

ESTÉTICAS DE LA ESENCIALIDAD  
(ARTE. POESÍA. NATURALEZA. APROXIMACIONES)

AESTHETIC ESSENTIALITY  
(ART. POETRY. NATURE. APPROACHES)

José Luis Puerto

*(Escritor)*

RESUMEN: José Luis Puerto acerca en este estudio al arte, la poesía y la naturaleza por el camino de la esencialidad, de su estética, de tal forma que se encuentra en una línea de renovación constante, una línea vinculada a la propia renovación del ser humano y del mundo. Por tanto, son muy acertadas las palabras con las que Puerto comienza a adentrarse en este tema: “Menos es más, en estos inicios del siglo XXI.”

Palabras clave: esencialidad, estética, renovación, espacio, menos es más.

ABSTRACT: In this study, José Luis Puerto, approaches art, poetry and nature through his notion of aesthetic essentialism, which is in constant renewal, linked at the same time to the renewal of the human and the world. Therefore, Puerto is correct when he says at the beginning of this essay: “Less is more, at the beginning of the twenty-first century”.

Key words: essentialism, aesthetics, renewal, space, less is more.

Que menos es más, en estos inicios del siglo XXI, se ha convertido ya en un lugar común. Tal formulación, acuñada por Mies van der Rohe, es uno de esos postulados que hacen fortuna, porque conectan con un sentir profundo del ser humano contemporáneo.

Pero, ¿a qué obedece que sea una de las máximas más divulgadas de la contemporaneidad en el terreno de la creación? Una de las respuestas puede nacer acaso de esa vocación del arte contemporáneo de ir a contracorriente respecto al rumbo de la sociedad.

Frente a los lenguajes acomodados, el arte contemporáneo no ha dejado de indagar ni de proponer nuevos lenguajes que sean capaces de plasmar nuevos tipos de belleza en un mundo, el nuestro, que sentimos distinto al de los mundos heredados.

Frente a una sociedad de la acumulación, del beneficio, de la abundancia, del derroche, del despilfarro, las estéticas de la esencialidad propugnan más bien el despojamiento, el vacío, el silencio, la pobreza. Porque el arte, la poesía, la creación toda, se saben a la intemperie, porque nunca nada está consolidado, porque el reino de las certidumbres no es el de la creación, porque la belleza nunca es algo establecido de una vez para siempre, sino un objetivo constante por descubrir y por realizar, y, en la medida en que ensancha el territorio de la luz en el ser humano, tiene un componente moral muy nítido. La creación nunca se evade de la historia ni del tiempo en que se produce, aunque, cuando es verdadera, los traspasa.

Frente a tantas profanaciones que, desde el arranque de la modernidad, han realizado el mercantilismo y el capitalismo, y frente a las muertes que han decretado (primero, la de Dios, detectada por Hölderlin, por Nietzsche; después, la del hombre, cosificado y alienado y convertido en mercancía, como viera Marx; y ahora mismo, la de la naturaleza, saqueada y esquilada, ante lo que el ecologismo trata de llamar la atención), el arte, la poesía, la creación toda, se sitúan en la perspectiva de una resacralización, que devuelva al ser humano al territorio que nunca debió de abandonar: el de buscar una relación equilibrada con sus semejantes y con el medio terrestre y cósmico en el que se halla.

De ahí que todas las estéticas contemporáneas de la esencialidad, en esa búsqueda del despojamiento, del vacío, del silencio, de la pobreza, de la vuelta a la naturaleza..., tengan un componente moral muy profundo, a la vez que supongan vías de indagación en nuevos tipos de lenguajes para acceder a nuevos territorios de belleza.

Iremos apuntando diversas direcciones de esas estéticas de la esencialidad, en territorios tan distintos, pero, a la vez, tan complementarios, como el arte y la poesía, para terminar buscando en una nueva mirada hacia la naturaleza un nuevo territorio, ético y estético, en el que el ser humano pueda reconocerse.

