

ENCOMENDARSE A LA LUZ. POESÍA Y RELIGIÓN EN EL PRIMER J. ÁNGEL VALENTE

MANUEL ASENSI PÉREZ

Universidad de Valencia

El vínculo entre literatura y religión es enigmático, más aún cuando se asocia a una realidad histórica como la España del siglo XX. Y no sólo porque sigue habiendo muchos prejuicios y presiones a este respecto, si no porque ambos términos, “literatura” y “religión”, revisten una gran complejidad. Es difícil saber de qué hablamos cuando empleamos el término “literatura”. La teoría literaria de los últimos cien años ha puesto en tela de juicio este concepto hasta la saciedad. Pocos son los que se atreven ya a emplearlo sin comillas o sin cursiva. Por otra parte, el renovado interés que filósofos y escritores como Derrida, Vattimo, Triás, Caputo, entre otros muchos, han manifestado por la religión en los últimos años ha reincidido, asimismo, en toda la problemática que envuelve ese fenómeno¹. Naturalmente, la pregunta de este congreso acerca de si el siglo XX español ha sido religioso o no, cubre un espectro sociológico muy amplio dentro del que la “literatura” juega un papel importante pero sectorial. En este breve trabajo se trata de indagar en las relaciones entre poesía y religión, tomando como punto de referencia el poeta español José Ángel Valente. El objetivo no es, como viene siendo habitual, su producción poética a partir de finales de los setenta y los

¹ Como ejemplo puede consultarse John D. Caputo, *The Prayers and Tears of J. Derrida: Religion without Religion*, Bloomington: Indiana University Press, 1997 y John D. Caputo (ed.), *Questioning God*, Bloomington: Indiana University Press, 2002; Derrida, J. y Vattimo, G. (eds.), *La religión*, Madrid: PPC, 1996, Vattimo (2002); Eugenio Triás, *Pensar la religión*, Barcelona: Destino, 1997 y *Por qué necesitamos la religión*, Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

ochenta¹, ni su interés ensayístico por las formas de mística y heterodoxia religiosa. Lo que atrae mi atención es, más bien, su primera escritura poética, de la que he tomado como ejemplo el libro *Poemas a Lázaro* (1955-1960)². Esta elección asume que un libro de poemas es una pluralidad, de textos, de enunciados, de posiciones, que no es reducible a una unidad enunciativa, o que por lo menos no siempre es posible hacerlo. En consecuencia, este trabajo no pretende ser un estudio totalizador de dicho libro, más bien adopta ante él una posición débil, por recordar una expresión cara a Gianni Vattimo, débil y, añadiría, fragmentaria³. Se seleccionan unos poemas, unos fragmentos y no otros, en razón de una determinada pragmática. El libro de poemas es poliédrico y polifónico; el comentario que lo prolonga, también.

¿Por qué esta elección? En primer lugar, porque me sirve para continuar una investigación anterior en torno a la relación entre poesía y religión, poesía y mística que, entonces, tomaba como punto de referencia un texto de Leopoldo Panero⁴. El argumento principal de aquel trabajo podría resumirse de la siguiente manera: lo que conocemos como lenguaje poético emplea una expresión trans-simbólica en virtud de la que los límites entre poesía y mística se vuelven tenues, y no a favor de alguna clase de trascendencia, si no más bien desde una inmanencia poética paradójica ligada al “ritmo” en el sentido griego de esta palabra. Lo que a continuación presento es una tentativa de ir más allá de dicha tesis a propósito de J. Ángel Valente, quien por cierto se muestra atento a lo que acabo de decir cuando escribe en su texto “La lengua de los pájaros” que “la asociación de lo que aquí hemos llamado ritmo natural de lo poético a

¹ Ver el número 3 de *Prosopopeya*, invierno/primavera 2003, cuyo monográfico “Tender la red al fondo”, y editado por Julián Jiménez Heffernan, está dedicado a José Ángel Valente.

