ramón Gómez de la Serna y hablaba de un estilo ágil, nervioso, metafórico, más lírico que efectista, perfectamente poético y narrativo a la vez... Esas cualidades no le han abandonado ya en libros posteriores, *Labia*, *La voz cantante*, un divertimento espléndido sobre la existencia del Diablo, o *Parpadeos*, un hermoso libro que constan de trece relatos donde Eloy Tizón teje historias inverosímiles y terriblemente reales, su estilo se ha ido perfeccionando hasta alcanzar cotas de excelencia. Así, en este último libro, la crítica aludió, cuando se publicó a que en él se hallan cuatro cuentos que son piezas maestras, «Pájaro llanto», un soliloquio de gran intensidad poética; «El inspector de equipajes»; «Teoría del hueco», que se decanta por lo metaficcional, como muchos relatos del autor, y «El mercurio de los termómetros», del que Andrés Neuman llegó a decir que estaba escrito en tal estado de gracia que no quedaba más remedio que odiar a su autor con todo afecto.

Parpadeos fue el último libro de Eloy Tizón, se publicó hace siete años, hasta que nos ha llegado este nuevo libro de relatos, *Técnicas de iluminación*, donde el autor se consume como un logrado hacedor de cuentos, y ello de tal modo que podemos afirmar que Eloy Tizón puede ser calificado como uno de los grandes renovadores del género en los últimos años y, desde luego,

sea probablemente uno de los más originales, de los que más diga y mejor.

Por lo pronto, *Técnicas de iluminación*, creo, es el libro más logrado de Eloy Tizón. Y decir esto es decir mucho. Es el más logrado porque en él no existen los altibajos de otros libros suyos, participa de una secreta armonía habida entre los distintos cuentos. Andrés Neuman, en la entusiástica crítica que realizó a *Parpadeos*, da cuenta de esos altibajos por la lograda perfección de alguno de ellos, algo realmente difícil de ser conseguido en ese buen número de relatos de los que constaba el libro. Pero hay cuentos y cuentos y aquel «Velocidad de los jardines», que daba título al libro convertido en referencial, es un relato escrito con una rara perfección, Para hacernos una idea de lo que se contiene en *Técnicas de iluminación* podemos afirmar que todos los relatos contenidos en este libro equidistan respecto a su calidad unos de otros como en ningún otro libro anterior de su autor y que «Velocidad de los jardines» puede ser tomado como referente en la calidad de lo aquí contenido.

Ya en el comienzo nos topamos con un cuento, *Fotosíntesis*, que se sustenta como un acompañamiento a Robert Walser. Ya no se invoca a Nabokov, como en «Velocidad de los jardines», sino que se alude a la deuda con el autor de *Vida de poeta*. El relato posee una extraña belleza, el estilo se enraiza en lo conscientemente cotidiano y la gracia del relato consiste en que esa mirada de lo cotidiano resulta ser mágica, transforma todo el entorno en pura luz, como alude la cita de Simone Weil, porque la mirada que se arroja en este relato es la de la contemplación de lo existente. “La felicidad da miedo”, se nos dice en un momento dado, y lo cierto es que esa afirmación es simplemente pura celebración, pura celebración de la

vida, del detalle, de aquello que no busca los defectos sino mira aquello que acontece de frente sin juicios. Por eso en el cuento hay una ausencia deliberada de historia narrada. No sucede nada porque sucede todo.

«Merecía ser domingo» es un relato sobre el silencio, sobre lo que e resalta ante la ausencia de ruido. Hay en el relato una enumeración que se quiere única, primordial, a fuerza de ser cotidiana. Esa enumeración es artificio sabido desde el catálogo de las naves en *La Ilíada* y nuestra literatura cuenta con grandes maestros de la enumeración, de los listados, desde Georges Perec hasta James Joyce, por no referirnos más que a dos grandes del siglo pasado. Eloy Tizón, en este relato, hace inventario de lo cotidiano como revelador, uno más, no el único, de la realidad. En este sentido cabría decir que la enumeración tiene aquí, en lo literario, el mismo valor que el objeto de los bodegones en la pintura clásica. Se trata de realzar el objeto. Lo que pasa es que en Eloy Tizón el objeto, en su humildad, devela todo.

«Ciudad dormitorio», así, continúa con esa exaltación de lo cotidiano. Se trata aquí de dar cuenta de los avatares de una mujer, una dependienta. Se describe un conflicto con su jefe y poco más. Hay también una caja que parece cobre vida. Como en *Belle de jour*, la película de Buñuel, no sabemos lo que contiene la caja pero ese contenido no importa en realidad. La cuestión está en el modo de percibir la cosa, no en el contenido del mismo. El cuento, por tanto, es deliciosamente alusivo.

El relato que podríamos denominar central, aunque no se presente así, sea quizá «Alrededor de la boda». En Tizón hay un canto, una celebración plena, una búsqueda de la luz, de la iluminación, de la felicidad. En este relato se describe una boda como

debe ser, es decir, como un ritual de felicidad futura, de esperanza de vida, una dicha que se quiere, que requiere, ser eterna o mejor, que sea puro instante. En esta celebración, creo, es donde resulta el mejor Eloy Tizón y ello deviene así porque, ya lo dijimos antes, es autor que propende al desgaste del tiempo, a su anulación. Y ya sabemos que los instantes de felicidad detienen el transcurrir, o lo pretenden. La fascinación de este relato de Eloy Tizón es que parece suspendido en el devenir de las cosas porque se quiere celebración plena, como deben ser unos esponsales. Es, quizá, a su manera, el relato más bello del libro porque define un estado de ánimo muy concreto.