## EL ARTE

Partamos de dos elementos, en este asedio a las estéticas de la esencialidad en el arte contemporáneo, ya que no podemos analizar aquí sus distintas manifestaciones: por una parte, la renovación tanto del sentido estético como de los materiales a través de los que la creación artística se expresa, y, por otra, el espacio como elemento que se renueva y se transforma tanto en las concepciones como en las prácticas artísticas.

*Estética y materia: una renovación constante*

El sentido estético no está definido en el ser humano de una vez por siempre. Cambia de continuo. Cada época pone sobre el tapete de la historia una nueva sensibilidad, surgida de condicionantes de todo tipo, políticos, económicos, sociales, espirituales, psíquicos... Y esta sensibilidad, este sentido estético, en la medida en que se desarrolla la experiencia humana en el tiempo, se van ensanchando, van ganando nuevos territorios.

En España, el movimiento moderno tiene como uno de sus abanderados al grupo de jóvenes escritores del 98, quienes, desde posiciones socialistas o anarquistas, que con el tiempo se atemperan, toman conciencia y ponen el dedo en la llaga de la desconexión y desvinculación española de la modernidad europea. José Martínez Ruiz, Azorín, en 1903, nos da esta visión, modernísima en la España de entonces, sobre la renovación continua de la expresión artística:

La sensibilidad del hombre se afina a través de los tiempos. El sentido estético no es el mismo. La belleza cambia. Tenemos otra sintaxis, otra analogía, otra dialéctica, hasta otra ortología, ¿cómo hemos de encontrar el mismo placer en las obras viejas que en las nuevas?

Los jóvenes que admiten sin regateos las innovaciones de la estética son más humanos que los viejos. La innovación es al fin admitida por todos; pero los jóvenes la acogen desde el primer momento con entusiasmo, y los viejos cuando la fuerza del uso general les pone en el trance de admitirla, es decir, cuando ya está sancionada por dos o tres generaciones. De modo que los jóvenes tienen más espíritu de justicia que los viejos, y además se dan el placer -¡el más intenso de todos los placeres!- de gozar de una sensación estética todavía no desflorada por las muchedumbres.<sup>1</sup>

Estamos ante una visión muy próxima a la concepción vanguardista que se está gestando en la Europa de los inicios del siglo XX: la existencia de una minoría de artistas, de jóvenes, que acogen y practican con entusiasmo las innovaciones estéti-

1 Martínez Ruiz, José, *Antonio Azorín*, p. 136.

cas, frente a una mayoría (la masa, las muchedumbres) que terminan aceptándolas después, cuando ya no son algo vivo.

Así como la creación poética no se plasma solamente a través de la escritura, con la página y el libro como soportes únicos, sino que tiene en la oralidad, en la voz y en la memoria otro tipo de soportes vivos; la creación plástica también ha experimentado de continuo una renovación en el ámbito de los materiales que le sirven de soporte.

Sobre ello, reflexiona, por ejemplo, el *Primer Manifiesto del Espacialismo*, de Lucio Fontana y otros colegas suyos, firmado entre diciembre de 1947 y enero del 48:

Es imposible que el hombre desde la tela, el bronce, el yeso, la plasticina [sic], no pase a la pura imagen aérea, universal, suspendida, como fue imposible que del grafito no pasase a la tela, al bronce, al yeso, a la plasticina [sic], sin negar para nada la validez eterna de las imágenes creadas a través del grafito, el bronce, la tela, el yeso, la plasticina [sic]. No será posible adaptar a estas nuevas exigencias imágenes ya detenidas en las exigencias del pasado.

El arte, desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy mismo, ha realizado una doble propuesta de un gran interés en el aspecto de los materiales y los soportes, que sigue una línea de desprendimiento de lo adquirido y consolidado, y de despojamiento de todo lo considerado como superfluo y caduco.

Así, por una parte, frente a los materiales considerados como “nobles” (bronce, mármol, óleo...), ha reivindicado, a través de la creación, otros más frágiles y humildes, más pobres: el barro, los materiales de desecho, la arpillera, el alambre como hilo o como retícula, las maderas viejas y desportilladas, los trapos, los materiales industriales, el propio cuerpo... (podríamos enseguida asociar nombres de artistas y de corrientes con cada uno de los elementos que acabamos de indicar). Y todo ello para crear un nuevo tipo de belleza más cercano a las pulsiones psíquicas y vitales del ser humano contemporáneo.