² El libro fue publicado por primera vez en la colección Antonio Machado, Índice, Madrid, 1960. Manejo aquí la edición correspondiente a José Ángel Valente, *Obra poética I, Punto cero (1953-1976)*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, pp. 87-156.

³ Estas dos expresiones tratan de aprovecharse tanto de algunos planteamientos de lo que en los años ochenta se llamó “Pensiero debole”, defendido, entre otros, por Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, como de la práctica deconstructiva, en estilo derridiano, sin por ello identificarse plenamente con ellos. Véase, por ejemplo, Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra, 1995.

⁴ En Manuel Asensi “Lenguaje poético como lenguaje trans-simbólico: ‘Escrito a cada instante’ de Leopoldo Panero”, en Peter Fröhlicher y otros (eds.), *Cien años de poesía, 72 poemas españoles del siglo XX*, Bern: Meter Lang SA, 2001, pp. 317-330.

los textos sagrados es una segunda vía de religación entre el poeta y el místico”¹.

En segundo lugar, la elección de este momento de la creación poética del poeta de Orense obedece a que la época en que se produce vive literariamente lo que podríamos llamar una relación “accidentada” con la dimensión religiosa. No hay que olvidar a este respecto que desde los años cuarenta por lo menos, poetas como Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, Blas de Otero, José María Valverde, Ricardo Molina, Rafael Morales, etc., estaban haciendo en sus textos poéticos un uso determinado de la religión². Ya José Luis Cano, en su *Antología de la nueva poesía española* de 1958, hacía notar que la poética de los autores ahí recogidos (y que van desde Miguel Hernández a Claudio Rodríguez, incluido Valente) “ya no se apoya en la base puramente estética de la belleza y del halago de la forma, sino que, por el contrario, mira más a la intimidad del hombre y a su destino, a los problemas humanos, sociales y religiosos del hombre de hoy”³. Se le olvidó señalar el carácter heterodoxo de la marca religiosa en la mayor parte de esos poetas⁴. Es claro que la generación con la que suele identificarse a Valente, la de los sesenta, la de los Brines, Claudio Rodríguez, Ángel González, Biedma, etc., supone un cambio en relación a las poéticas anteriores. Esto es un tópico, y no vale la pena entrar en su discusión en este contexto. En realidad, lo que me propongo rastrear es esa forma “accidentada” de relación entre la poesía y la religión, y por eso mi aproximación se ha detenido, en lo que a Valente se refiere, antes de la escritura de *La memoria y los signos* (1960-1965).

¿Por qué hablo de forma “accidentada” en cuanto a la relación entre poesía y religión? Aunque este ensayo es todo él una respuesta a esta pregunta, baste por el momento decir que esa forma accidentada se refiere

¹ J. Ángel Valente, “La lengua de los pájaros”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets, 2001, p. 243.

² Véase Miguel de Santiago, *Antología de la poesía mística española*, Barcelona, Verón, 1998.

³ José Luis Cano, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid: Gredos, 1968 (3ª ed.) (1ª ed. 1958), p. 13.

⁴ Uno de los estudios clásicos sobre la poesía española de posguerra, el de Víctor García de la Concha, nota esta relación conflictiva a propósito de Blas de Otero, y aunque su descripción se mueve en un nivel de superficialidad es un buen síntoma de ello: “Toda la poesía de Blas en esta segunda etapa —primera si atendiéramos a su propia aceptación de obra—, no es más que una lucha denodada, y desgarrada, contra ese silencio de Dios.”, en *La poesía española de 1935 a 1975. II, De la poesía existencial a la poesía social (1944-1950)*, Madrid: Cátedra, 1987, p. 554.

al hecho de que el discurso religioso, de fondo preferentemente católico, no aparece en dicha poesía como marco sino como uso, un uso crítico, amargo, distante, en el que la horizontalidad-consoladora del discurso falogoteocéntrico es sustituida por una crispación discursiva vertical que destruye al sujeto poético pleno y lo fractura. Heidegger, Bataille, Artaud o Klossowski no son en absoluto ajenos a este planteamiento. Con ello, y como no podía ser de otro modo, la materialidad del lenguaje pasa a ocupar un primer plano. Será necesario responder a lo largo de lo que veremos a la siguiente pregunta: ¿qué clase de lenguaje, qué clase de metáfora, son esos en los que se nombra o se invoca la divinidad?