La extraña fascinación que produce el último de los relatos, «Nautilus», tiene que ver también con ese detenerse en el tiempo, sólo que esta vez al modo más dramático, mediante el cese del vida. La noticia de la muerte de su hijo en Madrid, pillada al científico Almeyda en un congreso de colegas en Estocolmo. A partir de la noticia, que se le da en el primer sueño, el relato, intenso, describe las expectativas de futuro de Almeyda mientras se repiten pasajes del «Yellow Submarine» de Los Beatles y se nos da noticia de los marineros ahogados en el submarino atómico *Kursk*. El relato está escrito con una prosa nítida, de impostada objetividad y es el digno colofón a este gran libro de relatos.

Con este libro Eloy Tizón se muestra más dueño de sus recursos que en ninguno anterior de los suyos. No es poca cosa tratándose de alguien que propende a ser un maestro de la prosa de alguien que es consciente hasta grado doloroso de sus técnicas literarias.

[02]

Por Eduardo Moga

Selección e introducción de Pedro Serrano y Carlos López Beltrán: *359 delicados (con filtro). Antología de la poesía actual en México.* LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2012.

Vivarachos Ajolotes

Hace trece años, Pedro Serrano y Carlos López Beltrán publicaron *La generación del cordero. Antología de la poesía actual en las Islas Británicas*, una amplísima muestra, traducida al castellano, de la relativamente poco conocida poesía contemporánea británica en el mundo hispanohablante. Reproducen ahora ese esfuerzo con esta antología de la poesía mexicana de hoy, pese a haberse prometido, agotados por aquella labor titánica, no repetirla nunca, según confiesan en el prólogo. *359 delicados...* se presenta como una antología fuerte, esto es, como una antología que despeje y sistematice un panorama permanentemente acosado por la tribalidad, la trivialidad y tarea el caos. Por eso los compiladores manifiestan su intención de elaborar «una anto-

logía que no cubriera una época, un periodo, una generación equiparable, sino que, como aquella [*La generación del cordero*], mostrase en su carácter modular o segmentable un ámbito, un locus poético: eso que los historiadores pomposos llaman un *cro-notopo*». Para ello han seleccionado a treinta y ocho poetas –aunque sería más exacto decir que han seleccionado poemas de treinta y ocho poetas diferentes– nacidos en un periodo paradójicamente muy breve: entre 1950 y 1963. Lo cual obedece a una constatación: la de que la poesía mexicana sufre un cambio radical a mediados de los años 70. Hasta entonces, «parecía correr por un cauce central vigoroso», anticipado en las selecciones de Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*,

de 1927, y Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento (1915-1966)*, de 1966. Ese movimiento, en efecto, lo arrasaba todo, y el resultado era una «época [asiática], hegemónica, estable, rumiante y parsimoniosa». Sin embargo, a partir de 1976, apareció una turbamulta de autores, «una muchedumbre de vivarachos ajolotes de distintas especies que convirtieron el plácido flujo de la poesía en México en un salpicadero asombroso, una algarabía orgánica e inorgánica que anunciaba su propia primavera». Este es el terreno, limoso, indefinido todavía, pero bullente, lleno de asombros, levadura de la poesía presente, en el que los antólogos se han adentrado para pergeñar *359 delicados...* Con este fin, sin embargo, han tenido que enfrentarse a un panorama poético calamitoso: no el de la creación, siempre viva –aunque, a menudo, catacumbica–, sino el de la edición, la distribución y la crítica de la poesía en México. Serrano y López Beltrán describen una situación desoladora: no hay apenas grandes editoriales que publiquen poesía en el país, y las colecciones institucionales solo asumen una pequeña parte del trabajo, siempre lastrada por la falta de difusión; casi todo lo que ve la luz es fruto del esfuerzo –del heroísmo, más bien– de sellos pequeños, escondidos, voluntariosos, fugaces, o bien de revistas o panfletos más provisionales todavía. La propia *359 delicados...* es una prueba de esa realidad precaria: no se ha publicado en México, sino en Chile. Por otra parte, el acopio bibliográfico es nulo («no hay [...] una sola biblioteca, un solo centro académico, una sola casa de la poesía, que guarde en sus archivos, si es que se les ocurre tener archivos, los libros de poesía, los cuadernillos, las revistas que se han ido pu-

