

CERNUDA Y VALENTE

Armando López Castro
Universidad de León

En el ensayo no muy conocido de T.S. Eliot sobre Philip Massinger, donde expone una serie de preceptos sobre préstamos poéticos, sin duda útiles para el crítico literario, afirma el poeta inglés: “Una de las más eficaces pruebas (sobre mérito poético) es el modo como el poeta toma prestado. Los poetas en agraz imitan; los maduros roban; los malos estropean aquello de que se apropian, y los buenos lo convierten en algo mejor o, al menos, diferente. El buen poeta amalgama lo hurtado con una homogénea sensibilidad, única, totalmente distinta de la de su fuente; el malo lo incluye en algo con lo cual no guarda conexión”. Bastaría esta sola afirmación para demostrar hasta qué punto la tradición poética, tanto la antigua como la más reciente, no es un sistema cerrado, sino una forma dinámica, cuya virtualidad sostiene el decir en su propia manifestación. A partir de esta latencia operante de lo tradicional, se forja una voz nueva, irreductible, cuya función es mantener la posibilidad de todo. Gracias a la presencia viva del pasado en el presente, a su interrelación, se va conformando un orden ideal y permanente en donde el escritor se inserta. Dado que la tradición transforma y vivifica, conocerla no es imitar su legado de modo inmutable, sino continuar la variedad dentro de la unidad, estableciendo un *correlato objetivo* entre experiencia y pensamiento, emoción y reflexión, y aceptando la máxima potencialidad germinativa en su impersonalidad. Para estos poetas, cuya afinidad se origina en una experiencia íntima con la poesía, la unidad de tradición y lenguaje se sostiene como un todo en cada palabra¹.

En la *Antología de la nueva poesía española* (1968), preparada por José Batlló, responde así Valente al cuestionario propuesto: “Creo que las dos influencias, prácticamente simultáneas, que con más vigor inciden en la actualidad sobre los escritores jóvenes son, desde costados distintos, las de Cernuda y César Vallejo”. Si el propio Valente ha permanecido fiel al espíritu de ambos, por lo que más que de préstamos o

[1] Lo propio del lenguaje poético es que se cumple entre los extremos. No sería difícil señalar, a este respecto, una convergencia de poesía y pensamiento en la escritura de estos poetas, tomando como referencia los siguientes escritos: T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, publicado en *Egoist* en dos entregas de 1919 y recogido en *The Sacred Wood* el año siguiente; L. Cernuda, “Goethe y Mr. Eliot”, ensayo de 1959 incluido en *Poesía y literatura II* (1964); y J.A. Valente, “Formas de lectura y dinámica de la tradición”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 15-21.

influencias habría que hablar de actitudes afines o territorios compartidos, es porque la complejidad de su escritura, tensa e irreductible en su marginalidad, es coherente con su propia visión. La integración de lo ético en lo estético, condición necesaria de la experiencia creadora, se sostiene como un todo en la palabra poética, que se caracteriza por su enorme poder de encarnación. En el caso de Cernuda, su actitud moral de rebeldía corre pareja con su manera de concebir y realizar el poema, sobre todo a partir de su asimilación de la tradición inglesa en *Las nubes* (1937-1940), siendo esta radicalización de la experiencia en el lenguaje la que marca la escritura de Valente desde sus inicios. En ambos poetas, la experiencia poética se revela como aventura de conocimiento, como irresistible impulso de la realidad hacia la palabra, que quiere irrumpir o sacar afuera ese adentro personal. El acto poético, que es fundamentalmente una obediencia, amanece en lo inefable y se proyecta como vislumbre de lo desconocido².

En el campo literario predominan dos tipos de investigación: Una impresionista, que procede de intuiciones generales para llegar a síntesis interpretativas. Otra de tipo analítico, que parte de datos empíricos y nada afirma sin pruebas. Es la propia del científico, en concreto del método inductivo immanente, desde que K. Popper lo usara en su *Lógica de la investigación* (1934), y que he aplicado en mi estudio sobre *La poesía de Valente* (1978). Tal método parte de la comprobación empírica de los hechos, aísla su nota característica por medio de la abstracción y la reproduce por medio del lenguaje. En esta investigación dinámica de la realidad, el poema va estableciendo su propia gramática. Quizá por eso, el lenguaje es para el poeta vía de acceso a una realidad enigmática que se revela convergente con la científica (“No hay ciencia sino de lo oculto”, observó G. Bachelard). Diálogo del poeta con lo real, orientación de un lenguaje que revela su modo de ser como aventura y hace que la palabra descubra su misterio. Surge así una escritura como forma de libertad del hombre, cuya única finalidad es avanzar, sin recogerse en la fijación de un lugar específico. Por eso, *A modo de esperanza* (1953-1954) empieza en el desierto, donde el poeta está despojado de todo para enfrentarse con la palabra y poder crear. Ahí, en

[2] Hitos de la impronta vallejiana sobre la escritura de Valente, además del poema “César Vallejo”, de *La memoria y los signos* (1966), serían los ensayos: “Vallejo y la palabra poética” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 39, 1953, pp. 337-339), “César Vallejo, desde esta orilla” (*Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 144-160), “Vallejo o la proximidad”, *Liminar*, César Vallejo. *Obra poética* (Colección Archivos, Unesco, Madrid, 1988, pp. XV-XVIII) y “Del hombre irreductible. César Vallejo 1892-1992”, *ABC Literario* (núm. 6, 13 de diciembre 1991, p. 20).