Y, por otra, frente a lo permanente (el cuadro o la escultura para siempre expuestos en el museo), ha reivindicado lo efímero, ese fulgor que se manifiesta en el momento en que se concibe y/o se realiza el acto creativo. Y esta creación efímera ya escapa mucho más de la lógica mercantil; es más difícil comprarla y venderla, se presta mucho menos a la acumulación. Y, así, la acción, el *happening*, la instalación, la fotografía, el vídeo, los soportes eléctricos, informáticos..., han hecho y están haciendo que la plástica se adentre por derroteros nuevos, en conexión con la vida contemporánea, que despliega de continuo nuevas sensibilidades estéticas.

Y esta doble propuesta que apuntamos lleva al arte por la vía de la purificación, de la esencialidad, ya que lo despoja de lo caduco (por retórico, por repetido, por muerto...) y lo pone en la línea de una renovación permanente, vinculada siempre con la propia renovación del ser humano y del mundo.

### *El espacio del lienzo*

El concepto de espacio también se ha ido renovando a lo largo de muy distintas propuestas artísticas del siglo XX, dentro de lo que podríamos llamar estéticas de la esencialidad. No podemos aquí trazar toda una panorámica que fundamente lo que decimos; sólo apuntaremos dos ejemplos de propuestas plásticas que se originan hacia el medio siglo y que se desarrollan a lo largo de las tres décadas siguientes con una gran coherencia: las de Lucio Fontana (1899-1968) y Mark Rothko (1903-1970); para terminar con el concepto de espacio como territorio público.

Lucio Fontana interviene en el espacio del lienzo, de la tela, y crea en ese territorio un “concepto espacial”, que, desde sus inicios en 1948, va a ir desarrollando hasta su muerte. Nos encontramos ante el *Espacialismo*. ¿En qué consiste, cuál es su poética y su práctica? La tela se desnuda y huye de cualquier referencia a nada que sea representativo o figurativo. Toda la superficie del lienzo suele aparecer pintada de un modo monocromático. Hay aquí una desnudez del espacio, una esencialidad de la superficie, en la que un único color trata de llevarnos hacia un territorio de evocaciones y de sugerencias, que no es más que una preparación para que asumamos esas perforaciones, esos orificios... que Fontana hace en las telas y que nos llevan a un más allá, a un más adentro en el que se halla el espacio de lo oscuro, de lo no medido ni controlado, de lo no conocido..., a esa *terra incognita* y maravillosa de la psique humana, pero también de lo que se nos escapa.

¿Dónde nos llevan estas perforaciones, estos orificios, estas rajadas, estos cortes..., estos gestos que traspasan la noción de superficie y hacen aparecer en el cuadro el concepto de fondo (una suerte de tercera dimensión), ligado con el misterio de lo oscuro? Acaso el propio artista nos dé una posible respuesta, cuando nos indica: “¿Los tajos y los agujeros? Ah sí, he aquí mi búsqueda más allá del plano usual del cuadro, hacia una nueva dimensión. El espacio. Un gesto de ruptura con los límites impuestos por la costumbre, por los usos, por la tradición”.<sup>2</sup> Y, veinte años antes<sup>3</sup>, nos había anticipado: “La razón no crea. En la creación de la forma, su función está subordinada a la del subconsciente.” Pues Fontana concibe “al hombre en su nuevo encuentro con la naturaleza en la necesidad de vincularse con ella para encontrar nuevamente el ejercicio de sus valores originales”.<sup>4</sup>

2 *La Nazione*, Florencia, 24 de junio de 1966, p. 21.

3 *Manifiesto Blanco*, firmado (curiosamente) por diez de sus alumnos, 1946.

4 *Manifiesto Blanco*.

