

ESPACIO Y MATERIA EN LA PERCEPCIÓN POÉTICA Y ARTÍSTICA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

CHING-YU LIN

UNIVERSIDAD DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA DE MACAO

INTRODUCCIÓN

La poesía española en la segunda mitad del siglo XX centra su atención en el sentido de la forma, la materia y el espacio, en busca de la esencia de las palabras y la espiritualidad ante el materialismo de la modernidad. Durante este período de tiempo son numerosos los poetas que crean obras en las que se pone de manifiesto el papel clave que desempeña la materia en sus trayectorias. Entre ellos, a José Ángel Valente, poeta gallego, se le podría considerar el más involucrado en el mundo artístico y filosófico a la hora de llevar a cabo sus quehaceres poéticos. En el lirismo valentino se pone de relieve la interacción dinámica entre poesía y arte para señalar la coincidencia entre la materia artística y la palabra poética. Durante el proceso creativo, la materia consiste en diversas experiencias del espacio. En las experiencias contemplativas, el creador suprime la jerarquía de las cosas para manifestar una libertad simbolizada en el encuentro accidental con cualquier materia. Desde el punto de vista ético, la materia nos depara otras experiencias acústicas en las que se refleja nuestra forma de ser y de estar con respecto a la tierra. Son las palabras poéticas de Valente las que exponen un espacio de destrucción donde las ruinas no solo se contemplan, sino también se escuchan.

En el presente estudio nos proponemos destacar el encuentro estético y conceptual entre Oriente y Occidente que tiene lugar en las

vivencias creativas de Valente. En términos estéticos, su poética implica una perspicacia acerca de la forma del círculo y del arco, relacionada estrechamente con la sabiduría oriental del Taoísmo y con la doctrina Zen. A continuación, trataremos de resumir ciertas coincidencias en su pensamiento poético y artístico a través de sus ensayos y poemas. Valiéndonos de la obra de Eduardo Chillida, escultor vasco, de Luis Fernández, pintor de naturalezas muertas, y de Antoni Tàpies, teórico del conocido informalismo, indagaremos en la percepción y la actitud que Valente adopta en su poética. Por último, analizaremos el poema “Hibakusha”, que versa sobre la bomba atómica detonada en Japón en 1945, sobre la tierra sonora y sus representaciones materiales.

1. MIRADA DEL ARCO Y DEL CÍRCULO

En las obras poéticas de Valente, la contemplación de formas materiales cobra gran importancia en sentido estético y filosófico, sobre todo, la del arco y del círculo. Estas dos formas se pueden trasladar al nivel de los ejercicios espirituales y espacios místicos. El poeta rinde culto a objetos curvos, forma que simboliza la iluminación que surge de manera repentina en el proceso creativo. Dicha iluminación se refiere tanto a los encuentros con materias de distinta índole como a la actitud que el artista debe poseer al manipular materias para desvelar el mundo y su propia identidad. A partir de los elementos curvos, nuestro poeta expresa de modo delicado las “experiencias de la unificación”, que según Dionisio Cañas no se adquieren sino a través del instante poético (Cañas, 1984: 159). La curvatura anula la línea recta, de ahí una dimensión maleable en la que se suprime todo lo rígido. Es esta forma flexible la que le permite al creador retornar al origen y experimentar la unificación entre materia y espíritu.

En lo que respecta a ejercicios espirituales, el arco, mencionado por Valente en varios poemas, tiene su correlato en el pensamiento oriental taoísta y la doctrina Zen. En *Treinta y siete fragmentos* (1971), el poema XXXVI con el subtítulo “El blanco” versa precisamente sobre el tiro con arco: “El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro. El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado” (Valente, 2007: 143). Evidentemente, el poeta retoma el discurso de la cultura de los arqueros japoneses, elaborado por el

filósofo alemán Eugen Herrigel. Durante su estancia en Japón de 1924 a 1929, Herrigel aprendió con entusiasmo el llamado “arte sin artificio” del tiro con arco. Tras permanentes prácticas, Herrigel pone de manifiesto una observación relevante sobre la noble forma que el arco adopta en la condición estirada: Cuando se despliega en toda su extensión, “abarca en sí el Todo” (Herrigel, 2010: 21). Del mismo modo, en su ensayo, Valente define expresamente el estado de suspensión, una condición necesaria para realizar este arte:

Estado de suspensión (y todos mis sentidos suspendía) de tensión máxima y de máxima quietud, de pasividad y actividad extremas, que podría representar bien el arco armado, en posición de tiro, en el punto de absoluta concentración en que el tirador y el blanco son ya una misma cosa y la flecha es a la vez el movimiento y la inmovilidad (Valente, 2008: 322-323).

Partiendo del arco, nos da a conocer un movimiento de retroceso y descarga junto a la “dinámica interior” (Galante Rodero, 2011: 366). El arco no se usa como una herramienta para acertar el blanco, más bien se genera un espacio intersticial donde uno se encuentra lleno y vacío al mismo tiempo. En concreto, lo que se expone en el poema no tiene que ver con el propósito de lograr una meta, sino con la esencia de la liberación. Y el “ser libre significa falta de intención” (Suzuki, 1996: 251). Esta es la clave con la que el tirador llega a vencer el temor, un obstáculo invisible que limita su potencia al encarar el blanco.

Ahora bien, cabe ampliar el espacio interactivo entre arco y blanco al que se refiere Herrigel para adentrarse en el concepto del centro valentino. Tomamos como ejemplo el siguiente poema, perteneciente a *No amanece el cantor* (1992):

El centro es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo. ¿Para eso has venido hasta aquí? ¿Con quién era la cita? El centro es como un círculo, como un ti vivo de pintados caballos. Entre las crines verdes y amarillas, el viento hace volar tu infancia. —Detenla, dices. Nadie puede escucharte. Músicas y banderas. El centro se ha borrado. Estaba aquí, en donde tú estuviste. Veloz el dardo hace blanco en su centro. Queda la vibración. ¿La sientes todavía? (Valente, 2001: 254).