En cuanto a la presencia de Cernuda, más persistente que la de Vallejo, habría que destacar los ensayos, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *La caña gris*, Valencia, otoño de 1962, núms. 6-8, pp. 29-38; “Luis Cernuda en su mito”, *Ínsula*, núm. 207, 1964, p. 2; y “Luis Cernuda entre el olvido y la memoria”, prólogo a *La realidad y el deseo* (1924-1962), Madrid, Alianza, 1998, pp. 11-17.

ese territorio de extrema soledad, surge el poema "Acuérdate del hombre que suspira...", en donde hay una piedad por ese hombre anónimo de la vida diaria, víctima de la adulteración imperante

"ACUÉRDATE DEL HOMBRE QUE SUSPIRA..."

- En el centro de la ciudad o del mundo,
en su jadeante corazón,
en sus plazas,
en las brillantes avenidas
5 de Nueva York o de París,
pulidos escuadrones
se suceden, discuten, empapelan
el destino del mundo.
También hablan de mí;
10 en ruso o en inglés
hablan de mí,
de mi miseria o de la guerra, dicen
que no quiero morir.
Yo muerdo una manzana,
15 escupo, estoy tranquilo,
allí me representan,
saben que no quiero morir.
En las asambleas, en los
congresos,
20 en las reuniones periódicas,
en la primavera o el otoño
los oradores se levantan.
No son hombres,
son los representantes
25 de América, el Polo Norte o la ciudad de Saint-Louis.
En las plazas,
en el centro de la ciudad o del mundo,
sobre su fragante corazón fatigado,
el reino de la voz que no descansa:
30 los que hablan en representación
de la tierra,
de la cultura occidental,
del Pacto Atlántico,
de los que tienen un solo ojo
35 o de los que tienen tres.
Allí y aquí me representan.

- Todos me representan.
 Soy feliz.
 Muerdo mi breve fruto
 40 o mi importante vida; ya no sé.
 Estoy tranquilo.
 Sueño.
 Hay que salvar al hombre.
 Me parcelan. Dividen mis derechos
 45 y los defienden por igual.
 Ellos, los poderosos
 o los santos
 o los profesores
 o los poetas
 50 o los arzobispos
 o los políticos,
 los que suelen hablar
 en representación de todo el mundo
 o quién sabe de quién.
 55 En representación de mí,
 que tengo hambre o como
 o lloro (¿en representación de quién?),
 de mí tan singular, tan oscuro y diario
 que me toco, río y muero a la vez
 60 y en representación de mí mismo solamente
 amo la vida así.

Frente a todos esos lenguajes públicos y sus representantes, que en realidad son lenguajes de ocultación, lo que se afirma en la última estrofa es la libertad del individuo a protagonizar su vida. Lo mismo que en el poema liminar del libro "Serán ceniza...", donde hay una resonancia de la cita quevedesca, aquí hay también una cita oblicua del poema de Cernuda "No es nada, es un suspiro", perteneciente a su libro *Invocaciones* (1934-1935), en donde se compara la vida humana a un suspiro que la sombra (muerte) puede arrebatarse. El poeta pide a esa *sombra* la libertad humana en la existencia ("Sombra, si tú lo sabes, dime; / Deja el hondo fluir / Libre su margen invisible, / Acuérdate del hombre que suspira / Antes de que la luz vele su muerte, / Vuelto él también latir de aire, / Suspiro entre tus manos poderosas", vv.21-27). El poema de Valente participa más de un contexto sociológico, pero la intención es la misma: liberarse de un ambiente opresor que mata.

A nivel expresivo, el uso de frases hechas ("La cultura occidental", "el Pacto Atlántico", "Hay que salvar al hombre") y fórmulas repetitivas ("En representación

de mí”), que desautorizan la conducta de los representantes oficiales; el predominio de la disyunción equivalente (“En el centro de la ciudad o del mundo”, “mi breve fruto o mi importante vida”), cuya identificación sirve para destruir lo real y revelar lo oculto; el valor funcional del adjetivo antepuesto (“en su *jadeante* corazón”, “en las *brillantes* avenidas de Nueva York o de París”, “*pulidos* escuadrones”, “Sobre su *fragante* corazón fatigado”), que sirve para proyectar el punto de vista del hablante; y el empleo de la elusión (“dicen que no quiero morir” y “saben que no quiero morir”), que pone de relieve todo lo que el lenguaje oculta, el amor del personaje por la vida, hacen que todo el poema tenga una coherencia ética, aunque sea débil lingüísticamente. Nos hallamos ante un ser que, irónicamente, es muy importante y como socialmente no representa nada, se representa a sí mismo. El poema sirve así un poco a la temática del libro, en cuanto afirma la espontaneidad en contra de la imposición³.