Con todo, debemos tener en cuenta un hecho que no por conocido hay que dejar de lado: en la España de la posguerra se da un conflicto entre la religión institucional y oficial, adicta al régimen de Franco, y otras formas de religiosidad, a las que no es ajeno el marxismo, y entre las que cierta poesía (no toda, naturalmente) adopta una posición de disidencia. Con los años, esa disidencia se agravará y en contextos ya más cercanos a la democracia o ya plenamente democráticos, se encaminará hacia las místicas heterodoxas del cristianismo, islamismo, judaísmo o budismo. Es el caso de Valente, por ejemplo. Esa disidencia que acabo de mencionar es una forma histórica (la de la España de la posguerra) que adopta eso que estudiosos de la religión como Henri Bergson, William James, Raimón Panikkar o Ken Wilber, han nombrado como diferencia entre religión exotérica/religión esotérica, religión horizontal/religión vertical, religión estática/religión dinámica, etc. Dice Bergson, por ejemplo, que la agitación y la perturbación propias de la vida y el instinto son apaciguadas por una función religiosa que asegura la defensa de un grupo contra otro grupo y garantiza el éxito de la empresa común, proporcionando seguridad frente a un peligro común. De ahí que la religión tenga, en este sentido, una doble función, la moral y la nacional. De ahí que esta función religiosa pueda ser utilizada tan fácilmente de forma represiva y paranoide, como sucedió durante la posguerra española en el nivel de los aparatos ideológicos del Estado, o como sucedió y sucede en tantos otros lugares de la geografía mundial. Es a esto a lo que Bergson denomina “religión estática”¹. No obstante, la religión puede tomar una dirección contraria, no apaciguar la vida y el instinto, sino prolongarlos remontándose al aliento vital que lo anima. En este caso, ya

¹ Henri Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, Madrid: Tecnos, 1996 (ed. orig. de 1932), p. 261.

no importa el futuro, ya no hay retorno sobre sí, sino expansión, desapego hacia las cosas particulares, incluso hacia el grupo y su empresa colectiva. El individuo capaz de remontar ese camino no se entrega tanto a la sociedad como a la humanidad, embargado por un sentimiento de totalidad. A este propósito Bergson habla de “religión dinámica”¹.

Aunque describe esta orientación como “alegría en la alegría, amor a lo que sólo es amor”², va de suyo que entre las funciones de la religión mencionadas puede surgir un conflicto, e históricamente así fue en casos tan conocidos como los de San Juan de la Cruz, Santa Teresa o Miguel de Molinos, etc. Se puede decir que la religión dinámica ha funcionado, las más de las veces, como disidencia en relación a la religión estática, como su deconstrucción o negatividad, aun si Bergson no las considera, en tanto orientaciones, fuerzas opuestas³. Sin embargo, la pérdida de la alegría de la posición mística no se debe sólo a su choque con el estatismo religioso, sino también a lo que la tradición califica de estructura ontológica del hecho místico mismo. El impulso hacia la divinidad se ve truncado por la retirada de Dios, en el sentido que apunta Simone Weil cuando afirma con su habitual contundencia que “el amor mutuo entre Dios y el hombre es sufrimiento”⁴. ¿Por qué es así? Porque la experiencia mística, según Weil y a diferencia de otras aproximaciones, es un proceso mediante el que Dios toca el alma y se retira. Tras esa retirada, al alma sólo le queda hacer el camino inverso a tientas y en medio de las tinieblas: “Dios se agota, a través del infinito espesor del tiempo y el espacio, para alcanzar el alma y seducirla. Si ésta se deja arrancar, aunque no sea más que lo que dura un soplo, un consentimiento puro y completo, entonces Dios se alza con su conquista. Y una vez se ha convertido en algo completamente suyo, la abandona. La deja

¹ *Ibid.*, p. 271.

