

Sobre *Mandorla*

Jacques Ancet

Al igual que *Material memoria* (1978), *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *El fulgor* (1983), *Mandorla* (1982) se configura como una colección de fragmentos poéticos más que como una pieza unitaria, y por la variedad de sus registros, el libro se relaciona con *Interior con figuras*, texto que abre, en 1976, el ciclo de las cinco entregas que acabo de citar.

Si *Tres lecciones de tinieblas* es el poema de la germinación y del nacimiento y *El fulgor* el del enfrentamiento con la vejez y la muerte, *Mandorla*, que separa en el tiempo ambos libros y, a la vez, conduce el uno hacia el otro, participa de ese doble movimiento: sombra y luz luchan en él y se confunden en una exploración completamente exaltada y melancólica del crepúsculo que es, finalmente, toda existencia humana. Este libro está, pues, fundado sobre un cierto número de tensiones. Hablar del conflicto de la sombra y la luz es hablar igualmente del mundo inferior y el superior (de esta «reptante acometida de lo ya muerto contra lo aún no nacido»), de lo cerrado y lo abierto: al aislamiento social y su omnipresente represión (los siniestros «cuellos erguidos», imagen de angustia ya antigua en la obra de Valente), responde el amor como fuerza de ruptura, es decir, de escándalo («Pájaro loco, escándalo») porque el amor se abre a la nocturna iluminación de lo ilimitado y lo informe. Esta visión del Eros como vía de acceso al origen, inaugurada con *Interior con figuras* y, sobre todo con *Material memoria*, se prolonga y amplía en *Mandorla*: el estatuto propiamente místico de la experiencia erótica está aquí, aún más netamente subrayado. El cuerpo femenino toma un valor sagrado¹, que ilustra el título de la obra (que es también el título del primer poema), *Mandorla* es la «almendra mística», en cuyo corazón la iconografía cristiana muestra el Cristo en gloria; la mandorla está aquí explícitamente identificada con la mujer amada («Estás oscura en tu concavidad»), y más exactamente con

¹ Ver en *La piedra y el centro*, Taurus, 1982, el ensayo titulado «Eros y fruición divina»: «No cabe oponer amor divino y amor carnal (ni la sexualidad a lo sagrado) como no cabe, en lo poético, escindir la expresión –única– de uno y otro amor».

el sexo femenino, espacio de una búsqueda a la que el término «Gaal» (título del último poema de la primera sección) aporta toda su dimensión iniciática y mística:

Respiración oscura de la vulva
En su latir latía el pez del légamo
y yo latía en ti.

A esta escritura limítrofe, que abre la colección de textos a un simbolismo surgido de libros anteriores (noche luminosa, pájaros, peces, mar del cuerpo amado), responde –otra tensión– la palabra más cotidiana de la cuarta sección: las crónicas y su ágil ironía («Madrid, cuál es el nombre del país / del que yo he sido presidente») o su desesperación irremediable («Palidecen aciagos los orines / en los retretes del amanecer. / Orinamos el llanto.»); efemérides donde alternan esperanza y melancolía; meditaciones existenciales que, como los libros anteriores –*Interior con figuras*, *El inocente* e incluso *La memoria y los signos*– toman las formas de la oda, la elegía, o la representación fantasmagórica. El todo dominado por una angustia mortal que disipa *in extremis* la caída ontológica («Muerte y resurrección») sobre la que se funda el pensamiento poético de Valente.

Pero la oposición de esas dos escrituras no es tan clara como podría desprenderse de las líneas precedentes. No existe una escritura del origen, por un lado y, por otro, una escritura de lo cotidiano. Las dos interfieren constantemente. Valente evita el doble escollo de una palabra hierática, aislada, lejana en su proferimiento enigmático y otra palabra referencial, opuesta a la anterior. La poesía, para Valente, es consubstancial a lo cotidiano, no lo rechaza ni lo desprecia, sino que lo integra y lo transfigura. El acontecimiento de la palabra poética es despertar a lo real (las tradiciones chinas y japonesas están aquí presentes, en el mismo plano que las tradiciones judías y cristianas).

Borrado el individuo, destruido el lenguaje anónimo y clausurado que nos esclaviza, todo puede suceder: el advenimiento correlativo de un sujeto y del mundo en la «red» del poema donde todo comienza incesantemente porque la sombra del «imposible pájaro» finalmente apresada pertenece al presente. Es decir, al origen. No está en el pasado sino en el perpetuo fluir del tiempo desde su fuente: «El instante y su ruido de manantial», decía Braque. Es por eso que me gusta leer, entre los fragmentos de poética que forman la hermosa serie de la tercera sección, el texto dedicado a Lezama Lima, cuya obra es una referencia constante de Valente:

«Maestro, usted dijo que en el orbe de lo poético las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen. Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresado en la red. Y no se reconoce la palabra. Palabra que habitó entre nosotros. Palabra de tal naturaleza que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar».

Esta escritura, naturalmente, no se decide ni se programa, no más que el advenimiento del sujeto del que es inseparable. Escribir no comporta ningún voluntarismo sino una paciente espera de la *encarnación*, de la subjetivización –de la palabra poética: «Momentos privilegiados donde sobre la escritura descende la palabra verdadera y se hace cuerpo, materia de la encarnación.» Reinterpretación del misterio cristiano² que da al concepto de materia y al campo metafórico y simbólico que él determina («musgos», «arcillas», «limos», «lodos», «líquidos») su valor central en este pensamiento poético. Porque es lo informe, lo inmaterial (no ser, vacío, campo de energía), la materia es la metáfora privilegiada del origen, de la redención: «Sin encarnación no hay redención posible»³. En este punto, por medio de la teología negativa a la que se refiere explícitamente, Valente parece encontrar la estética «fundamentalista» vienesa (o «expresionista» en sentido amplio)⁴ resumida en esta cita de Karl Kraus: «El origen, he ahí el final». Las referencias en su obra ya sea a Trakl y Webern o a Klee, Kandinsky, Kafka y otros lo atestiguan. «En el origen, escribe Kraus, la creación está intacta todavía». Como los expresionistas a la superficialidad de la estética impresionista, Valente opone a las estéticas de moda hoy (proliferación barroca, movimiento interrumpido e indiferenciado de signos donde la imagen acaba por poseer *un estatuto* real) el único movimiento posible, el movimiento ya no hacia lo alto, hacia una imposible trascendencia, sino hacia el interior (hacia el sujeto), hacia lo inferior, hacia el presente de la materia como manantial de lo desconocido. Entonces los extremos se anulan, la redención –la resurrección– puede todavía llegar en la plenitud vacía, el no ser (*das Nichts*) que, como dice el exergo de Celan⁵, se abre al corazón de la mandorla:

² Cfr. «El misterio del cuerpo cristiano» en *La piedra y el centro*.

³ «El misterio del cuerpo cristiano».

⁴ *Worringer mantiene que es sobre la visión, sobre la revelación, y no sobre lo percibido, donde la visión expresionista pone su acento.*

⁵ *La cita introductoria de Mandorla pertenece a Paul Celan:*

In der Mandel – was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Me respiraste
en tu vacío lleno
y yo latía en ti y en mí latían
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.

Traducido del francés por Eva Valcárcel