A veces, la cita de un verso puede dar origen a un poema entero. Otras, el recuerdo de un personaje iniciático, como es el caso de Lázaro, puede estar gravitando, directa o indirectamente, sobre todo un libro. En efecto, el poema cernudiano “Lázaro”, de *Las nubes* (1937-1940), escrito desde la perspectiva del exilio y la derrota, ha sido uno de los más leídos por Valente, si bien en su segundo libro *Poemas a Lázaro* (1955-1960), donde se da la aparición de una *dramatis personae* que es anterior a la creación de la obra, nos hallamos ante un núcleo simbólico mucho más complejo, en el que convergen la tradición bíblica, la literaria y la poética del propio autor. En los tres casos, Lázaro está visto en función del hombre concreto que nace a una nueva vida, presente ya en la cita de Unamuno que abre el libro: Resurrección diaria de ese hombre que se muere todos los días y en todas las condiciones. De ahí que, por encima de todos estos elementos, destaque el de la muerte iniciática, según se cuenta en el evangelio de San Juan (Jn 11,1-44), donde Lázaro y Cristo son lo mismo, pues Lázaro pasa por la muerte y vuelve a la vida, y todos nosotros debemos pasar por esa experiencia y volver. Frente a ese personaje que ha pasado por la muerte, los vivos de la vida mantienen un desconocimiento absoluto y él mismo aparece innominado. Ese elemento de extrañeza (“Por eso, puesto en pie, anduve silencioso, / Aunque todo para mí fuera *extraño* y vano”, vv. 79-80), es el que más se incorpora en “El resucitado”, donde la vuelta de Lázaro sería la posición de una mirada extremadamente misteriosa por lo simple sobre la vida, porque ese resucitado, ese hombre que había vuelto ya de la muerte, no tenía la angustia nuestra sobre la muerte, sino que se levantaba cada mañana y veía nacer milagrosamente el sol

[3] Para el tipo de investigación analítica, que yo mismo he aplicado a mi trabajo de tesis doctoral sobre *La poesía de José Ángel Valente* (Santiago de Compostela, Facultad de Filología, 1978), véase mi ensayo “El método inductivo inmanente en poesía” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 360, 1980, pp. 657-663).

En cuanto a la convergencia de ciencia y poesía, véase el lúcido ensayo de C. Janés, “La aventura (Ciencia y poesía)”, *Revista de Occidente*, núm. 207, Julio-Agosto, 1998, pp. 96-110.

Nunca dijo su nombre.
 Solía contemplar
 solitario los campos,
 la faena de todos,
 la humilde tierra abierta,
 donde cada mañana
 se alzaba milagrosamente el sol.

Ese era el milagro, no el de su resurrección, sino simplemente el que la luz naciera cada mañana. A diferencia del poema de Cernuda, aislado dentro del conjunto y vinculado más a una experiencia autobiográfica, la del exilio londinense, el de Valente no nace de depósitos afectivos, como podría ser Lucila Valente, sino que es a la vez un personaje próximo y extraño, cuyo polifacetismo aparece siempre enfocado simbólicamente desde la prueba iniciática⁴.

El personaje de Cernuda no tiene la complejidad ni la proyección del de Valente, en cuya escritura reaparece varias veces, pues lo vemos en el poema "El testigo", de *La memoria y los signos* (1966), en el fragmento XXXIV de *Treinta y siete fragmentos* (1971) y en el poema "Lázaro" de *Interior con figuras* (1976), y con menor resonancia en otros poemas. Lo cual no quiere decir que la presencia de Cernuda se reduzca únicamente a la relación con ese personaje autónomo, porque poemas como "Remordimiento en traje de noche" y "Cuerpo en pena", de *Un río, un amor* (1929), están resonando en "El descuidado", lo mismo que en "Tuve otra libertad", de *Poemas a Lázaro*, hay evidentes ecos cernudianos, sobre todo en la salida a ese mundo cerrado de la infancia, donde todo es seguridad y, al mismo tiempo, pura esperanza. El episodio de Lázaro revela la verdadera visión de la muerte, a través de la cual, ella deviene la semilla de una vida más alta. El paso de Lázaro de la muerte a la vida es similar al del poeta de las sombras a la luz y esta analogía de la experiencia religiosa y poética es tal vez lo más perceptible en la escritura de ambos poetas.

Por la época en que Valente va escribiendo *La memoria y los signos* (1960-1965), se produce un intenso contacto con la obra de Cernuda, sobre todo a raíz de su

[4] En la primera edición de *Poemas a Lázaro* (Madrid, Ediciones Índice, 1960), había otros poemas relacionados con el tema de Lázaro, como "El milagro", "Cuando estoy ante ti" y "Epitafio para un desconocido", que fueron eliminados y el único que sobrevivió fue "El resucitado", prueba de que no era tanto la existencia en sí de los poemas lo que interesaba al poeta como la súbita aparición de ese personaje autónomo.

En cuanto a la dimensión simbólica de la figura de Lázaro, ésta ha sido estudiada por A. Risco ("Lázaro en la poesía de José Ángel Valente", *Hispania*, 56, 2, 1973, pp. 379-385), desde la vertiente existencial; y por A. Carreño ("De Lázaro y sus otros en la poesía de José Ángel Valente", en *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 72-83).

muerte en el exilio mexicano el 5 de noviembre de 1963. Ya en carta del 19 de septiembre de ese mismo año le advierte al poeta orensano: "Ningunas ganas tengo de escribir. La broma duró ya bastante y se aburre uno de tenerlo todo *en contra*". Tal actitud de rebeldía, recordada por el propio Cernuda, en carta a José Luis Cano, como rasgo esencial de su escritura ("Pero, ¿por qué excluyes siempre el lado de sombra, la protesta, *la rebeldía*, que tan visible es? Yo creo que ahí reside lo principal, el motivo principal de cuanto he escrito", 21 de diciembre de 1953), no hace más que intensificarse en los ensayos ya citados de 1963 y 1964, en los que Valente ve a Cernuda como un disidente de su propia generación, y en los poemas de *La memoria y los signos*, sobre todo los de su sexta sección, como "John Cornford, 1936", "Melancolía del destierro", "Poeta en tiempo de miseria" y "Maquiavelo en San Casciano", en los que no sólo se da la misma comunión de sentimientos, especialmente la conciencia de soledad, sino también la misma inflexión meditativa. Sería suficiente comparar el poema "1936", de *Desolación de la Quimera* (1956-1962), con "John Cornford, 1936", de *La memoria y los signos* (1960-1965), para apreciar en ellos un mismo planteamiento ético, una identificación entre vida y pensamiento