blicando durante estos cuarenta años») y la distribución, prácticamente inexistente: los libros de poesía circulan en México de mano en mano, entregados por sus autores o intercambiados entre amigos. El acceso a las obras está, pues, limitado al azar: si uno no está en ese momento en el que se reparten los ejemplares –los poetas procuran llevar siempre unos cuantos consigo–, su conocimiento de lo que se haya escrito quedará fatalmente amputado. No es mucho mejor, según Serrano y López Beltrán, el estado de la crítica de poesía en México. En su introducción citan una serie de antologías o estudios generacionales, la mayoría de los cuales, desordenados, interesados o insustanciales, solo les merecen una piadosa rememoración. La columna vertebral de la suya está formada por cuatro hitos fundamentales: *La generación del cordero*, que les dio una perspectiva y un método de trabajo, que ahora reproducen; la antología *Asamblea de poetas jóvenes de México*, de Gabriel Zaid, publicada en 1980, que detectó, con la lucidez habitual de su autor, aunque sin discriminación crítica todavía, el *baby poetry boom* de aquellos años, al que pertenecen casi todos los autores incluidos en *359 delicados...*; el ensayo *La línea y el círculo*, de Jaime Moreno Villarreal, aparecido en 1981, «una evaluación lúcida y precoz del desarrollo temprano de esta cohorte poética», que reveló la falsedad de la dicotomía entre poesía culta y poesía popular –o poesía caótica– que gobernaba las clasificaciones de la lírica mexicana hasta el momento, y anunció el multitudinario eclecticismo que se avecinaba; y una aportación no crítica, sino novelística: *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, «el mayor homenaje que se le puede hacer a esa gran panda de poetas que en el México

de los setenta pululaban», y que describe las terribles batallas poéticas que se libraron en las tertulias y cafetines de la Ciudad de México, entre cuyos combatientes se encontraban el propio Bolaño y su amigo Mario Santiago Papasquiaro, adalides del *infrarrealismo*, ambos incluidos en *359 delicados...* Con estos mimbres, Serrano y López Beltrán han urdido una antología que, según proclaman, no atiende a escuelas, grupos o tendencias, sino a individualidades; y no a las individualidades de los poetas, sino de los poemas. Así pues, su elección no es de treinta y ocho autores, sino de 359 composiciones. En *359 delicados...*, dicen, no hay trincheras, sino objetividad: todos los poemas seleccionados han sido leídos y valorados cabalmente, y los compiladores están convencidos de que son, sin excepción, buenos poemas, los mejores de la poesía mexicana actual. Para ello han tenido que desprenderse de taxonomías inútiles, de politiqueos interesados y hasta de amistades y enemistades personales, para atender, solamente, a la calidad de los textos. Sus alegaciones no sorprenden: todo clasificador esgrime los mejores argumentos para apoyar su clasificación, entre ellos el de la impermeabilidad a la opinión particular, el de la neutralidad de los contenidos, el de la indestructibilidad de lo formulado. Pero resulta un tópico decir que la objetividad no existe. En *359 delicados...* encontramos la subjetividad de los antólogos, como no podía ser de otro modo, porque no hay realidad sin representación de la realidad, y esa representación depende del modo en que cada cual la formule, y, por lo tanto, encontramos también todas las grietas, claroscuros y ambigüedades de un proyecto tan complejo, tan ambicioso como este. Serrano y López Beltrán

afirman haber leído más de 600 libros para llegar a su selección, y mantenido un enérgico y prolongado debate entre sí para determinar las mejores composiciones, las que merecían figurar en ella. No dudo ni de su labor ni de su convicción. Sin embargo, yo he encontrado unos cuantos malos poemas en este libro, y estoy seguro de que cada lector los encontrará también, aunque no coincidan con los míos. Nuestro criterio no es mejor, necesariamente, que el de los antólogos; es, simplemente, el nuestro. Pese a ello, comprensible y hasta inevitable, *359 delicados...* presenta algunos rasgos que nos hacen confiar en que la subjetividad de los antólogos no es mera arbitrariedad, y mucho menos capricho o mixtificación, sino una verdad singular pacientemente decantada, merecedora de nuestra atención, y contrastable, a su vez, con nuestra propia verdad. Tanto Pedro Serrano como Carlos López Beltrán son excelentes poetas y críticos, además de indudables conocedores de la poesía mexicana contemporánea. Su tarea de investigación para la redacción de *359 delicados...*, que no hay motivos para cuestionar, ha sido extensa y sustantiva, y sugiere todo lo contrario de una aproximación superficial o sesgada. Además, y esto no es poca cosa, no han cometido la imperdonable grosería de autoincluirse en la selección, aunque ambos cumplan con los requisitos para hacerlo. Su prólogo, que no solo da cuenta de los sucesos poéticos, sino que los contextualiza en el intrincado marco sociopolítico y cultural de su país, es minucioso y razonado, aunque quizá demasiado: a ratos resulta algo verboso. En fin, su selección es también razonable, aunque, como toda selección, permita cuestionar las inclusiones y exclusiones (¿por qué están ausentes, por ejemplo,

Luis Armenta Malpica o María Baranda?), y planteo algún problema de criterio, como la omisión de poemas «no antologables [...] por su tamaño, su dilatación, su largueza y lentitud para entregar su sustancia». Los poemas extensos y morosos, pues, no caben en esta antología, cuando uno había creído siempre que lo importante en un poema, como en casi todo, no era su largura o brevedad, su velocidad o su parsimonia, sino su esencia: la potencia estética de su ser. Lo que ciertamente es *359 delicados...* es ecléctica: la heterogeneidad de sus propuestas es total. Una heterogeneidad que afecta a los orígenes de los autores, algunos de los cuales no han nacido en México – Morábito, italiano; Bolaño, chileno; Milán, uruguayo; Bajraj, albanokosovar; Landa, venezolano–, y que se manifiesta también en el interior de la obra de muchos de ellos, como Tedi López Mills o Ricardo Castillo, que oscilan de lo realista a lo experimental. La oferta estética es igualmente diversa, desde las inclinaciones figurativas de Víctor Manuel Mendiola o Juan Domingo Argüelles hasta la gravedad espiritual de Javier Sicilia, la implicación filosófica de José Landa, el lenguaje científico de Rodolfo Mata, la concisión irónica de José María Espinasa o el desafuero infrarrealista de