Así, para Lucio Fontana, su creación plástica, en la esencialidad y en el misterio que encierra, es la suma de muchas cosas, que el artista expresa de este modo:

Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, la cual integra una unidad físico-psíquica. Color, elemento del espacio, sonido, elemento del tiempo, el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia.<sup>5</sup>

Pero, si en las perforaciones y en los tajos de los cuadros de Fontana hay una dirección de fuera hacia dentro, hacia ese territorio, indefinido y misterioso, de lo oscuro, también funciona otra de dentro hacia fuera, una irradiación hacia la claridad y la intensidad (que se remansa y se ilumina ya sea en las tonalidades rosáceas o en los colores vivos -rojo, amarillo, verde...-, así como en las pinturas doradas y plateadas) de todo ese magma psíquico que procede del fondo.

En ocasiones, determinadas obras parecen constituir una escritura del universo, parecen ser expresión de una constelación estelar fijada en el cuadro y en él detenida como manifestación de un misterio cósmico por el que siempre se ha sentido atraído el hombre, ya que sobre él gravita.

De los “conceptos espaciales” de Fontana, pasamos a la austeridad plástica de Mark Rothko, expresada a través de sus pinturas de campos de color, dentro de una línea que aúna esencialidad y misterio, así como una metafísica de los colores que, combinados de modo sorprendente en sus cuadros, parecen estar respirando el aliento del mundo, en esas franjas cromáticas que, más anchas o más estrechas, dialogan entre sí, dentro de esa vecindad en la que se hallan y que nunca es interrumpida, ya que en sus bordes no hay linealidades marcadas ni definidas, sino una indeterminación que favorece la fluidez.

El artista, en estos cuadros, se expresa de un modo libre y subjetivo. Hacia 1947, comienza a utilizar en sus lienzos esas manchas de color, que se reducen a dos o tres formas de tipo rectangular, que se apilan en un espacio en el que nunca hay un punto central de atención. Tales manchas, tales rectángulos, casi se difuminan, creando nebulosidades opacas, casi se transparentan, y se configuran como espacios de quietud, de reposo, pero también de misterio. Hay en ellos una suerte de significación metafísica, que nos atrae, pero que se nos escapa. Anthony Everitt ha hablado de “intensidad contemplativa”<sup>6</sup>, al tratar de definir estos cuadros.

---

5 *Manifiesto Blanco*.

6 Anthony Everitt, *El expresionismo abstracto*, 2ª ed., Traducción de Marcelo Covián, Barcelona, Labor, 1984, p. 30.

Los grandes formatos, la disposición vertical de los mismos, que parece querer privilegiar los territorios del espíritu, la sorprendente conjunción de las gamas cromáticas, con su fascinación por el rojo, por su gran carga simbólica (¿no tendrá que ver con lo judaico, ámbito al que el artista pertenece?), no sólo nos llevan a un mundo de sensaciones y de emociones ligadas con los lenguajes de la música y de la poesía, sino que parecen convertir sus cuadros en fijaciones o simbolizaciones del cosmos, como un gran animal que respirara por cada una de sus geometrías.

Porque cada uno de los cuadros de Rothko encierra quietud e intensidad, enigma y misterio; como si fueran un umbral que nos habla de otro lado, de un territorio segundo, al que no es fácil acceder mientras no nos despojemos de tantos estorbos como nos aturden.

Son estos lienzos espacios que nos pacifican, que nos serenán, frente al vértigo de la sociedad; que buscan el paradigma de la quietud, frente a todas las prisas, frente a todas las urgencias; que nos llevan a la intuición de lo permanente, frente a todo lo pasajero.

Rothko ama el rojo, como todos los campesinos del mundo, desde los Andes hasta el Himalaya. Es el color de la sangre, es el color de la vida, es el color de la entrega de unos a otros, es el color que simboliza esa calidez que envuelve lo que más nos importa. El rojo, que lleva a lo ancestral, a lo primigenio, a ese territorio de ritos y de mitos que desde niños conocemos, aunque intenten hacérselo olvidar, por desgracia, después.