1936

Recuérdalo tú y recuérdalo a otros,
 Cuando asqueados de la bajeza humana,
 Cuando iracundos de la dureza humana:
 Este hombre solo, este acto solo, esta fe sola.

5 Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.
 En 1961 y en ciudad extraña,
 Más de un cuarto de siglo
 Después. Trivial la circunstancia,
 Forzado tú a pública lectura,

10 Por ella con aquel hombre conversaste:
 Un antiguo soldado
 En la Brigada Lincoln
 Veinticinco años hace, este hombre,
 Sin conocer tu tierra, para él lejana

15 Y extraña toda, escogió ir a ella
 Y en ella, si la ocasión llegaba, decidió
 apostar su vida,
 Juzgando que la causa allá puesta al tablero
 Entonces, digna era
 De luchar por la fe que su vida llenaba.

20 Que aquella causa aparezca perdida
 Nada importa;
 Que tantos otros, pretendiendo fe en ella
 Sólo atendieran a ellos mismos,

JOHN CONRNFORN, 1936

*Only in constant action was his
 constant certainty found.
 He will throw a longer shadow as
 time recedes.*

John Cornford, veintiún años
 ametrallados sobre el aire
 en que han nacido estas palabras.
 El corazón de los fusiles

5 siguió latiendo inútilmente,
 cuando ya nunca alcanzaría
 el rastro claro de tu sangre.
 Esto fue en Córdoba, en Diciembre,
 en las montañas, combatiendo.

10 Después cayó, como dijiste,
 la noche larga sobre Europa.
 Los poetas retrocedieron
 a su pasión consolatoria
 y aquellas horas de amistad

15 en un ejército del pueblo
 fueron borradas con la cola
 subrepticia de la tristeza
 en el tumulto repentino.

- Importa menos.
 25 Lo que importa y nos basta es la fe de uno.
 Por eso otra vez hoy la causa te aparece
 Como en aquellos días:
 Noble y tan digna de luchar por ella.
 Y su fe, la fe aquella, él la ha mantenido
 30 A través de los años, la derrota,
 Cuando todo parece traicionarla.
 Mas esa fe, te dices, es lo que sólo importa.
 Gracias, Compañero, gracias
 Por el ejemplo. Gracias porque me dices
 35 Que el hombre es noble.
 Nada importa que tan pocos lo sean:
 Uno, uno tan sólo basta
 Como testigo irrefutable
 De toda la nobleza humana.
- Así pasó, en efecto, todo.
 20 Los años treinta en estampida
 with the unemployed demonstrators
 carrying "the coffin" to the Station.
 Palidieron los retratos.
 Cedió el viento y se fue el público
 25 y cundió la desesperanza.
 Otros cayeron.
 Entre el humo
 de las ruinas y otras cosas
 no apaciguadas por el tiempo
 30 se levanta tu cuerpo joven.
 De tú a tú puedes hablarnos,
 John Cornford, hermano nuestro,
 de tú a tú como se hablan
 en la verdad los hombres vivos.
 35 Al rehacer aquella hora
 cuento despacio tus palabras.
 La inteligencia aún se pasea
 en tren de lujo por los versos
 mientras espera que otros caigan
 40 para sentir horror de pronto.
 Mas para ti sólo fue uno
 el camino de la certeza.
 No quisiste huir de la vida
 con el disfraz del pensamiento.
 45 Así estás igual a ti mismo
 con la pasión que aquí te trajo.
 Un solo acto vida y muerte,
 la fe y el verso un solo acto.
 Ametrallados, no vencidos,
 50 veintiún años, en diciembre,
 Córdoba, un solo acto
 tu juventud y la esperanza.

A diferencia de otras composiciones, en las que las resonancias y las analogías son menores, nos hallamos ante dos poemas unidos por la adecuación entre conducta y lenguaje. Cernuda y Valente entran en diálogo con una figura real e íntima, cuya evocación se proyecta como un recuerdo vivo y permanente. En ambos casos, el tono íntimo, conseguido principalmente mediante la apelación vocativa ("Compañero" y "hermano nuestro", respectivamente); el ritmo reiterativo y dinámico, cuyos cortes, rupturas sintácticas y alternancias verbales, además de dar agilidad al discurso, sirven para reconstruir el recuerdo de una figura en sus elementos esenciales con el objeto de lograr la máxima identificación con ella (No sería difícil ver, en este senti-

do, la analogía entre versos como “Este hombre solo, este acto solo, esta fe sola” y “Un solo acto vida y muerte, / la fe y el verso un solo acto”); y el uso de un lenguaje, particularmente afectivo e irónico, que alude a la falta de correspondencia entre pensamiento y lenguaje en un tiempo de miseria, son los medios expresivos más reconocibles dentro de la escritura del poema.