Mario Santiago Papatzi. Pese a esta multiplicidad temática y estilística, se observa una inclinación mayoritaria por el espíritu de ruptura heredero de la vanguardia, cuya irradiación no ha cesado en Hispanoamérica, pese a algunos –y lamentables– intentos por encerrar la relación con el lenguaje y con el mundo en los castradores pero anestésicos márgenes de la certidumbre. Ese afán por impugnar lo establecido, este conflicto feraz con la realidad y con aquello que dice la realidad, que exige una mirada penetrante al mundo, atraviesa la obra de Coral Bracho, de Eduardo Milán, de Luis Cortés Bargalló, de Alfonso d'Aquino, de Jorge Esquinca, de Claudia Hernández de Valle-Arizpe, de Víctor Hugo Piña Williams. Y también la de Roberto Bolaño, aunque de este no podamos leer los diez poemas que habían seleccionado los antólogos, porque sus herederos prohibieron, en el último momento, que se incluyeran en *359 delicados...* En su lugar aparecen ahora sendos comentarios de Serrano y López Beltrán. Esta omisión, no obstante, no me parece grave, porque la poesía de Bolaño está contenida fundamentalmente en sus novelas; sus versos siempre me han parecido muy endeables.

[03]

Por Juan Arnau

Dalai Lama:

*La mente despierta. Cultivar la
sabiduría en la vida cotidiana.*

Edición de Nicholas Vreeland.

Ed. Kairós.

Barcelona, 2013.

La pantalla en blanco: nuevas metáforas del vacío

La confesionalidad ha sido y es, la gran manía de occidente. La era moderna nos sigue ofreciendo sus múltiples ecos, cada vez más estridentes. En la tan cacareada libertad de expresión, en la proliferación de debates y tertulianos, en esa manía tan nuestra de esgrimir opiniones a diestro y siniestro, en esa querencia por enarbolar banderas (republicanas, nacionales, independentistas, revolucionarias) y abrigarnos con ellas. Y no se crea que la manía de la confesionalidad fue un asunto limitado a las tradiciones religiosas, tan confesionales fueron los primeros ateos como los viejos teístas. El barón de Holbach y el camarada Stalin no tuvieron en este sentido nada que envidiar al clérigo Calvino. Más recientemente, Richard Dawkins puede llegar a ser tan puñetera-

mente confesional como el más vehemente de los imanes.

Pero hubo quienes pensaron que la confesionalidad era simplemente la manifestación de la naturaleza obsesiva de la creencia. Y fueron llamados irónicos o escépticos (por los confesionales, claro), pero de alguna manera pudieron escapar del juego de la confesionalidad, escabulléndose como anguilas y tratando de centrarse en otra cosa. Si algo puede enseñar este libro es que de poco ayuda a la autorrealización o al conocimiento, esa insidiosa inclinación a hacer saber a los demás nuestras opiniones (y mucho menos el vicio de querer imponerlas).

De ahí que no sorprenda que, en el primer capítulo de este pequeño y manejable manual de enseñanzas budistas, un lí-

der político y religioso reconozca que existen muchas religiones excelentes diferentes a la suya, que ayudan a sus seguidores a alcanzar la paz y la serenidad y que recomienda que cada cual se mantenga y profundice en su propia tradición (recordando diversos ejemplos en los que esa búsqueda en otro lugar, esa conversión, acabó en fracaso y desilusión). Y que, a pesar de ser él mismo monje, recomienda a los laicos que sigan implicados en los asuntos de la sociedad, como él reconoce hacer, equilibrando la práctica espiritual con las responsabilidades mundanas. («Aunque algunos individuos excepcionales son capaces de entregarse completamente a prácticas de meditación profundas yo mismo trato de seguir un camino medio entre lo espiritual y lo mundano»). El autor se atreve además a enfrentar una crítica que con frecuencia se esgrime contra el lamaísmo (una religión misteriosa y esotérica, de divinidades coléricas y sedientas de sangre), lamentando la afición tibetana a las ceremonias recargadas y a los trajes complicados y excusándose en el frío como la razón de ese gusto estafalario en el vestir.

Pero no se crea que los budistas evitaron la trampa de la confesionalidad, también ellos se dedicaron a difundir y exponer a otros sus doctrinas, pero lo hicieron con otro talante, menos impositivo, más irónico e indirecto. ¿Acaso la doctrina del vacío permitía otra cosa? El libro que presentamos, *La mente despierta (A Profound Mind)* es un buen ejemplo de ello. Se recogen en él una serie de charlas y conferencias pronunciadas por Tenzin Gyatso en Nueva York en los años 2003 y 2007, con motivo de la invitación de Khyongla Rato Rimpoche y Richard Gere, traducidas al inglés por Geshe Thupten Jinja y editadas

por Nicholas Vreeland. Ese recorrido por diversas idiomas, de la lengua original de la enseñanza (generalmente el sánscrito o el pali), al tibetano, de esta al inglés y finalmente al español, produce algunos desplazamientos estridentes para todo aquel que esté familiarizado con algunos de los conceptos clave de las enseñanzas budistas en su lengua original. Esos deslices ya forman parte de la historia de la difusión del budismo en occidente y nos traen palabras tan extrañas y ajenas a la propia tradición como “iluminación” (*por bodhi o nirvana*), “mindfulness” (*por smrti*) o “mente altruista de la iluminación” (*por bodhicitta*). Cuando hubiera sido mucho menos complicado y rimbombante traducir *bodhi* por despertar, *smrti* por atención y *bodhicitta* por pensamiento del despertar. Dichos desplazamientos no constituyen sin embargo un obstáculo para que el libro sea accesible, ameno y en gran medida aprovechable.