*“Allí donde se presente”*

En la sociedad mercantil, el territorio de la creación plástica es muy frágil, porque esta es profanada en la medida en que se la convierte en mercancía, en un valor social que no importa tanto por la belleza que genera, sino por el valor económico que se le ha otorgado. En este sentido, el arte está sometido, desde el capitalismo, a una profanación. Se ha producido una endiablada perversión. Por ello, el arte verdadero se defiende haciéndose mínimo, haciéndose pobre, haciéndose efímero, buscando nuevos escenarios (los espacios públicos urbanos, la naturaleza) en los que manifestarse.

Al arte -como indica el poeta alemán Gottfried Benn- “hay que protegerlo allí donde se presente”<sup>7</sup>, porque “el arte es mucho más escaso de lo que parece”<sup>8</sup>.

7 Gottfried Benn, *Breviario*, Traducción de Antonio Fernández, Barcelona, Ediciones Península, Colección Poética, 21, 1991, p. 17.

8 Gottfried Benn, *Op. cit.*, p. 16.

Y surge también aquí la imagen de la semilla. El arte, la poesía, la creación... es un germen, una semilla, que hay que dejar ahí, en el territorio del mundo, para que un día arraigue en el ser humano y lo transforme.

Sigue diciendo Benn: “el arte o el espíritu de nuestros días no puede hacer más que dejar impresiones y esparcir gérmenes; hoy en día este es su único cometido.”<sup>9</sup> ¿Por qué? Porque “el arte ha sido siempre nacimiento”<sup>10</sup>, frente a quienes lo quisieran convertir en rutina y en muerte.

## LA POESÍA

Si entendemos la denominación en un sentido amplio, una de las estéticas de la esencialidad más significativas en el terreno de la lírica es la de la poesía pura.

Surgiría, en los últimos decenios del siglo XIX, en el seno del movimiento simbolista francés. En él, Stéphane Mallarmé quiere crear una obra pura, en la que el poeta desaparezca para dejar la iniciativa a las palabras, ya que presiente que la Música (la mayúscula es suya) nueva ha de resultar “de la intelectual palabra en su apogeo”.<sup>11</sup> La poesía, además de flujo fónico que halaga a los sentidos (algo que agrada después al Modernismo), se va a convertir en ritmo mental que proviene del intelecto y que a él remite.

La obra pura -esencial- *mallarmeana* da lugar, en las primeras décadas del siglo XX, a la poesía pura. Paul Valéry, su máximo abanderado, que lleva la herencia de Mallarmé hacia una suerte de nuevo clasicismo, la define de este modo en *Las Quintaesencias*:

Poesía pura: lo que resultaría, mediante una especie de *exhaución*, de la supresión progresiva de los elementos prosaicos de un poema. Entendemos por elementos prosaicos todo lo que puede, *sin perjuicio*, ser dicho en prosa; todo lo que, historia, leyenda, anécdota, moraleja, léase filosofía, existe por sí mismo y sin el necesario concurso del canto.<sup>12</sup>

El poeta, en busca de su expresión esencial, va a ir procediendo por eliminación, por una supresión progresiva de los elementos prosaicos. Será un proceso de purificación, de conducir la experiencia creativa hacia un centro, en busca de esa

9 *Ibid.*, p. 18.

10 *Ibid.*, p. 22.

11 Mallarmé, Stéphane, *Las Prosas de Stéphane Mallarmé*, Traducción y prefacio de Agustín Esclasans, Barcelona, Aymá, 1942, pp. 82-83.

12 Valéry, Paul, *Las Quintaesencias*, Estudio y selección de Luis Ignacio Bertrán, Barcelona, Ediciones de la Gacela, 1941, p. 153.

alianza necesaria entre belleza y verdad, para que cualquier obra sea una verdadera creación humana.

Pero, ¿qué busca el poeta en este itinerario, a través de esta progresiva depuración? El propio Valéry parece respondernos en su texto titulado precisamente “Poesía pura”, que apareció como “Palabras preliminares” que encabezaban la colección de poemas de Lucien Fabre, *La connaissance de la Déese*, de 1920: “el poeta moderno procura producir en nosotros un estado, y llevar ese estado excepcional al punto de un goce perfecto...”<sup>13</sup>

La poesía crea en nosotros, lectores, un estado psíquico, un estado de alma. Tal estado han tratado de producirlo –y lo han logrado, desde luego- con sus creaciones líricas, a través de distintas vías de la esencialidad, poetas tan distantes y tan distintos, pero con unos territorios tan hermosos, como Giuseppe Ungaretti, Paul Celan, René Char, Wallace Stevens..., por no indicar sino unos nombres que ahora acuden a nuestra memoria.