Sin embargo, a pesar de las afinidades, las diferencias son también notables. El poema de Cernuda incide más en la identificación con una figura ejemplar desde su condición de exilio (“En 1961 y en ciudad *extraña*”, “Sin conocer tu tierra, para él *lejana* / *Y extraña* toda”), el de Valente, de contenido más crítico y general, se proyecta sobre las posturas acomodaticias de los poetas de estos años. Frente a cambios de posición (“y aquellas horas de amistad / en un ejército del pueblo / fueron borradas con la cola / subrepticia de la tristeza”, en clara alusión al poema “Spain, 1936”, que Auden primero modificó y luego eliminó de sus obras completas) y convicciones demasiado superficiales de la inteligencia europea (“La inteligencia aún se pasea / en tren de lujo por los versos”), John Cornford fue un joven poeta que vino a luchar a un país que no era el suyo y murió en él, es decir, no se engañó “con el disfraz del pensamiento”. En el fondo, lo que se da aquí es un rebasamiento del planteamiento político por el ético⁵.

La palabra poética, por su radical inserción en la experiencia, trata de recoger lo que fuera de ella le llega. El poeta, en su soledad, se apropia de lo real al interiorizarlo y simplificarlo. Lo que emerge en la soledad es la apertura a lo posible, la inminencia de la palabra, que se forja con la tensión de estar ante algo que la sobrepasa. Esta situación de inminencia, donde lo que todavía no ha llegado a manifestarse se experimenta antes que su propia manifestación, está claramente asumida en *El inocente* (1967-1970), cuya escritura se halla vertebrada por la idea de destrucción positiva. No

[5] John Cornford (1915-1936) fue nieto de Darwin e hijo de Francis Cornford, profesor de filosofía antigua en la Universidad de Cambridge. Alumno brillante de esta Universidad, se alistó voluntariamente en la guerra civil española. Al llegar a España, como no había venido con los brigadistas internacionales de ideología comunista, estuvo primero en el frente de Aragón con los anarquistas, luego en Madrid y después murió en el frente de Andalucía. Su producción poética y los ensayos en torno a ella se hallan recogidos en *John Cornford. A memoir*, (ed.) Pat Sloan, London, Jonathan Cape, 1938.

En cuanto a la asimilación de la rebeldía cernudiana por Valente, afirma P. Gimferrer: “Se ha desfigurado, con demasiada frecuencia, la imagen de Cernuda. Cernuda es grande principalmente por la ejemplar honradez de su trayectoria, y no desmintió nunca sus orígenes vanguardistas. El poeta de *Desolación de la Quimera* y el de *Los placeres prohibidos* es el mismo. Y más aún: nos dice lo mismo. De ahí que sean esterilizantes y, en último término, anticernudianas las corrientes miméticas que, centrando su atención en el sector formalmente más clásico de la obra de Cernuda, ignoran toda su significación vital, su violenta subversión de las pautas de conducta de una sociedad alienante, de una poesía amaestrada, académica, cuya condena Cernuda pronunció en un poema inolvidable: *Birds in the night*. Como Cernuda, Valente ha aprendido la verdadera lección de Rimbaud; de ahí que ningún otro poeta español sea tan auténticamente cernudiano”, en *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1978, pp. 170-171.

podemos comprender el significado del libro sin tener en cuenta la destrucción que da paso a la inminencia, pues la tensión de la palabra poética viene precisamente de ahí, del sentimiento de una inminencia. A esa idea de inminencia, que figura explícitamente en el largo poema "Sobre el tiempo presente", donde se alude a la conciencia de un tiempo que se acaba y otro que comienza, a una hermenéutica del lenguaje ("Con lenguaje secreto escribo, / pues quien podría darnos ya la clave / de cuanto hemos de decir"), se vuelve cada vez más en el interior de la escritura, cuya incorporación ritual de la destrucción a la transparencia no tiene otra función que la de revelar la manera en que algo ha llegado a nacer. Incluso en poemas de signo negativo o de matiz elegiaco, la palabra se desprende del lenguaje y hace sentir el misterio de su transparencia.

Así sucede en "A fool", poema hecho con el espíritu destructor del *Troilo* de Shakespeare, donde todos los seres quedan liquidados, y que Cernuda incorporó en su ejemplar traducción. De las palabras de Tersites, en la escena tercera del Acto II ("Agamemnon is a fool to offer to command Achilles; Achilles is a fool to be commanded of Agamemnon; Thersites is a fool to serve such a fool; and Patroclus is a fool positive"), pasamos a la versión de Cernuda ("Agamenón es un necio, pues intenta mandar a Aquiles; Aquiles es un necio, al ser mandado por Agamenón; Tersites es un necio, pues sirve a tal necio, y Patroclo es un necio rematado"), y de aquí al poema de Valente

A FOOL

En un personaje de la cadena reposa pura la pura
estupidez del ser.
Agamenón es un imbécil por querer mandar a Aquiles;
Aquiles es un imbécil por dejar que lo mande Agamenón;
yo, Tersites, soy un imbécil por ocuparme de estos dos
imbéciles; Patroclo, en fin, es un imbécil puro.
O la desolación fecal del ser.