El centro se constituye en un lugar desértico donde el sujeto

poético se encuentra inmerso en las experiencias de ausencia e incertidumbre. Bajo sus plumas, el centro, ajeno a la pulsión de clasificación y jerarquía, representa un espacio sagrado “en contra de cualquier pretensión de encarnar ese Absoluto” (Gómez Toré 2010: 161). Además, se caracteriza por lo lúdico, combinando distintas temporalidades en las que el yo del presente conversa de manera sugestiva con el niño-tú del pasado. Las reminiscencias de la infancia se expresan como un objeto que el sujeto intenta guardar con la misma obsesión que la del tirador por el blanco. Sin embargo, el espacio del centro no enfatiza el objetivo del blanco, sino el paso del aire y su agitación.

A esto hay que añadir que la poesía de Paul Celan comparte una percepción similar sobre la forma de círculo con Valente. El poeta alemán hace hincapié en lo alterable del centro, dotándolo del olvido, de la pérdida y del vacío. He aquí una parte del poema de su obra *La rosa de nadie*:

Oh ese centro errante, vacío,
hospitalario. Separados,
te caigo en suerte, me
caes en suerte, uno del otro
caído, vemos
a través:

Lo
Mismo
nos ha
perdido, lo
Mismo
nos ha
olvidado, lo
Mismo
nos ha – (Celan, 2002: 158).

Tanto el espacio circular de Paul Celan como el de Valente encierran la rebelión de las formas, propuesta por Jorge Wagensberg. Este nos señala que la simetría circular ofrece interesantes alternativas de movimiento. Por medio de la circunferencia, así como del círculo y la esfera, se lleva a cabo la rotación sin que se pierda de vista. Como el movimiento se apoya en la isotropía, a saber, la igualdad, no hay restricciones ni direcciones privilegiadas (Wagensberg, 2013: 162).

Por otra parte, en la cultura oriental, el círculo presenta una forma interior de la psique, cuya trascendencia es ilustrada por Chuang-Tzu, el segundo precursor del pensamiento taoísta después de Lao-Zi: “moler nuestras sutilezas”, “olvidar nuestras disquisiciones” y “aniquilar las diferencias entre esto y aquello” (Paz, 1997: 28).

El círculo lleva dos espacios del vacío y la plenitud al mismo tiempo. En términos del pensamiento chino, se trata de la armonía en que las formas opuestas se complementan. Lao-Zi precisa esta idea mediante objetos utilizados en nuestra vida cotidiana:

Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,
y merced a su vacío (*wu you*),
el carro cumple su misión.
Modelando la arcilla se hacen las vasijas,
y merced a su vacío,
las vasijas de arcilla cumple su misión.
Horádanse los muros con puertas y ventanas,
y merced a su vacío,
la casa cumple su misión.
Y así, del ser (*you*) depende del uso,
y del no-ser (*wu*), que cumpla su misión (Lao Zi, 1996: 111).

La forma consiste en la funcionalidad material, que los humanos persiguen por sus propios intereses. A pesar de ello, el filósofo chino nos advierte que el rendimiento no se produce sino mediante el desprendimiento, entendido como la plenitud generada desde el vacío, de ahí los diferentes modos de la infinitud interpretativa (Casanova, 2009: 296). Esta iluminación la lograremos si sabemos interiorizar toda la materia que ofrece la naturaleza. Por ende, hemos de apreciar el acto inactivo del “ahuecarse en lo cóncavo” (Valente, 2001: 173), el doble vaciamiento. En otras palabras, el yo no solo se sume en la oquedad, sino también se identifica con ella. Sin duda alguna, estamos ante una experiencia mística, basada en la consumación del yo en aras de un crecimiento espiritual.¹

¹ Por lo que concierne a la experiencia mística, se hace eco del quietismo de Miguel de Molinos, teólogo español del siglo XVII, acusado de herejía por su obra *Guía espiritual*. Uno de los fragmentos del libro muestra la convergencia ideológica al respecto: “Vístete de esa nada y de esa miseria y procura que esa miseria y esa nada sean tu continuo sustento y morada, hasta profundarte en ella, yo te aseguro que, siendo tú de esta manera la nada, sea el Señor todo en tu alma” (Molinos, 1989: 196).

La forma del círculo pasa a intensificar la experiencia extática del doble vaciamiento, que no se realiza sin acudir al cuerpo. Buena prueba de ello es el primer poema con el mismo título del libro *Mandorla* (1982), que une lo místico a lo erótico² para describir la inmersión del sujeto en la concavidad corporal de la mujer:

Estás oscura en tu concavidad
Y en tu secreta sombra contenida,
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla (Valente, 2001: 81).