² *Ibid.*, p. 269.

³ Ken Wilber distingue una función de la religión (horizontal) consistente en “dar sentido a la sensación de identidad separada creando o reviviendo mitos, historias, cuentos, narraciones y rituales que, en general, ayudan al yo separado a encontrar sentido —y, en consecuencia, a soportar— a los golpes y dardos de la insultante fortuna”, de otra (vertical) que promueve la transformación y la liberación. Se trata, en este caso, de una función que no fortalece al yo separado sino que lo destruye, y no proporciona, por tanto, consuelo, fortaleza, satisfacción y comodidad sino desolación, vacío, ruptura y revolución”. En Ken Wilber, *Diario*, Barcelona: Kairós, 2000, p. 36 (1999, ed. orig.). Del mismo autor y sobre el mismo tema véase *El ojo del espíritu*, Barcelona: Kairós, 1998 (1997, ed. orig.)

⁴ Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, Valladolid: Trotta, 1998 (2ª ed.), p. 129 (ed. orig. de 1947).

completamente sola. Y entonces le toca a ella atravesar, esta vez a tientas, el infinito espesor del tiempo y el espacio en busca de aquél a quien ama. De esa manera el alma vuelve a hacer en sentido inverso el viaje que Dios hizo hasta ella. Y eso es la cruz”¹. Panikkar escribe: “En realidad, nosotros no somos a menudo más que un eclipse de Dios en acto”². *Poemas a Lázaro* es un libro que se inscribe en la conjunción de religión dinámica y cruz. Y no porque parta de una experiencia mística, *sunyata*, vacío, iluminación o satori, sino porque se sitúa en el velo o roce infinito que separa la cercanía de la distancia de Dios. O lo que es lo mismo, en la angustia, en un más acá del espacio delimitado por Weil. El título del libro ya es bastante significativo, no sólo porque anuncie una lectura del poema que Luis Cernuda escribió en 1939, donde Lázaro resucitado afirma que Dios “...conocía que todo estaba muerto/En mí, que yo era un muerto/Andando entre los muertos”³, sino también porque sitúa la “acción” poética en el mismo ámbito de la muerte y del vivir alucinado. En los inicios del libro nos encontramos con un poema, “Soliloquio del creador”, en el que se subraya la distancia irreparable que media entre el creador y su criatura. Quien da la palabra habla; quien da a Adán la capacidad de nombrar a los animales, nombra; quien confiere la palabra a Moisés para que diga, dice (por ejemplo, *Números*, 5, 5). Desde su posición de enunciación en pasado (Sollers dice que “en un cierto sentido, Dios es lo que ya ha siempre pasado desde el momento en que algo se hace oír”)⁴, Dios dice:

La criatura
salida de mis manos
alzó los ojos ciegos, dijo: -Tú.
Sabía que era
distinta de mí mismo.
Creía en mí.
(Oh, nunca tanto amor
debió abrasar tan quebradiza hechura.)
Alzó los ojos ciegos: — Tú me has hecho.

¹ *Ibid.* p. 128.

² Raimon Panikkar, *El silencio de Buda. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid: Siruela, 1996, p. 284.

³ Versos 95-97 del poema titulado “Lázaro”, según la edición de Luis Antonio de Villena. En Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la quimera*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 107.

⁴ Philippe Sollers, “Pourquoi je suis si peu religieux”, en *Tel quel*, 81, automne, 1979, pp. 7-25.