Lo que Shakespeare vio en el *Troilos* fue un sistema jerárquico venido a menos, por eso su lenguaje destruye los mitos creados hasta entonces. Esta ruptura de

[6] Refiriéndose a la destrucción como verdadera forma de libertad, ha señalado C. Pérez Gállego: "Este viaje hacia la liberación, que Shakespeare incluye en ese modelo de *viaje a ningún sitio* que es esta obra, es lo único que puede ser esperanza y liberación. Todo lo demás es lodo, sangre y llanuras", en *Dramática de Shakespeare*, Zaragoza, Las Ediciones del Pórtico, 1974, p. 83.

En cuanto a la traducción hecha por Cernuda del *Troilus and Cressida*, de Shakespeare, revisada por el profesor E.M. Wilson, véase R. Martínez Nadal, "Cartas de Luis Cernuda a Edward M. Wilson", en *Espanoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 165-176. Para la traducción de Cernuda, sigo la segunda edición de *Poesía Completa* (Barcelona, Barral Editores, 1977, pp. 591-808), a cargo de D. Harris y L. Maristany.

normas y convenciones es la que vemos tanto en la traducción de Cernuda como en el poema de Valente. Hay una especie de descenso en la degradación moral del ser hasta llegar a la imbecilidad absoluta. Entonces ese ser es como la mierda, de ahí que ese final negativo, subrayado por medio del aislamiento (“O la desolación *fecal* del ser”), revele la búsqueda de libertad bajo toda esa degeneración. La intuición desencadenante ha sido, por tanto, el agotamiento de los mitos degradantes, que han suplantado el sentido de la realidad, para quedarnos en su pura inminencia restauradora⁶.

La incorporación de Cernuda por Valente, que resulta especialmente significativa en libros como *La memoria y los signos* (1966) y *El inocente* (1970), marca su evolución posterior en una doble dimensión: ética, de ir contra corriente, y estética, de situarse cada vez más en un estar paradójico, en los límites de la escritura. En un ensayo no muy citado de estos años, “La poesía: conexiones y recuperaciones”, al señalar el estado de no identidad como propio del poema, en cuanto genera la disponibilidad de la palabra poética, afirma Valente

No será fácil en este sentido dejar de ver particularmente próximo a Cernuda, modelo tantas veces citado en años recientes y, sin embargo, tan poco incorporado en lo sustancial (como, por lo demás, sucedió con Machado en la etapa inmediatamente anterior). La soledad de Cernuda es una forma de transparencia y de solidaridad positiva y negativa con la realidad en su plenitud o con la realidad en las formas que la adulteran o la ocultan.

Es en esta soledad como forma de concebir el mundo y de comunión con los demás, intensamente experimentada por Cernuda a lo largo de su trayectoria, donde la palabra de Valente se sitúa hasta convertirla en objeto de su poesía. La soledad es el lugar de encuentro del poeta con la realidad, el reconocimiento de esa *otra* voz que nos busca para nombrarnos. Contra el vaciado retórico o la información paralizante de los lenguajes totalitarios, la soledad desarticula cualquier condicionamiento y alumbraba una palabra infinitamente abierta, que habla sin ser instrumentalizada por nada ni por nadie, la palabra creadora del principio⁷.

[7] El ensayo de Valente, “La poesía: conexiones y recuperaciones”, que apareció por primera vez en la revista *Cuadernos para el Diálogo* (Número Extraordinario XXIII, Diciembre 1970, pp. 42-44), apenas aparece en la bibliografía sobre Valente, a pesar de su persistencia dentro de la escritura valentiana.

En cuanto a la soledad como estado moral y poético, a la que se ha referido O. Paz en su importante estudio *El laberinto de la soledad* (octava reimpresión, México, FCE, 1980), véanse los ensayos de F. Peyrégne, “La solitude de Luis Cernuda”, en *L'expression du sentiment de solitude chez cinq poètes espagnols de la génération de 1927*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1981, pp. 93-155; y de J. Lázaro, “Soledad y creación en la poesía de José Ángel Valente”, revista *Peña Labra*, núm. 34, Invierno 1979-1980, pp. 37-40.

En *Interior con figuras* (1976) comienza un descenso continuo hacia lo más íntimo de la palabra poética, una palabra que es interior y nos invita hacia la interioridad. Este libro es más radical que los anteriores en el tratamiento de la materia entera, de la materia de la experiencia y de la materia verbal. Se trata de que sea la propia materia la que hable, la que de manifestación de su propia posibilidad, por eso la palabra se convierte en forma receptora de la materia. Es la voz de esa materia interiorizada la que se erige en protagonista, como sucede en “Voz desde el fondo”, poema que, en cierto modo, anticipa la composición de “Materia”, una de las composiciones nucleares del libro (“Convertir la palabra en la materia / donde lo que quisiéramos decir no pueda / penetrar más allá / de lo que la materia nos diría / si a ella, como a un vientre, / delicado aplicásemos, / desnudo, blanco vientre, / delicado el oído para oír / el mar, el indistinto / rumor del mar, que más allá de ti, / el no nombrado amor, te engendra siempre”). Lo que la voz poética quiere decir es la materia y el poema se convierte en una estructura de recepción donde la materia se forma, de ahí que, en tal estado, la materia no puede ser nunca resistencia a la forma, porque el poema lo que le da a la materia es la posibilidad de hallar su propia forma. Hay, pues, una espera a que la materia de la vida o del amor se manifieste, como vemos en el poema “Calles de Cambridge, 1974”, de clara evocación cernudiana, donde la plegaria por la imagen del amor desaparecido (“Sálvame”) se hace absoluta disponibilidad o inminencia.