Como es sabido, en el arte cristiano la mandorla es la luz en forma ovalada que rodea los íconos religiosos. Asimismo, el poeta hace referencia al sentido etimológico de la palabra:

La mandorla, almendra mística o *Vesica piscis*, asociada al sexo femenino, simboliza la intersección de los mundos visibles e invisibles, el espacio donde lo uno y lo múltiple inciden, donde la separación de la materia y el espíritu no existe o ya ha dejado de existir. La palabra y el cuerpo, el cuerpo del amor, son a su vez una sola materia. (Valente, 2008: 1400)

Estas referencias traslucen la unión de lo terrestre y lo celestial, ya que no hay materias mezquinas en el mundo creativo. Desde otro punto de vista, la mandorla presenta una forma compuesta por dos círculos del mismo radio. En ella ambos círculos pasan cada uno por el centro del otro. La dimensión marcada en virtud del encuentro formal proporciona más espacios imaginarios, como por ejemplo, la

² Hablando de lo erótico en la forma cóncava, no hay que olvidar la esfera hermenéutica y sensual de las manos que se elabora en los versos de Valente. Uno de los ejemplos más notables se encuentra en un poema en prosa de *El fin de la edad de plata* (1969-1973): “La mano recorría mi nuca una y otra vez, suave y pesada a un tiempo como una enorme losa blanda” (Valente, 2007: 150). Partiendo del tacto se anuncia la formación de las palabras: “Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir” (Valente, 2001: 174).

asociación al órgano genital femenino y a la cópula. No obstante, la mandorla no se limita a simbolizar el deseo y el éxtasis sexual del sujeto. Más que un estímulo sensual y corporal, el erotismo es el umbral desde el que uno accede a un *corpus* universal de conocimientos esotéricos.³ Finalmente, el poeta nos recuerda que la “Mandorla” es un poema de amor (Valente, 2008: 748). En este aspecto, nos preguntamos en qué sentido el amor prevalece al eros cuando el poeta habla de su obra. Aunque no sea inoportuno decir que en Valente “el amor es un ámbito privilegiado para esa vivencia de fusión entre materia y espíritu” (Gómez Toré, 2010: 168), nos parece fundamental remitir a la doctrina oriental de *Wu-Wei*, la de no acción: “Tao, Poesía y Amor son inseparables” (Borel, 2012: 80). Digamos que Valente va por este camino del Tao para cultivar las semillas poéticas de acuerdo con la idea de que la creación poética nunca se separa del amor. Y esto no viene de un apego con respecto a algo externo, sino más bien a un ritmo natural de vida al que uno se incorpora al otro.

2. MEDITACIONES SOBRE LA PARED Y EL LIENZO

La creación poética, al igual que las obras artísticas, toma el sentido de la materia por una representación del ser y del mundo que le toca vivir al poeta. En su obra ensayística titulada *Elogio del calígrafo* (1972-1999), el poeta trae a colación unos artistas españoles, de entre los cuales nos centraremos en Eduardo Chillida, Luis Fernández y Antoni Tàpies para reflexionar sobre el vínculo triangular entre la materia, el espacio y el creador. Nos llama mucho la atención el diálogo y la comunicación ideológica y estética entre poesía, pintura y escultura. Recurriendo a ciertas materias con formas, colores y texturas particulares, los pintores y escultores crean un espacio

³ Por lo que respecta a la relación entre eros, amor y poesía, cabe destacar las influencias de la Cábala y la mística española en el pensamiento de Valente. La experiencia de la unión procede de la adoración, que es una categoría religiosa, de modo que las acciones unificadoras representan un fenómeno de interioridad y no una apariencia. Los poetas místicos españoles, tales como Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, nos muestran que la expresión del eros no se aleja del misterio divino. Por otra parte, en la Cábala se presenta la palabra como el único lugar donde lo divino y lo humano se entrelazan. Elisa Martín Ortega cita el comentario de Moshe Idel de que “los textos cabalísticos no hacen énfasis en una teología negativa y casi nunca hablan de experiencias que no puedan ser puestas en palabras” (Martín Ortega, 2013: 192).

íntimo que alude a sus acciones corporales y mentales. En el caso de los poetas, la materia implica esencialmente la “contemplación viva” al modo de Claudio Rodríguez. Con “esa mirada que no tiene dueño” (Rodríguez, 2009: 143), el poeta acierta a desterrar prejuicios, interiorizando las cosas, experimentando una variedad de epifanías de la que él mismo forma parte. La materia, por así decirlo, más que un instrumento utilizado para construir obras, ya es una morada donde se enseña precisamente la vivencia del creador.

Si la materia encarna nuestro ser en forma arquitectónica, quizás, hemos de cuestionar la manera en la que elaboramos la identidad del sujeto y objeto. En palabras de Heidegger, construir no es solo medio y camino para habitar, puesto que “el construir es en sí mismo ya habitar” (Heidegger, 1994: 128). Dicho de manera más concreta, construimos en tanto que somos los que habitan. La clave con la que quedamos cualificados para ser los habitantes es la de saber cuidar la Cuaternidad, término acuñado por Heidegger que indica la tierra, el cielo, los divinos y los mortales. El habitar no es residir con lo que existe, sino más bien percatarse de lo que se carece. Se trata de llevar la unidad de los cuatro elementos a las cosas con las que residimos. En suma, solo si sabemos habitar, podemos construir.

En *La experiencia abisal*, Valente menciona la estética arquitectónica japonesa del “tokonoma”, un cubículo situado en el rincón de la sala de la casa. El poeta lo describe en estos términos: “Hueco, oquedad, vacío, el *tokonoma*, elemento esencial del muro, de la morada, del santuario” (Valente, 2008: 676). La arquitectura del tokonoma se caracteriza por dos rasgos fundamentales: la sombra⁴ y el silencio. En el poema de José Lezama Lima, titulado “El pabellón del vacío”, citado por Valente en su ensayo, distingue el estilo japonés de vivienda con un pequeño vacío de la pared:

De pronto, recuerdo,
con las uñas voy abriendo

⁴ En su libro *El elogio de la sombra*, Junichiro Tanizaki deja constancia de la tendencia estética de la cultura japonesa a los misterios de la sombra. A diferencia de los occidentales, proclives a mirar y perseguir la luz, los japoneses toman la oscuridad por un fondo insondable de la belleza y serenidad. Léase el siguiente pasaje: “Los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra” (Tanizaki, 1994: 72).

el *tokonoma* en la pared.
 Necesito un pequeño vacío,
 allí me voy reduciendo
 para reaparecer de nuevo,
 palparme y poner la frente en su lugar.
 Un pequeño vacío en la pared (Valente, 2008: 676).