Tenzin Gyatso, también llamado Kundun (*la presencia*) es, como se sabe, el líder espiritual del budismo tibetano. Premio Nobel de la Paz en 1989 y doctor Honoris Causa por numerosas universidades internacionales, es el número XIV en el linaje de los grandes lamas de *gorro amarillo* que han preservado la doctrina de Buda en el Tíbet desde los tiempos de Tsongkhapa, fundador de la tradición Gelug-pa en el siglo XIV. Hoy día Tenzin Gyatso es uno de los líderes espirituales más reconocidos del mundo y la cabeza del gobierno tibetano en el exilio. Participa activamente en los foros de diálogo interreligioso y es autor de numerosos libros, por lo general extraídos de sus charlas. Las conferencias que recoge este volumen abordan con claridad y sencillez ciertos lugares comunes de la escolástica budista, aspectos prácticos de la

doctrina y algunas técnicas de meditación. Especialmente interesantes resultan sus comentarios del *Sutra del Diamante*, una de las joyas de la literatura sánscrita de todos los tiempos, y su análisis de las *Setenta estrofas sobre la vacuidad* de Nagarjuna.

Gyatso inicia su exposición señalando la diferencia esencial entre el budismo y el resto de las tradiciones religiosas: su originalísima concepción del núcleo de la identidad personal. La existencia de un alma o yo, tan esencial a otros credos, es negada por el budismo. Es más, se considera que es una creencia particularmente perniciosa para el crecimiento espiritual. Partiendo de esa ausencia, de ese vacío, se inicia una ascensión por los peldaños de una escalera formada, sucesivamente, por las escuelas vaibhashika, saurantika, vijñanavada y madhyamika. Ese recorrido no es completamente imparcial y la exposición de Gyatso, como buen mahayana, de las posturas vaibhashika y saurantika, incluso del vijñanavada, es mucho más apresurada e incompleta que su síntesis del madhyamika, al que considera la expresión más refinada y completa de la ausencia de naturaleza propia de las cosas, los fenómenos, las emociones y de la propia mente. Y en esa preferencia filosófica, bien conocida por todos aquellos que conocen sus escritos, advierte una necesidad fundamentalmente práctica. Sin la comprensión de las doctrinas, sin el discernimiento correcto de la vacuidad, toda práctica meditativa resultará ineficaz o incompleta.

La parte final del libro se dedica precisamente a exponer algunas directrices sobre cómo acometer dichas prácticas de meditación budista, como convertir las adversidades en oportunidades y como transformar situaciones que en un contexto normal serían consideradas obstáculos en oca-

siones para el crecimiento espiritual. Uno de los múltiples consejos que recoge el libro aboga por contemplar la extrañeza y valor de la existencia humana: Raro es ser hombre, habiendo tantos animales, bacterias y seres diminutos. Otro recomienda hacer germinar la semilla del *bodhicitta*, crucial para el cultivo de la empatía y la cercanía con todos los seres vivos. Otro se refiere a la contemplación de aquello que nos hace desgraciados, fundamentalmente los llamados tres venenos: la ira, la codicia y la ignorancia, capaces de activar como ninguna otra sustancia los mecanismos del karma. Todos estos temas se convierten en objetos de contemplación de la llamada “meditación analítica”, un tipo de meditación que hace uso de inferencias y de recursos discursivos y cuya finalidad es interiorizar ciertos valores y conceptos de la tradición madhyamika como la empatía y la vacuidad. Este tipo de meditación se combina con otra de naturaleza muy distinta, destinada a apaciguar la mente y a lograr estados de profunda serenidad.

Respecto a la empatía o identificación afectiva (*karuna*), erróneamente traducida por compasión (otro calco del inglés), Gyatso nos ofrece una elocuente ilustración. El Dalai Lama piensa en este sentido como Rousseau: la empatía es una emoción innata del hombre, en el estado prenatal y en la infancia nuestra supervivencia depende del afecto mutuo con la madre. Sentimos simpatía de manera natural por el anciano mendigo que nos cruzamos en la calle, y es menos probable que la sintamos por ese personaje famoso, saturado por el éxito y la riqueza. Pero se advierte que “aunque nuestro mendigo sea sin duda más desgraciado, sus modestas preocupaciones, limitadas como están a encontrar comida y un

lugar donde dormir, le permiten tener una mente más serena, libre de expectativas, competencia, preocupación por el futuro y de las frustraciones que se experimentan en una carrera de éxito." Contemplar esos aspectos lamentables del éxito, reconocer sus miserias, nos permite entender que dicha persona merece más empatía que envidia.