En su largo aprendizaje o arduo ejercicio de maduración vital y literaria, a través del cual se percibe una inusual coherencia entre la experiencia poética y la reflexión sobre la actividad creadora, el propio Valente ha señalado tres ciclos: el descenso a la memoria personal y colectiva, recogido en *Punto cero* (1953-1976), el descenso a la memoria del mundo en *Material memoria* (1977-1992), en donde se da una fusión con la materia corporal del ser amado, lo cual coincide con un cambio de escritura, y el descenso a la materia en *Fragments de un libro futuro*, donde la palabra ha rozado la posibilidad de morir y se manifiesta con libertad plena. El segundo de los ciclos aparece enmarcado por el texto en prosa “Cómo se pinta un dragón”, en el que se nos ofrece una descripción del ejercicio poético como ingreso en la interioridad, de acuerdo con las modernas estéticas de la retracción

La poesía no sólo no es comunicación; es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto, para adentrarnos en una habitación abandonada cuya puerta se pueda cerrar desde dentro sin que nadie en el exterior sospeche que una puerta se disimula en el muro, y para estarse allí en el claustro

materno, seguros y escondidos, sin que nadie aparezca, sin que nadie nos saque a la luz pública, desnudos e indefensos, nos saque y nos suplicie y nos repita la sorda letanía cotidiana, la letanía aciaga de la muerte.

Además de entender la escritura poética como gestación de la palabra, en la que resultan superadas las viejas teorías de la poesía como comunicación y conocimiento, no sería difícil percibir una analogía entre “una habitación abandonada” y una “estancia oscura”, perteneciente al poema de Cernuda “El éxtasis”, de *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), en el que, bajo la experiencia amarga del exilio, envuelta por la melancolía y la nostalgia, se escucha la voz del propio lenguaje, la carne de las palabras, pues sólo se es poeta cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras.

Esa materialidad de la palabra se halla encarnada en la mujer, que representaría la culminación de esa relación con la materia. En los principales libros de este segundo ciclo, tales como *Mandorla* (1982) y *El fulgor* (1984), la relación de la palabra con el cuerpo femenino se sitúa en primer plano. La entrada en la materia verbal se siente como una entrada en el sexo femenino (“*Me entraste al fondo de tu noche ebrio / de claridad*”, se dice en el poema nuclear “Mandorla”), siendo la fuerza interior de la mujer la que absorbe al yo poético, y esa entrada en el fondo de la materia nocturna no sería posible sin una relación específica con lo corpóreo, que es además una relación marginal y subversiva. Esa complicidad con el cuerpo amante, que ya está plenamente asumida por Cernuda en *Poemas para un cuerpo*, tal vez su mejor libro, dentro de *Con las horas contadas* (1950-1956), según revela la estrofa final del poema “Despedida”, en el que se da el mismo ingreso en la materia (“*Y entró la noche en ti, materia tuya / Su vastedad desierta, / Desnudo ya del cuerpo tan amigo / Que contigo uno era*”), tiende a suprimir cualquier indicio de separación y nos remite sin cesar a una totalidad fluyente, que la palabra busca en su ritmo natural. En este ámbito de lo material, del cuerpo y la sexualidad, se alcanza un conocimiento amplio y profundo⁸.

[8] Hablando precisamente de Cernuda, señala Octavio Paz: “Para mí la subversión poética es subversión corporal. En Cernuda el cuerpo, finalmente, se pone a hablar en lengua española y se pone a hablar y dice palabras escandalosas”, en Octavio Paz - Julián Ríos, *Sólo a dos voces*, Barcelona, Lumen, 1973, sin numeración de página.

En cuanto a la relación del cuerpo femenino con la escritura, asentada en la liberación o fluidez de la materia, donde la palabra y el cuerpo son la misma cosa, pueden verse, entre otros, los estudios de H. Cixous, en concreto, la recopilación de F. Van Rossum-Guyon y M. Díaz-Diocaretz (eds.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Amsterdam, Rodopi, 1990.

La progresiva desaparición del sujeto lírico en la escritura se ha convertido en una de las mayores preocupaciones de Valente, pues la palabra sólo llega a revelarse tras un dilatado proceso de aniquilación o vaciamiento. Y esa lección la aprendió Valente en sus lecturas de los místicos y, sobre todo, de Cernuda, consciente de que la desaparición del yo es la que engendra el reconocimiento del otro. Por eso, en el poema "Octubre" de su libro *Nadie* (1996), que inicia su ciclo último, la palabra aparece de nuevo como forma de conjurar el olvido ("Dame / tu mano y cruza / de puntillas conmigo / para nunca pisarla, / para no arder tan tenue / en sus dormidas brasas / y consumirte lenta / en el *perfil del aire*", donde la alusión al primer libro de Cernuda revela un mismo ámbito de libertad poética), de duración frente a la muerte. En realidad, este conjuro de la palabra poética, capaz de exorcizar los riesgos de la desmemoria, tiene que ver con la propia supervivencia de la escritura y apunta a la inocencia perdida del lenguaje. De ahí que, en el texto "Luis Cernuda entre el olvido y la memoria", que figura como prólogo a la edición de *La realidad y el deseo* (1924-1962), la escritura del poeta sevillano se encuentre toda ella sostenida por la "Memoria de un olvido", de una desposesión para sentirse en honda comunión con los demás

Si la materia del canto es la memoria, si incumbe al poeta el poder de recordar, si "la poesía recuerda lo que los pueblos, las naciones y los dioses no recuerdan", acaso nadie entre nosotros haya entrado tan adentro, digo, en el espesor o la espesura de la experiencia poética como el escritor que ahora evocamos. Poeta fundamental de la memoria y el olvido, Luis Cernuda.