La entrada o la apertura empieza por el tacto de las manos. Según el estilo arquitectónico japonés, la materia de la puerta del *tokonoma* suele ser el papel de seda. Dada esta materia delicada y fina, el sujeto poético toca la puerta con dedos y uñas. Así, se ejerce el don de la ligereza mediante el cual podemos penetrar en el mundo meditativo. La zona compartimentada de la pared traslada al yo a la sombra, invitándole a desplazar su egocentrismo. En esta atmósfera solemne, el tiempo se detiene, pero, no obstante, se produce una eternidad derivada del vacío en la que el yo dota de elegancia y de simpleza a todas las cosas. La exterioridad circunstancial ya no afecta al enunciador que está frente a un pedazo de pared, un espacio solitario y primitivo de su fuero interno.

Con las manos de los artistas, materias tan sólidas como la de la pared o del muro pueden transformarse en ligereza y fluidez. Eduardo Chillida, escultor vasco conocido por sus obras hechas de hierro, bronce y hormigón, crea un arte de levedad y de desocupación. En el ensayo titulado “El arte como vacío: conversación con Eduardo Chillida”, Valente acentúa el comentario de Gaston Bachelard, titulado “El cosmos del hierro”: “Chillida sueña con una escultura que provoque a la materia en su intimidad” (Valente, 2008: 555). El propio escultor admite que golpea sus materias escuchando el sonido que producen, de modo que a través del oído mantiene una relación con la tierra. Se puede imaginar que durante el proceso de construcción, el escultor, inmerso en el espacio sonoro de las materias pesadas, extrae de estas su musicalidad y la convierte en un medio aéreo por el que se conecta con la naturaleza. En Chillida no se alardea de obras descomunales. Lo que se impone no es más que un impulso espontáneo de comunicarse con lo ingrávito a partir de lo duro y lo resistente. Aunque esta voluntad de explorar lo aéreo no difiera del acto provocativo con respecto a la materia que anteriormente se ha mencionado, de ninguna manera se interpreta como una ambición de crear objetos titánicos. Por lo demás, esta realidad aérea, debido a su levedad, no se adquiere intencionadamente, más bien se encuentra por

azar. De este modo, Valente recalca la idea de que es mucho más importante encontrar que buscar, así como el sonido que le surge al escultor inesperadamente para ayudarlo a modelar una parte informe de su obra.

Aparte de la escultura, Valente habla de la pintura por medio de sus versos. Pese a ello, no escribe para esbozar un trasunto de la obra artística presentando detalles estéticos con respecto a sus imágenes. Digamos que con sus versos responde al mismo sentimiento de la materia que el del artista para explayarse en el sentido de la palabra poética. En su opinión, la pintura es históricamente tributaria de la escritura, por lo que la pintura se escribe (Valente, 2008: 494). En este sentido, recordemos las palabras de Jonathan Mayhew: “No es porque la poesía aspire a un estatus pictórico, sino porque la propia pintura puede ser visualizada como una forma de escritura”.⁵ Valente escribe un poema sobre un cuadro de Luis Fernández, que pretende mostrar la naturaleza muerta mediante una variedad de objetos. He aquí el poema entero:

Había dioses muertos,
reses decapitadas, súbitas
manzanas
que encendían la vida.
enormes dentaduras derribadas
del lado de la sombra, planos
de luz abierta contra
los recintos oscuros,
borde,
arrasada frontera,
alzados, ciegos, combatientes reinos (Valente, 2001: 216).

Cobra relevancia el término del “muestrario del mundo”, propuesto irónicamente por Valente para reflexionar sobre la muerte corporal y la vida espiritual. Bien es sabido que en la pintura de Fernández se exhibe una serie de objetos, tales como calaveras, manzanas, velas y cuchillos. De hecho, todos ellos representan consumación y evanescencia. En el ensayo de Valente, se cita una máxima del crítico francés Gaëtan Picon: “es lo menos lo que revela

⁵ “The difference between painting and poetry is thus provisionally dissolved, not because poetry aspires to a pictorial status, but because painting itself can be envisioned as a form of writing” (Mayhew, 1997: 99).

siempre lo más” (Valente, 2008: 476). Con estas materias triviales, se lleva a cabo una “arte mínima”, que en su reduccionismo no refleja sino la totalidad. Indudablemente, el poema no es capaz de mostrar la forma o deformidad de las líneas igual que un bodegón, pero sí una órbita fusionaria en la que se exponen elementos opuestos. La divinidad habita una materia tan putrefacta como la de las reses decapitadas, a la par que las semillas vitales germinan desde una materia tan fútil como la de una manzana. En resumidas cuentas, el poeta construye un espacio donde coexisten materias vivas y muertas, poetizando el intersticio entre presencia y ausencia, reproduciendo la “forma cósmica” a la que se refiere en su ensayo (Valente, 2008: 476). Al final, no olvida insinuar la lucha interior de los seres humanos en el momento de contemplar y actuar sobre la materia en un mundo espiritualmente tan pobre como el nuestro.

Del lienzo siempre emerge el lenguaje poético y viceversa. Hay un poema dedicado a Antoni Tàpies, reconocido maestro del informalismo en el mundo del arte contemporáneo, a propósito de su cuadro *Escritura sobre cos*. En él observamos que la materia ya no es algo externo, sino más bien un espacio interno de aceptación, subyacente a una matriz corporal-textual:

Cuerpo volcado
sobre sombra.
Toma forma de sí.
Se abre
hacia su vértice
Tendido.
Escribo sobre cuerpo.
Número,
fracción.
Graffito el siete.
Escribo,
escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde
viene la luz a requerirte oscura (Valente, 2001: 208).