Entre nosotros, en nuestro idioma, en esta dirección se hallan, entre otros, autores como Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén o José Ángel Valente, cada uno de ellos con sus peculiaridades y sus propuestas, con sus bien perfilados itinerarios, que han llevado a nuestra poesía a muy elevados territorios.

Pero no podemos desarrollar aquí todo lo dicho, que dejamos meramente apuntado, pues ya existen observaciones lectoras y críticas que han hablado de la importancia de todos estos territorios poéticos.

### *El silencio. El vacío. La pasividad*

En la poesía contemporánea, toda una serie de conceptos y de prácticas poéticas apunta a la esencialidad. Se trata de conceptos –puesto que en ellos nos vamos a quedar- que hunden sus raíces en la mística y que, además, conectan con preocupaciones contemporáneas, ya que el hombre, hoy, frente a las estrategias de la acumulación, del beneficio, del enmascaramiento, del aturdimiento de la conciencia..., programadas por los distintos poderes, necesita encontrar otro territorio en el que reconocerse y reconciliarse con su poso de humanidad y con una belleza que se le arrebatan. Surgen, así, conceptos como el silencio, el vacío, el despojamiento, la retracción, la pasividad..., que tienen mucho que ver con alguna de la mejor poesía contemporánea.

El silencio, como concepto asociado a la esencialidad poética, se ha ido irisando en distintas significaciones, perfilándose y enriqueciéndose a través de todas ellas.

13 Valéry, Paul, *Política del espíritu*, 2ª ed., Traducción de Ángel J. Battistessa, Buenos Aires, Losada, Col. La pajarita de papel, 6, 1945, p. 118.

Frente a todos los lenguajes que aturden y que enmascaran el mundo o cosifican y alienan al ser humano, con sus ruidos ensordecedores, el lenguaje poético requiere un territorio de silencio para manifestarse. La poesía es la palabra silenciosa, es “música callada”, si recurrimos al conocido oxímoron de San Juan de la Cruz que tanta fortuna ha tenido en nuestra poesía contemporánea. Es la palabra esencial, porque no se excede, porque nombra con esa exactitud que apunta al centro, a lo que importa (“¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!”, pedía Juan Ramón Jiménez en *Eternidades*, 1918).

El silencio, como elemento ligado con lo poético, está entendido de distintos modos. Nos lo encontramos, por ejemplo, concebido como horizonte al que apunta la poesía, como espacio en el que la palabra desemboca. En una carta de julio de 1943, escrita en Washington, Juan Ramón Jiménez le dice a Luis Cernuda:

Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de “lo que queda”, hasta llegar un día a no escribir. Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta.<sup>14</sup>

Pero, dando un paso más, surgen, en las poéticas contemporáneas en castellano, concepciones que no sólo creen que la palabra poética desemboca en el silencio, sino que también lo contiene, como elemento significativo. Así, José Ángel Valente, en el II -“Ut pictura”- de los “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, indica:

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio.<sup>15</sup>

Todas estas concepciones están ligadas a lo que pueden ser las poéticas de la pasividad, que conectan con las teorías quietistas de Miguel de Molinos. El poeta, como requisito previo para que la creación lírica sea posible, genera en sí mismo, en su interior, un espacio, un vacío, en el que se aloja y se elabora todo lo que recibe, todo aquello que le llega desde el exterior, de ahí esa necesidad de estar a la escucha.