El volumen se cierra con un epílogo, no exento de inteligencia de Richard Gere. Gere utiliza el ejemplo del cinematógrafo para ilustrar algunas de sus técnicas para la captación de la vacuidad. La luz y sombra proyectadas a una velocidad de veinticuatro

imágenes por segundo provocan emociones reales: alegría, tristeza, euforia, desilusión. Nuestra mente va llenando los vacíos y, si la película es buena, tenemos la impresión de una realidad sin fisuras y perfectamente creíble. Admiramos al héroe, nos enamoramos de la dama o tememos a psicópata. Somos transportados por la ilusión, hasta que finalmente «despertamos» y contemplamos, ante nosotros, una pantalla blanca, ese lugar donde se proyecta nuestro mundo y nuestra experiencia, una conciencia vacía de contenido. Idea en la que se reconoce el parentesco de esta tradición con la filosofía samkhya.

[04]

Por Mario Martín Gijón

José Antonio Llera:
*Lorca en Nueva York:
Una poética del grito.*
Ed. Kassel.
Reichenberger, 2013.

El grito de García Lorca

La reciente publicación de la «versión definitiva» de *Poeta en Nueva York* (Galaxia Gutenberg, 2013), a partir del manuscrito original cuidadosamente editado por Andrew A. Anderson, nos vuelve a convocar, si hubiera necesidad de ello, a la lectura de uno de los poemarios fundamentales de la literatura española del siglo XX y, a la vez, uno de los más inaprehensibles e impermeables a la crítica. La aparición de dicha edición ha coincidido con la de un notable ensayo a cargo de José Antonio Llera (Badajoz, 1971), que precisamente emprende una ambiciosa lectura en la que el amplio utillaje bibliográfico no sirve como anteojeras sino como entrenamiento y, llegado el caso, como muelle contra el que rebota una interpretación original

de un libro que desde el principio presenta sus dos tesis principales: La primera, frente a la consuetudinaria adscripción del poemario neoyorquino al surrealismo, es que Federico García Lorca creó un estilo propio más próximo al expresionismo en su desgarrado emotivo y denuncia social, muy ajeno al ludismo y la ironía propios del surrealismo. La segunda es que *Poeta en Nueva York* es “un libro sobre el cuerpo y sus representaciones” y de ahí la estructura tripartita que secciona el libro en «El vómito», «La sangre» y «La orina», que se corresponden respectivamente a tres estadios: El cuerpo mutilado, el cuerpo sacrificado y el cuerpo como objeto de suciedad y humillación.

Fiel a una metodología comparatista basada en el análisis minucioso de poe-

mas concretos, el ensayo de José Antonio Llera se centra en cuatro poemas, con frecuentes enlaces a otros textos. Partiendo del «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)», que se co-teja con las visiones de ese gigantesco parque de atracciones que dejaron autores tan distintos como José Martí, Vladimir Maiakovski, Julio Camba o Mildred Adams, se evidencia cómo la primera fascinación del poeta granadino por la metrópolis del Hudson dejó paso muy pronto a la náusea ante la pérdida de la individualidad y el vómito que provoca la sobreabundancia del consumismo, como resumen los célebres versos: «Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita, / sin caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes». El pandemonium de John Milton o las abigarradas composiciones de El Bosco, el *vomitorium* por el que la plebe romana salía satisfecha de las atracciones circenses, se multiplican por el factor de una ciudad de millones de habitantes, que vivía sin saberlo los días previos al crash del 29. Frente a la escritura automática de los surrealistas, Llera aventura el neologismo de una «poesía emética», la escritura como un vómito mediante el que Lorca expresara el rechazo a la uniformización a la que empujan las diversiones masificadas pregonadas incansablemente por la publicidad y presentadas como el epítome de la libertad que ofrece el capitalismo.

Pero si García Lorca se sintió repelido por la serialización del ocio, su sensibilidad se erizaría de horror al presenciar la industrialización de la muerte animal, la producción en cadena y el fordismo aplicado al sacrificio de seres domésticos, que recrea en “New York. (Oficina y denuncia)”. Evitados, como otros lugares marginales, por la ama-

ble literatura de viajeros como Paul Morand, ante la que se rebela netamente Lorca, los mataderos industriales estadounidenses ya habían aparecido en la novelística social de Upton Sinclair y, de nuevo, en Vladimir Maiakovski, quienes habían vinculado inmediatamente la explotación obrera con el sometimiento del reino animal. En fechas cercanas, también se detendría el novelista Alfred Döblin en los mataderos berlineses (*Berlin Alexanderplatz*, 1929) o el fotógrafo Éli Lotar en los parisinos (*Aux abattoirs de La Villette*, 1929), un legado recogido por el cineasta Georges Franju en el documental *Le sang des bêtes* (1949), al que Llera dedica un extenso análisis. Volviendo al poema lorquiano, no por casualidad, desde los versos iniciales, el poeta enlaza la sangre animal con la humana, seguramente la de los inmigrantes que llegan cruzando el mar, común denominador de las cuentas macroeconómicas: «Debajo de las multiplicaciones / hay una gota de sangre de pato; / debajo de las divisiones / hay una gota de sangre de marinero». De manera igualmente drástica, el cineasta soviético Serguei Eisenstein, en *La huelga* (1924), había yuxtapuesto en su famosa secuencia final escenas del sangriento sacrificio de unas vacas con el fusilamiento de los obreros huelguistas por la policía zarista. En efecto, el rechazo de García Lorca a quienes se niegan a observar «la otra mitad, / la mitad irredimible» de la sociedad capitalista construida sobre los ríos de sudor y sangre de los mataderos, le hace declarar: «Os escupo en la cara». Apenas un año después de la publicación del poema lorquiano en la *Revista de Occidente*, Rafael Alberti, regresado de la Unión Soviética, a sus «amigos preparados a recibir de balde el sueldo de la muerte de otros», les espetaría: «Vine aquí y os escupo». Si, afortunadamente, Lorca no