Tanto la pintura como la escritura nos dejan entrever el movimiento corporal que realiza su creador durante el proceso creativo. La materia representa el espacio lento donde el artista desarrolla sus actos, tal y como los trazos de Tàpies que se emplean en el muro o en el denominado “tapial”, relacionado etimológicamente con su nombre. El cuerpo presenta la soltura de las manos, de la

muñeca y de los antebrazos, de ahí la libertad absoluta del pincel y el origen de la “metamorfosis abrupta” (Valente, 2008: 492). Sin una voluntad de dominio, la materia deja de ser considerada como algo instrumental. Por eso, Valente incide en la tendencia de Tàpies de mezclar distintos materiales y técnicas al mismo tiempo en el muro, así como el símbolo del número siete, de la cruz, la fracción y el graffiti. El motivo por el que el poeta poetiza la estética del pintor catalán no es por la mera síntesis en torno a los rasgos característicos de su creación, sino por una declaración de la unión identitaria de poeta y pintor. Con la modificación de persona del sujeto poético, “escribo, graffito / escribes”, el poeta hace hincapié en la similitud del principio de inscripción entre la poesía y la pintura, subrayando que la palabra poética ha de hacerse igual a la materia, “tener la misma libertad, el mismo descondicionamiento” (Valente, 2004: 59).

Ese “cuerpo volcado”, en efecto, realiza la estética de la arquitectura japonesa del tokonoma, retirándose al plano tenebroso, al muro pintado de gris⁶ donde la materia lleva una forma destinada a ser pensada. En palabras de nuestro pintor catalán, el recuerdo lúgubre sobre el muro, lleno de “sensación de lucha, de esfuerzo, de destrucción y de cataclismo” (Tàpies, 2004: 52), engendra imágenes del retraso de nuestra humanidad. El lienzo y la pared, para el artista, producen precisamente “la fuerza impersonal de la materia capaz de horadar las superficies engañosas” (López Castro, 1992: 297), capaz de revelar las convulsiones colectivas. La meditación sobre el muro debe adentrarse en la naturaleza de la tierra en la que las cosas poseen su propio significado y no hay nada insustancial. Lo mismo se encuentra en la escritura de Valente, que camina sigilosamente en la oscuridad para dar una forma a la memoria y antimemoria.

3. “HIBAKUSHA”

En Valente la materia queda asociada al recuerdo, siendo un

⁶ Como bien se sabe, el color gris atrae a Tàpies por su característica de la austeridad cromática. El artista señala que los colores grises y marrones son más interiores, están más relacionados con el mundo filosófico. Por lo demás, no hay que olvidar que es el color originario del muro. En *No amanece el cantor* (1992), al cromatismo del gris el poeta añade actos significativos de fragmentar y cenizar: “Hay una quieta paz metálica en el aire bajo el tendido gris que el lago inmóvil multiplica. Plata color ceniza el agua, el ala, el vuelo, el aire, el tuyo, el de esta ausencia” (Valente, 2001: 287).

espacio lento y reminiscente. Ejerciendo la palabra poética como una forma de materia, Valente opta por interiorizarla y hacerla explorar en su propio cuerpo textual a fin de retroceder hacia el espacio convulso del tiempo pasado. La materia con la que poetiza ciertas escenas históricas se convierte en altavoz de la tierra que padece los conflictos humanos. En este sentido, nos deja percibir una trascendental unificación del verso-cuerpo-tierra, una forma estética e identitaria desde la que se hace crítica a sí misma, a la par que nos muestra la esencia de la palabra poética unida a la memoria de la historia.

El poema titulado “Hibakusha”, recogido en *Al dios del lugar* (1989), es uno de los ejemplos más notables para evidenciar la interacción mística entre el cuerpo y la palabra, temática recurrente en la poesía valentiana. El poeta recuerda el bombardeo atómico de Hiroshima por Estados Unidos el 6 de agosto de 1945, considerado la más devastadora catástrofe humana causada por la bomba nuclear. En lengua japonesa, la palabra de *Hibakusha*, a diferencia de la de *Seizonsha* que designa al sobreviviente, se emplea exclusivamente para referirse a las personas bombardeadas y expuestas constantemente a la amenaza invisible del rayo atómico. A pesar de ser español, Valente respeta el valor evocador que posee el término japonés, y ofrece su particular versión de la llamada literatura hibakusha japonesa.

Para leer este largo poema, en primer lugar, es imprescindible destacar una experiencia acústica que procede del sujeto enunciador y el espacio enunciado. El oído hace resurgir la conciencia y los cuerpos calcinados de las víctimas en el bombardeo, reproduciendo una escena apocalíptica de la tierra. A través de la escucha y del escucharse, uno se siente perteneciente al lugar (Sloterdijk, 2006: 291), un inconsciente sonoro que manifiesta el habitar, la integración y el compromiso. El poema empieza con un deliberado énfasis por parte del sujeto, en nombre de las víctimas, para ratificar la necesidad de evocar el recuerdo traumático, como una forma de cumplir su compromiso entre los humanos:

¿Quién dijo que,
 reptante empieza la palabra bajo
 los torbellinos de la luz sangrienta,
 desde esta sombra nunca
 podríamos cantar?
 [...]
 Y después de Auschwitz

y después de Hiroshima, cómo no escribir (Valente, 2001: 234) .