A partir del buceo en las aguas del olvido para reconocer la memoria quebradiza y fragmentada ("Donde habite el olvido / En los vastos jardines sin aurora / donde yo sólo sea / memoria de una piedra sepultada entre ortigas", dice Cernuda en el primer poema de *Donde habite el olvido*, siguiendo la senda de su maestro Bécquer), comienza a forjarse una escritura esencialmente dialéctica, que anuncia el profundo contraste de vida y muerte ("Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte", había dicho su recordado Leopardi), y en la que el vivir paradójico va a la par con una reflexión en los límites, acaso como forma de sentir una plenitud nunca alcanzada. Porque lo que más nos sobrecoge en el poema cernudiano, espacio donde se han abolido todas las diferencias, es su perpetua fluidez, la seducción de una voz en el lector, cuyo sonido tanto se parece al libre discurrir del agua⁹.

[9] El texto de Valente, "Luis Cernuda entre el olvido y la memoria", figura como prólogo a la edición de *La realidad y el deseo* (1924-1962), Madrid, Alianza, 1998, pp. 11-17.

En cuanto a la fluidez de la escritura cernudiana, véase el ensayo de R. Montesinos, "El rumor del agua", en *A una verdad. Luis Cernuda* (1902-1963), Sevilla, UIMP, 1988, pp. 55-61, colección de ensayos recopilada por A. Trapiello y J.M. Bonet.

La influencia de un escritor sobre otro, que con el tiempo va derivando en una perdurable atracción, sólo puede ser entendida desde una actitud vital que sustente la afinidad de temas y expresiones compartidas. Múltiples son los radios de esta convergencia, el exilio, la relación entre poesía y pensamiento, subrayada por Unamuno y que Cernuda sintió como carencia grave de nuestra tradición poética, la indistinción entre verso y prosa, lo cual nos llevaría a leer textos como *El fin de la edad de plata* (1973) o *Nueve enunciaciones* (1982) a partir de la experiencia de *Ocnos* (1942), con su retorno a la infancia del origen, el desdoblamiento en los personajes de Narciso y Lázaro, de tanta persistencia en la lírica de Valente, tal vez como intento de proyectar la falta de identidad en el otro de uno mismo, y el ir contra corriente, fruto de una disidencia que ambos, Cernuda y Valente, sintieron respecto a su propia generación, pero sólo la claridad del núcleo puede dar razón de todos ellos: la actitud ética de la renuncia, de vivir en permanente desposesión. En el mejor Valente está siempre presente, de manera implícita o explícita, la actitud subversiva de Cernuda, que lo lleva no sólo a seguirlo, sino también a superarlo. En una reciente entrevista, donde nos habla de sus ciclos poéticos y de su escritura abocada hacia un final, señala Valente

En aquellos días en que marché a Oxford, ya me había asomado al mundo de la literatura inglesa, y estaba fascinado. Admiraba mucho a Luis Cernuda, un hombre capital que me influyó decisivamente. Pero la suya no era la influencia que procede de la imitación directa de su obra, sino más bien la que deriva de haber seguido su trayectoria, de haber leído las mismas cosas que él leyó, de haber tratado de ir más allá que él. Él señalaba hacia un sitio y yo iba allí.

A diferencia de otros géneros literarios, practicados con desigual fortuna, la poesía es un arte de iniciación, que invita a una experiencia muy intensa y compromete al ser en su totalidad, ética y estéticamente, de ahí que, en medios más bien retóricos, ambos poetas hayan llegado a comprender la apuesta absoluta de Hölderlin: "Seguir el vuelo de los grandes o morir". En cierto modo, la vida del poeta se aproxima a la vida religiosa y la escritura poética es una práctica espiritual, una forma de vida que compromete a una coherencia desde la rebeldía y la interrogación constantes, propias de quienes han sabido avanzar por un territorio oscuro y desconocido que sólo puede abrir la palabra poética. A lo largo de su trayectoria literaria, de su dilatado exilio, Cernuda fue cultivando una poética intimista, hecha de emoción y reflexión, y no desprovista de una mirada crítica sobre el mundo circundante. Tal vez ese transfondo meditativo y riguroso, que elude el riesgo de la desmesura e impide que el poema quede sin control, revele, en su misma incertidumbre, un ejercicio de lucidez poética, que se alza contra el desarraigo y la muerte desde una palabra sostenida sobre el silencio. El haber transitado por un *tiempo de penuria*, como hicieron

Hölderlin, Rilke y Cernuda, ha llevado a Valente a atravesar la historia hasta quedarse en el límite de lo invisible, entre los extremos de la proximidad y el deslumbramiento, y esta radicalización del hecho poético, la poesía como razón esencial de una vida, no ha dejado de acompañarle nunca¹⁰.

[10] Para las afinidades entre Valente y Cernuda, cuya voz poética no ha dejado de oírse a lo largo del tiempo, una voz deslumbrante, pero siempre aislada, pueden verse, entre otros, el estudio de J. Jiménez Heffernan, *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Universidad de Córdoba, 1998, pp. 277-373; y la "Introducción" de C. Real Ramos a la antología, *José Ángel Valente, El vuelo alto y ligero*, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 9-58.