caería en la fascinación del engañoso paraiso ruso, el escupitajo que dedica a quienes no comparten su indignación está muy lejos del salivazo provocador de Salvador Dalí sobre el retrato de su madre o de Louis Aragon sobre sus amores pretéritos. La única salida encontrada por Lorca ante su compasiva desesperación será su sacrificio en una inútil eucaristía para «ser comido por las vacas estrujadas», que lo vincula de nuevo al surrealismo a través de Buñuel y Dalí, desde «La vaca espectral» (1928) del pintor catalán al ojo de la mujer-vaca en *Le chien andalou*.

El sacrificio se transmuta en humillación en «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place)» y donde el niño que gime ante los oídos sordos simboliza el egoísmo de las multitudes ajetreadas. Recurriendo al concepto de lo abyecto desarrollado por Julia Kristeva, José Antonio Llera argumenta que la orina del poema lorquiano tiene menos en común con el gozoso chorro surrealista que con la suciedad que pintaran los «insoportables veristas alemanes» como Otto Dix, que conociera bien García Lorca, y con una poética de la impureza que Neruda, después de conocer a Lorca, desarrollará en polémica con otros poetas españoles. El autor desvela las referencias del niño del velero japonés, que remite al infortunado viaje del profesor Enric Blanco Alberich con su hija, desaparecidos en el Atlántico, de los «guantes de goma» en un cuadro de Giorgio de Chirico, o de las anémonas, presentes en el poema *The Bridge* (1930) de Hart Crane, a quien Lorca conociera en un restaurante de Chinatown. Frente a la insensibilidad de «estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido», el poeta granadino desearía recluirse en los ojos de los idiotas, huyendo de una lógica social que rechaza, aspecto que

desarrolla Llera, enlazando por cierto con su anterior ensayo, *Rostros de la locura. Cervantes. Goya. Wiseman* (Abada, 2012) sobre las representaciones de la demencia desde una perspectiva igualmente comparatista y transgénica.

Frente al exaltado cántico de Walt Whitman, tan admirado por García Lorca, el poeta granadino supo captar en imágenes fulgurantes el rostro más ingrato de una sociedad eufórica pero al borde del colapso, solidarizándose sin fáciles palabras de consuelo o esperanza, sino con un grito que, como define José Antonio Llera “no es exactamente un lamento. Un grito es un lamento para el que el mundo aún no ha construido los caminos” y que, como el célebre cuadro de Edvard Munch, nos lanza una interpelación permanente e imposible de responder.

Si la vinculación estética de *Poeta en Nueva York* con el expresionismo alemán, tanto poético como cinematográfico, ya había sido señalada por Laura Sager o Darío Villanueva, el ensayo de Llera desarrolla de modo convincente una filiación vetada inevitablemente de los gestos surrealistas que compartiera con Dalí o Buñuel. Destaca la atención que se presta al anclaje referencial de los poemas, sin parangón en otros estudios sobre la obra, y que gracias a las citas de películas, documentales, noticias de sucesos en el *New York Times* o incluso guías turísticas, anuncios y precios de la época, nos lleva a imaginar de manera muy plástica la vivencia de una tarde en la abarrotada playa de Coney Island, el bullicio de los inmigrantes desembarcados en Battery Park o el rudo trabajo en el dantesco madero de Kip's Bay.

Por otra parte, el ensayo destaca por una prosa inusualmente rica en comparaciones e imágenes, que no teme abando-

nar en ocasiones el habitual tono académico y aventurarse en una recreación ficcional sugerida por los propios versos lorquianos, del que bastará citar el pasaje que describe a Lorca cuando se atreve a «subir a un ferry que le llevara a la Estatua de la Libertad, las sienes caldeadas por luz veraniega, sintiendo un escozor de ortigas en la boca cuando recordara a Emilio Aladrén. Si

miraba al mar, veía una fulguración desesperada por el chirrido de las grúas, una música atónita de algas y, tal vez, los chalecos ensangrentados de los gánsteres. No soportaba estar dormido, no soportaba estar despierto. Sentía la frente como fruta magullada». Es, por eso mismo, un libro que debería encontrar lectores más allá del estrecho círculo de los estudios filológicos.



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillois • óscar calavia •
raymond carr • georges duby • umberto eco • john h. elliot
• paolo fabbri • lászló földényi • marc fumaroli • antonio
garcía berrio • javier gomá lanzón • e.h. gombrich • a.j. greimas
• jürgen habermas • carmen iglesias • ramín jahanbegloo
• danilo kiš • mark lilla • yuri m. lotman • jean-françois
lyotard • michel maffesoli • naguib mahfuz • josé-carlos
mainer • edward malefakis • giacomo marramao • blas
matamoro • césar antonio molina • victor morales lezcano
• javier muguerza • mario perniola • paul ricoeur • richard
rorty • francisco j. rubia • gary snyder • susan sontag • jean
starobinski • george steiner • gianni vattimo • ron winkler •

Edita: Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón

Fortuny, 53 . 28010 Madrid. Tlf.- 91 700 35 33

revistaoccidente.coordinacion@fog.es

Distribuye: SGEL

novedades



CASAEUROPA

ALCALÁ 42 28014 MADRID TELÉFONO 913 892 500
www.circulobellasartes.com RADIO CÍRCULO 100.4 FM

EDICIONES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

FREDRIC JAMESON
El realismo y la novela providencial

JEAN BAUDRILLARD
La agonía del poder

FÉLIX DUQUE
¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?