La primera estrofa encarna la palabra en el cuerpo humano, que se encuentra en el trance de muerte. Sin duda alguna, se hace eco del concepto postulado por Susan Sontag de que “la guerra ha agotado las palabras; se han debilitado, se han deteriorado” (Sontag, 2004: 15). Con la ausencia referencial se evita que el dolor sea interpretado por el lenguaje. Debido al traumatismo y la vulnerabilidad del cuerpo humano, se produce una contraposición entre la historia de la bomba atómica y la escritura poética, como la idea que propone Theodor Adorno, citada por Valente en su obra *Las palabras de la tribu*: “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (Valente, 2008: 177). No obstante, partiendo de la negatividad, se yuxtaponen el holocausto de los judíos de Auschwitz y la tragedia de Hiroshima para afirmar la legitimidad de la escritura poética y de la literatura testimonial.

No se puede negar el hecho de que el espacio interno del sujeto traumatizado por las matanzas y atrocidades está formado por memorias fragmentarias e inefables. Consciente de esta característica del recuerdo traumático, Valente recobra esas múltiples voces, que se identifican con vivos y muertos al mismo tiempo. Léanse los siguientes fragmentos en los que se constituye un tiempo y espacio roto:

Alguien tenía que morir sin término.
¿Qué víctima?

¿Y por qué
fue ésta y quién los eligió
no queriendo saber que el acto de elegirlos
era aún más obscuro que la muerte?

¿Por qué nosotros?, dicen
simplemente los muertos (Valente, 2001: 235).

Hay un enunciador que desempeña el papel de testigo de la historia preguntando la razón por la que se decidió de manera tan inmoral el destino colectivo. Después, los muertos enunciadores aparecen como los que siguen viviendo en el mundo presente para lamentarse de la fatalidad caída sobre ellos. Ambos sujetos alternan sus voces en un mismo espacio en el que la temporalidad se ve

trastocada. De esta manera, la voz del nosotros viene a desvelar una verdad histórica sobre la guerra de la que nosotros los humanos no somos conscientes. Obsérvese la siguiente estrofa:

¿No habría que escribir precisamente
después de Auschwitz o después
de Hiroshima, si ya fuésemos, dioses
de un tiempo roto, en el después
para que al fin se torne
en nunca y nadie pueda
hacer morir aún más los muertos? (Valente, 2001: 234).

Este fragmento puede remitirse al verso de *Cantos* de Ezra Pound, citado al comienzo de *Al dios del lugar* como un prelude del libro: “He has a god in him, though I do not know which god” (Valente, 2001: 187): él tiene un dios en él, aunque yo no sepa qué dios. En el poema de Valente, la alusión a dios tiene dos connotaciones relevantes. La primera alude a los victimarios, que se ven obligados a realizar el heroísmo anónimo en los ejércitos y batallas, luchando con el honor y con el “señorío de semidios” (Sloterdijk, 2011: 332) para sus pueblos. La segunda, en cambio, representa la psicología de las víctimas. Los sufrimientos siempre van acompañados de la presencia divina como un consuelo espiritual. La potencia de la divinidad refleja precisamente la impotencia de los humanos, incluida la incapacidad de huir de las calamidades que pueden suceder en cualquier momento. Estamos en una tierra de luchas en la que nos identificamos con perpetradores y víctimas de manera alterna. Esta dicotomía nos recuerda las palabras de John Whittier Treat, el estudioso más insigne de la literatura de la bomba atómica, de que la explosión nuclear “divide la historia humana en dos mitades” (Treat, 1995: xii), una Historia oficial en la que con el heroísmo un país finaliza la guerra y la otra historia de los derrotados en la que la gente se limita a sobrevivir. Sin embargo, hemos de preguntar si estas voces del pasado que se pronuncian para vivir y sobrevivir son capaces de permanecer en nuestra tierra donde nos creemos más humanos que nuestros antepasados. En el lenguaje poético valentino, la historia queda ironizada por la muerte y en ésta parece alojarse “la única posibilidad de rebelión, de dignificación y de memoria” (Martín Ortega, 2013: 281). Aunque la bomba atómica divide la historia humana, abriendo una brecha temporal que nos cuesta rellenar, la reiterada voz de la muerte nos recuerda la presencia

de la historia inmemorial.

El cuerpo de hibakusha representa el sacrificio, tema fundamental de la poesía valentiana que nos ocupa. Repasando la forma de adivinación utilizada por los augures de la Antigua Roma, por una parte, el poeta alude a la constante inquietud e incertidumbre ante la posibilidad de la muerte, una típica condición psicológica de los hibakushas. Por otra parte, transforma la figura del pájaro en un espacio de absoluta destrucción, utilizando un lenguaje desnudo para escribir lo enigmático y lo vacío, “igual que entraña de un ave inescrutable” (Valente, 2001: 136). Los augures eran sacerdotes romanos que vaticinaban el futuro del imperio por medio de las señales de la naturaleza: el cielo, el viento, el grito y vuelo de aves y las posiciones de determinados mamíferos. En el poema se ejerce la práctica cruenta de destripar el pájaro: “Abrieron los cuchillos / la entraña de los pájaros / profetizando hacia el pasado ciegos”. Estamos en un lugar asolado por nosotros mismos, un espacio absorbido por la codicia y la violencia totalitaria (Peinado Elliot, 2003: 198). Así, en otra estrofa el sujeto poético vuelve a ejercer el antiguo oficio para afirmar el mismo destino de los humanos: “nuestras entrañas son de muerte” (Valente, 2001: 237).

El poema muestra la hostilidad entre Japón y Estados Unidos mediante una mezcla de lenguas e interrupción de las oraciones informativas y expresiones coloquiales en inglés. Los cambios súbitos de lengua y estilo vienen a subvertir el establecido entramado lírico, como lo que muestran los siguientes versos:

Izaron una torre en el desierto
La operación TR llamada así for Trinity
After a fancy of Oppies´s,
[...]