Acaso, en nuestra tradición poética contemporánea, es José Ángel Valente, ya nombrado, quien más ha reflexionado sobre el silencio y el vacío. Para él, la palabra poética es señal de un espacio interior y nos propone una experiencia de

14 Jiménez, Juan Ramón, *Cartas literarias*, Barcelona, Bruguera, Libro Amigo, 383, 1977, p. 59.

15 Valente, José Ángel, *Material memoria*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979, p. 65.

la interioridad, que es asimismo experiencia de la anterioridad. Pero el hombre contemporáneo, al huir de su interioridad, ha abandonado ese espacio.<sup>16</sup>

Habla también Valente de “la íntima pobreza de la palabra interior”, del “estado de escucha” necesario para que se produzca el hecho de la creación poética, así como de “un cierto vaciado de ti mismo para no estorbar la entrada en ti del universo”. Y, en ese mundo del silencio y de la escucha es donde la palabra poética, como expresión de la realidad más honda, se manifiesta. Pero todo ello requiere una nítida “retracción de la palabra”.<sup>17</sup>

Silencio y vacío también aparecen relacionados en la poética de la autora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, cuando afirma: “En el fondo, toda mi vida intenté escribir ese poema inmanente. Y aquellos momentos de silencio en el fondo del jardín me enseñaron, mucho tiempo más tarde, que no hay poesía sin silencio, sin que se haya creado el vacío y la despersonalización.”<sup>18</sup>

Se sitúa Valente dentro de las llamadas “estéticas de la concisión”, entre las que tiene un lugar importante la poesía, porque el de la poesía “es el lenguaje que nos sigue aportando los principios de belleza, de verdad, y, en definitiva, de rectitud.”<sup>19</sup>

Y, en la estela de las negaciones de San Juan de la Cruz<sup>20</sup>, Valente expresa de este modo tan claro lo que puede ser una poética perteneciente a la estética de la esencialidad y de la concisión:

Yo vería hoy la poesía más bien como un inconocimiento. La poesía lleva el lenguaje a una situación extrema, a una situación de extrema inocencia, anterior a todo saber, a todo conocer, a todo entender. La poesía ha de buscarse desde una teoría del no entender, en un territorio por el que se va sin arrimo de luz alguna del entendimiento.<sup>21</sup>

16 Cf. José Ángel Valente, “Entrevista”, en ABC, Madrid, 21 de octubre de 1991, p. 63.

17 Cf. José Ángel Valente, “Entrevista”, EL MUNDO, Madrid, 2 de julio de 1994, p. 71.

18 Sophia de Mello Breyner Andresen, “Arte poética V”, en: Sophia de Mello Breyner Andresen, En la desnudez de la luz, Introducción, selección y traducción de Jacobo Sanz Hermida, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Biblioteca de América, 26, 2003, p. 193.

19 José Ángel Valente, “Entrevista”, en CAMBIO 16, n° 962, Madrid, 30 de abril de 1990, pp. 105-106.

20 “Para venir a gustarlo todo, / no quieras tener gusto en nada;  
para venir a poseerlo todo, / no quieras poseer algo en nada;  
para venir a serlo todo, / no quieras ser algo en nada;  
para venir a saberlo todo, / no quieras saber algo en nada;  
para venir a lo que no gustas, / has de ir por donde no gustas;  
para venir a lo que no sabes, / has de ir por donde no sabes;  
para venir a lo que no posees, / has de ir por donde no posees;  
para venir a lo que no eres, / has de ir por donde no eres.”

*Subida del Monte Carmelo*, Libro 1, Capítulo 13, en: *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, 10ª ed., Madrid, B.A.C., 1978, p. 484.

21 José Ángel Valente, “Entrevista”, EL PAÍS LIBROS, n° 60, Madrid, 14 de diciembre de 1980, p. 7.

En conexión con el silencio, con el vacío, se encuentra también la pasividad, que tiene mucho que ver con el quietismo, admirablemente concebido y definido por Miguel de Molinos en su *Guía espiritual*. Valente, editor del místico heterodoxo aragonés, nos indica en este sentido: “la escritura poética se produce en un estado pasivo, en el que yo creo que la única actividad es la recepción, lo que tienes que provocar es un estado de espera. Es entonces cuando se produce el estado verbal o no se produce.”<sup>22</sup>