ROGER CHARTIER [ed.]
¿Qué es un texto?

JORGE ALEMÁN [ed.]
Lo Real de Freud

VINCENZO VITIELLO
Borges. Memoria y lenguaje

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN [ed.]
Tentativas sobre Beckett

SERGE FAUCHEREAU [ed.]
En torno al Art Brut

VV. AA.
Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura

JORDI DOCE [ed.]
Poesía en traducción

PIERRE KLOSSOWSKI
Cartas a Betty / Lettres à Betty

FÉLIX DUQUE [ed.]
Heidegger. Sendas que vienen

SLAVOJ ZIZEK et al.
Arte, ideología y capitalismo

VV. AA.
Imagen y palabra

MIGUEL CASADO [ed.]
Mecánica del vuelo. En torno a Aníbal Núñez

JOSÉ ÁNGEL VALENTE
Palabra y materia

PHILIPPE JACCOTTET
Cantos de abajo

HENRI MICHAUX
Ideogramas en China / Captar / Mediante trazos

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
Una lectura

ANTONIO GAMONEDA
La campana de la nieve / Escritura y alquimia

PATXI LANCEROS Y FCO. DÍEZ DE VELASCO [eds.]
Religión y violencia

ALLEN GINSBERG
Madrid 1993

LAS NOCHES BÁRBARAS III
Tercera fiesta de músicos de la calle

SANTIAGO ÁLVAREZ CANTALAPIEDRA Y ÓSCAR CARPINTERO [eds.]
Economía ecológica: reflexiones y perspectivas

IGOR SÁDABA [ed.]
Dominio abierto. Conocimiento libre y cooperación

VV. AA.
Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración

FÉLIX DUQUE [ed.]
Poe. La mala conciencia de la modernidad

JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Dante. La obra total

JUAN CALATRAVA [ed.]
Doblando el Ángulo Recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier

FÉLIX DUQUE [ed.]
Hegel. La Odisea del Espíritu

JEAN STAROBINSKI
El almuerzo campestre y el pacto social

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
Prefiguraciones

FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO Y PATXI LANCEROS [eds.]
Religión y mito

ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Mitos sobre el origen del hombre

MIGUEL CASADO [ed.]
Las voces inestables Sobre la poesía de José-Miguel Ullán

LUIS DE PABLO
A contratiempo

TOMÁS MORO
Utopía

ROBERT BURTON
Una república poética

ANÓNIMO
Sinapia

CLAUDE-HENRI DE SAINT SIMON
De la reorganización de la sociedad europea

PIERRE DE MARIVAUX
La isla de los esclavos

JEREMY BENTHAM
Panóptico

ÁNGEL GANIVET
Granada la bella Con Mecanópolis de Miguel de Unamuno

JACQUES FABIEN
París en sueños

ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]
Seres híbridos en la mitología griega

ÁNGEL CRESPO
Deseo de no olvidar

JAVIER ARNALDO [ed.]
Goethe. Naturaleza, arte, verdad

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN [ed.]
El museo: su gestión y su arquitectura

FÉLIX DE AZÚA [ed.]
De las news a la eternidad

JUAN BARJA Y CÉSAR RENDUELES [eds.]
Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin

DIDI-HUBERMAN / CHÉROUX / ARNALDO
Cuando las imágenes tocan lo real

BERNARDO ATXAGA
El paraíso y los gatos

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: Juan Malpartida

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

Capítulo primero. Que trata de la condición,
y ejercicio del famoso hidalgo don Quixote
de la Mancha.



EN un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos, y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los Domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellori de lo más fino. Tenía en su casa

Miguel de Cervantes
Saavedra

RAZON DE LA FABRICA Alegorica, y aplicacion de la Fabula.



HA Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que bñ entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien cortadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque segun Plutarco. *Praclaris ingentis orationibus.* Segun lo qual la mia estava bastantemente escufada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri enim vix intelligit: alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi.* Causas que me huvieran motivado á escufarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato: ó mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obras á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculca de una Muger, que la eloquencia de tantas, y tan doctas ninfas. Indultiza que usó el Capitán loab en

Juana (nes de la...)

Precio de suscripción por un año (12 números): España: 52€. Europa: 109€. (correo aéreo 151€). Iberoamérica: 90€. (aéreo: 150€). USA y el resto del mundo: 100€. (aéreo: 170€). Ejemplar suelto: 5€ más gastos de envío

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfono 915 838 396

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos**.

..... DE DE 2013

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

España	Un año (doce números).....	52 €
	Ejemplar suelto.....	5 €
Europa	Un año	109 €
	Ejemplar suelto.....	10 €
Iberoamérica	Un año	120 €
	Ejemplar suelto.....	12 €
USA	Un año	156 \$
	Ejemplar suelto.....	13 \$
Asia	Un año	120 €
	Ejemplar suelto.....	12 €

IVA no incluido

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.



cooperación
española

Precio: 5€