Y luego
We are all now sons of a bitch,
lo ensayaron
en un lugar llamado by Spanish wayfarers
la Jornada del Muerto,
para que al fin los nombres y las cosas
ya no se desmintieron.
[...]

Babies satisfactorily born, dijo cegado

por su propia grandeza el grande Oppius (Valente, 2001: 236).

Conviene decir que las frases en inglés “sacan a relucir la consecuencia del papel de los americanos en el bombardeo que se llevó vidas humanas” (Hart, 2000: 137). Con el verso de “We are all now sons of a bitch”, se expresa el sentido de culpa por parte de los ejércitos americanos. Además, otro verso en inglés, “Babies satisfactorily born”, enunciado por el hibakusha, resulta ser una voz de doble identidad de lo japonés y lo americano. La lengua deja de ser el único vector desde el que se pueda distinguir la identidad y nacionalidad. Lo que declara no es sino la misma realidad a la que los descendientes se enfrentan expuestos al daño del rayo nuclear.

Partiendo del género poético se nos informa de otro dato tecnológico del ensayo atómico llamado “Trinity”, junto a los científicos participantes como Oppenheimers con el apelativo Oppies. Se pone al descubierto el moderno cinismo militar en el que los individuos “forman parte integrante de una maquinaria militar y estatal defensiva y destructiva” (Sloterdijk, 2011: 341). En el momento en el que se detona la bomba, los humanos se convierten en seres divididos, sumidos en una aniquilación mutua hasta un exterminio total. Dicho de otra manera, la proyección no es sino la representación material de nuestro ser (Sloterdijk, 2011: 219). Y la degradación humana estriba justamente en esta suerte de dependencia y atracción por el efecto destructivo de una materia tan sofisticada y perfecta como la de la bomba atómica.

El poema construye un espacio árido, privado de la exuberancia de la naturaleza, pero lleno de múltiples voces de las víctimas. Para nuestro poeta, “el desierto es el espacio privilegiado de la experiencia de la palabra, en un estado de espera o de escucha” (Valente, 2008: 431). En cierta medida, las imágenes visuales se presentan como un elemento complementario al componente auditivo, puesto que todo el poema gira en torno a las voces alternas de sujetos con las que se impone el sonido omnipresente de la muerte, una explosión interna del absoluto silencio. Tras el arrasamiento de las ciudades, el sujeto expresa el deseo de recobrar las “palabras perdidas”:

Vive.
Lenta,
pronunciada, la voz, la muerte
quiso en ella vivir, vivirse,
negar la bastardía de esta muerte.

Y ahora que incesante
tanta memoria baja en la ceniza,
cúbrete tú de su ceniza,
de la que tú naciste (Valente, 2001: 238-239).

La tierra es una materia representativa de nuestras experiencias, de ahí un espacio del que surgen gritos, lamentos, negaciones e interpelaciones. Por esta razón, el sujeto se niega a permanecer mudo aunque llegue la hora de descansar en paz. Se produce un eco que alterna la voluntad de lucha y de descanso, dada esta memoria o antimemoria del dolor implacable. El enunciador anónimo prefiere vivir con su voz en la muerte para recuperar una dignidad que le corresponde. Se afirma de que la vida comienza por la muerte, de modo que uno vuelve a ser la ceniza de la que nació, así como se declara en el Génesis: “Porque eres polvo, y al polvo volverás”. Es obvio el hecho de que Valente trata de poetizar una tierra en la que el vacío cobra el sentido de “engendramiento” (Aguirre Martínez, 2013: 155).

Por último, el final del poema nos brinda una “imaginación moral” para enseñarnos el dolor ajeno.⁷ Los versos de “Cuerpo del hombre / más alto que los cielos, /¿qué hiciste de ti mismo?” (Valente, 2001:239) reflejan un acto destructivo a la distancia y a la altura, entendido como una crueldad cobarde. El poema de Pedro Salinas, titulado “Cero”, inspirado en la Segunda Guerra Mundial, versa precisamente sobre la relación paradójica entre el cuerpo y la tierra. En el momento en que el piloto aprieta el botón desde el cielo para bombardear a sus enemigos, ya no está en condiciones de observar con precisión la imagen real de la muerte, puesto que las cosas se ven empequeñecidas y borrosas. Así, nos lanza una pregunta cargada de cinismo:

Cayó ciega. La soltó,
la soltaron, a seis mil
metros de altura, a las cuatro.
¿Hay ojos que la distinguan

⁷ García Montero, Luis. “Un problema de imaginación”, *InfoLibre*. <http://www.infolibre.es/noticias/opinion/2013/08/25/un_problema_imaginacion_7053_1023.html> (Consulta: 10-08-2014).

a la Tierra sus primores
 desde tan alto?
 [...]
 Y a un mapa distante, ¿quién
 le tiene lástima? [...] (Salinas, 1949: 137-138).

Se supone que la pregunta de Valente, “¿qué hiciste de ti mismo?”, no implica exclusivamente el cuerpo sacrificado de los hibakushas, sino también el cuerpo y la mente de los humanos poseedores del arma de ataque a distancia. Podemos llegar a la conclusión de que esta representación material de la bomba y del verso-cuerpo-tierra nos da pie a conocer la esencia de la palabra valentiana, cuyo objetivo más elemental es el de unificar opuestos para manifestar una humanidad en la que no nos distinguimos. El espacio originado por el lenguaje poético no es más que el compromiso del poeta de unir lo heterogéneo y revelar nuestro ser. ¿Qué hacemos de nosotros mismos? y ¿qué hacemos de nuestro mundo?