El poema se crea por tanteos y, en su avance, en la medida en que va haciéndose, el conocimiento se produce en el mismo proceso creador. “La poesía –indica Valente– aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético. Ese conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema.”<sup>23</sup>

Silencio. Vacío. Experiencia interior. Estado de escucha. Retracción de la palabra. Esencialidad. Concisión... Son conceptos de una gran importancia en diversas poéticas contemporáneas, que aparecen en las escrituras líricas de poetas tan importantes como Juan Ramón Jiménez, Giuseppe Ungaretti, René Char, Paul Celan, José Ángel Valente... Y nos indican que la poesía sigue siendo esa palabra de la vigilancia que, con sigilo y con un exquisito cuidado, nos sigue mostrando las huellas de una belleza siempre ligada con la vida verdadera.

### “Deshablar”

Demos un paso más. Vengamos a lo de ayer. El poeta palentino Felipe Boso (1924-1983), en uno de sus poemas, nos da una poética de la retracción de la palabra, que, para purificarse, ha de regresar al grado cero, al silencio, ha de aprender a “deshablar”, frente a tantas charlatanerías que maquillan al ser y enmascaran el mundo. Es un paso más que desnuda y descalza la palabra poética, para que se quede en un decir que sea capaz de dar las señales de la belleza y de la verdad.

#### O POEMA

decir todos los días  
una palabra menos

hablar cada vez  
más despacio

22 José Ángel Valente, “Entrevista”, EL PAÍS SEMANAL, n° 561, Madrid, 10 de enero de 1988, p. 21.

23 *Poesía última. Selección*, Selección y nota preliminar de Francisco Ribes, Madrid, Taurus, Temas de España, 23, 1963, p. 160.

hasta que pronunciar una palabra  
dure años

utilizar las cuerdas vocales  
para amordazar  
la lengua

decir sólo decir  
y menos decir

decir la palabra nada  
y verla

deshablar

callar por los codos

no esperar al último día  
para decir la última palabra

que la última palabra  
será la primera en el reino de los cielos<sup>24</sup>

Decir menos. Callar por los codos. Todo un ideario de la esencialidad poética, que arranca, en la tradición contemporánea, de Mallarmé y que conserva aún toda su vigencia intacta.

## LA NATURALEZA

Frente al espacio acotado del rectángulo o del cuadrado del lienzo; frente al espacio privado del taller; frente al espacio cerrado de la sala, de la galería, del museo; el arte, desde hace unos años, está reivindicando, está reinventando un espacio abierto, un espacio público.

### *Los espacios del hombre. Los espacios del mundo*

Y es que el espacio, ya sea el urbano o ya sea el natural, está acosado, está amenazado; en la ciudad, por la especulación inmobiliaria, que lo sustrae y lo convierte en beneficio para unos pocos; en la naturaleza, porque el paisaje es esquilado y destruido, para obtener beneficio también.

---

24 Boso, Felipe, *Los poemas concretos*, Valladolid, La Fábrica. Arte Contemporáneo, 1994, p. 144.

De ahí, la necesidad del arte de situarse a contracorriente, frente a esta lógica perversa. De ahí su papel rehumanizador del espacio, de situarse en él como creación, como intervención, como propuesta; de ser, a la vez, testimonio ético y estético. De ahí su necesidad de intervenir el espacio, de realizar en él una intervención que niegue la perversidad de la lógica mercantil, que purifique el espacio. Por eso, es, a la vez, testimonio y conjuro, manifestación de las posibilidades que tiene aún el ser humano de dignificar el espacio, de devolverle la belleza y la verdad que le corresponden.

Y esta es una tarea que realiza hoy el arte a contracorriente, en nombre de lo más hermoso y de lo más humanizado que late aún en el hombre. Federico García Lorca, en unos versos de su “Grito hacia Roma”, de *Poeta en Nueva York*, nos da la respuesta de las razones de tal tarea:

porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra  
que da sus frutos para todos.<sup>25</sup>

---

25 García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, con cuatro dibujos originales, Poema de Antonio Machado, Prólogo de José Bergamín, México, D. F., Editorial Séneca, 1940, p. 125.