CONCLUSIÓN

Valente expresa su pasión por la materia en tanto que se ve liberado gracias a ella. La materia encierra un espacio lento en el que se revelan tanto la actitud como el movimiento que el sujeto realiza para presentar la formación de sus obras. Recurriendo a la perspectiva estética sobre la forma de arco y círculo, se nos permite entablar un diálogo con el universo. El poeta aplica la práctica espiritual del tiro con arco a la creación de la palabra poética, enseñando el estado de suspensión como el único camino hacia la plenitud. El círculo, por su parte, engendra la fuerza idéntica, lo cual refleja la voluntad de aceptación y unión. No es adecuado decir que las meditaciones de la forma y materia de Valente se inspiran en la sabiduría del Tao y del Zen. Es más cierto decir que su ideología de la escritura converge por naturaleza en este particular legado de la filosofía oriental.

El lenguaje ha de “ser indiferente a las exigencias del sentido prefijado, a los códigos de comunicación” (Valente, 2008: 467). Esta idea subversiva del poeta la encontramos en sus comentarios sobre el arte y sobre los artistas. Destaca la percepción espiritual de Chillida, quien talla huecos en materias sólidas y pesadas para otorgarles el don de la ligereza. El poeta está convencido de que la propia escultura es

una forma destinada a hundirse en lo amorfo y a disolverse. Entretanto, no pasa por alto una meditación poética con respecto a Luis Fernández y a Tàpies, quienes tratan de igual manera todas las materias de la tierra. Su poética afirma que la pintura puede ser un medio ilustrativo para manifestar la estética de la pobreza material de acuerdo con Bachelard: “Lo que es rico en materias es frecuentemente pobre en movimientos” (Bachelard, 2003: 319).

La palabra poética resuena a través del muro, habitando al hombre con la paz y el amor. La poesía es capaz de testimoniar la historia y de representar el cuerpo y el alma de la víctima. Es lamentable el hecho de que el avance de la ciencia y la tecnología desemboque en la decadencia de la humanidad. Por ello, en Valente la materia de carácter destructivo, así como la bomba atómica, se ve poetizada tanto para intensificar el espacio simbiótico de los cuerpos humanos y la tierra como para revelar el intercambio de posiciones entre el sujeto y el objeto. En suma, nos da una lección sugestiva: la materia acaba representando al ser humano, en tanto que refleja la subordinación del hombre a la materia funcional.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Martínez, Guillermo (2013), “Los elementos-fuerza en la poesía de José Ángel Valente”, *Eikasía* 53, pp. 151-176,
- Bachelard, Gaston (2003), *El aire y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Borel, Henri (2012), *Wu Wei*, Barcelona, Obelisco.
- Casanova, Manuel Fernández (2009), “Cuatro referentes para una poética de la retracción y del límite”, en E. Dehennin y Ch. De Paepe (eds.), *Principios modernos y praxis creadora en la poesía española contemporánea. Ensayos y poemas. Foro hispánico*, Amsterdam, 36, pp. 285-305.
- Cañas, Dionisio (1984), *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión.
- Celan, Paul (2002), *Obras completas*, Madrid, Trotta.
- Galante Rodero, Paloma (2011), “El oriente de Chillida”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 24, pp. 355-372.
- García Montero, Luis (2013), “Un problema de imaginación”, *InfoLibre*,

- <http://www.infolibre.es/noticias/opinion/2013/08/25/un_problema_imaginacion_7053_1023.html> (10-08-2014).
- Gómez Toré, José Luis (2010), “Un tiempo vacío. Lo sagrado en la escritura de José Ángel Valente”, *Revista de literatura*, LXXII 143, pp. 157-184.
- Hart, Anita M. (2000), “Multiplicidad de diálogos en *Al dios del lugar de Valente*”, *Moenia*, 6, pp. 127-142.
- Heidegger, Martin (1994), *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal.
- Herrigel, Eugen (2010), *Zen y el arte de los arqueros japoneses*, Almería, Ediciones Perdidas.
- Lao Zi (1996), *El libro del Tao*, Madrid, Alfaguara.
- López Castro, Armando (1992), “Tàpies y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada”, en C. Rodríguez (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, pp. 295-303.
- Martínez Ortega, Elisa (2013), *El lugar de la palabra. Ensayo sobre Cábala y poesía contemporánea*, Cálamo, Palencia.
- Mayhew, Jonathan (1977), “Valente / Tàpies: The Poetics of Materiality”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 22, pp. 91-102.
- Molinos, Miguel de (1989), *Guía espiritual*, Madrid, Alianza.
- Paz, Octavio (1997), *Chuang-Tzu*, Madrid, Siruela.
- Peinado Elliot, Carlos (2003), “Arquitectura y fragmento. Análisis de *El fulgor* de José Ángel Valente”, *Revista de literatura*, LXV 130, pp. 501-530.
- Rodríguez, Claudio (2009), *Poesía completa*, Barcelona, Tusquets.
- Salinas, Pedro (1949), *Todo más claro y otros poemas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Sloterdijk, Peter (2006), *Esferas III*, Madrid, Siruela.
- (2011). *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela.
- Sontag, Susan (2004), *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. (1996), *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós.
- Tanizaki, Junichiro (1994), *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela.
- Tàpies, Antoni (2004), “Comunicación sobre el muro”, *Comunicación sobre el muro*, Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, pp. 45-55.
- Treat, John Whittier (1995), *Writing Ground Zero. Japanese Literature and the Atomic Bomb*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Valente, José Ángel (2001), *Obra poética 2*, Madrid, Alianza.

- (2004), “Escriptura sobre Cos”, *Comunicación sobre el muro*. Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, pp. 57-59.
 - (2007), *Entrada en materia*, Madrid, Cátedra.
 - (2008), *Obras completas II. Ensayos*, Barcelona, Galaxia.
- Wagensberg, Jorge (2013), *La rebelión de las formas*, Barcelona, Tusquets.