Ahora te pregunto. ¡Dime, dime!
(Envuelta en mí latía,
no con vida distinta...)
- ¡Dime, dime!
(... pero jamás podría
comprender mi palabra.)

Si uno se deja llevar por el hábito de lectura, o mejor de no-lectura (como posiblemente argumentaría de Man), este poema parece un escenario simple en el que se personifica, se da voz, a una entidad y a una posición imposibles de asumir. Nada más y nada menos que la posición de Dios. Pura *sermocinatio* de la que no nos atraveríamos a decir si es una prosopopeya, una catacrexis, o qué otra figura o tropo. Sin duda se hace todos los días, incluso en los cómics y en los dibujos animados. La mística está llena de las voces de un Dios que habla, es bien sabido, incluso por el discurso psiquiátrico y psicoanalítico (caso Schreber). Lo que llama la atención de este poema es que, según lo que se desprende de los dos últimos versos, Dios habla una lengua incomprensible para el ser humano. Quien dice, “di” (a Moisés, por ejemplo), quien manda hablar, él mismo —cualquiera que sea el sentido que queramos darle a este “él mismo”— habla una lengua incomprensible, como si también él estuviera afectado por el efecto Babel. La distancia del hombre en relación a Dios obra en virtud de un muro lingüístico, como si Lacan entrara en escena y nos dijera que lo que nos arroja fuera del paraíso imaginario de la totalidad es la barra del significante. “Como si”, desde luego, porque en un cierto sentido se trata de no estar de acuerdo con Lacan, al menos de no estarlo del todo. El poema de Valente sitúa la problemática de la distancia divina en el plano del lenguaje. No hay distancia porque Dios habite a muchos kilómetros de aquí, de hecho está muy cerca, envuelve a la criatura (“Envuelta en mí latía”). Hay distancia porque, a pesar de la cercanía, a pesar de la diferencia entre uno y otro, el código de Dios permanece secreto y encriptado para el hombre. Éste aparece ciego, enamorado, quebradizo y balbuceante. Fuera del sentido del lenguaje del creador.

Así, pues, lo que este poema viene a hacer es traducir para nosotras criaturas un lenguaje incomprensible, un lenguaje que no hemos descifrado ni podremos descifrar. En consecuencia, no podemos estar seguros de que la traducción sea fiel o aproximada. O lo que es lo

mismo: el poema, mediante un movimiento auto-reflexivo (el de los dos últimos versos), borra su aparente inteligibilidad. Como, además, reproduce una escena perteneciente al Génesis (Lleva una cita en su inicio de este primer libro bíblico “Dijo Dios: Hagamos al hombre”, Gén., 1, 26), este poema desfigura, desmonta, invierte, la escena original mediante la que Dios le dio la palabra al hombre. ¿Cómo lo desmonta? Argumentando de manera poética que en el mismo momento en que la criatura salió de las manos del creador, ciega todavía como un recién nacido, ya no le comprendía. La pregunta acerca de qué lengua hablaba Dios está presente en las diferentes tradiciones teológicas. Sin embargo, lo que aquí intento poner de relieve es que si Dios da la palabra al hombre en un lenguaje que éste no entiende, la conclusión lógica es que éste no posee en realidad un lenguaje que se corresponda al de Dios. Este punto de partida, como es obvio, es disidente en relación con la versión “oficial” de la religión católica estática que nos presenta una imagen idílica y fluida de la relación entre el hombre y Dios. Nos indica, además, por dónde va uno de los posibles caminos de la religiosidad heterodoxa en la España del siglo XX. Sin ser Lewis Carroll podríamos preguntar: ¿qué es exactamente lo que Dios le ha dado al hombre como efecto de una ininteligibilidad? Que en el poema el hombre balbucee un “Tú” en el final del endecasílabo del tercer verso, es cuanto menos revelador de un hecho: ese “tú” es un deíctico sin sustento, lo que convoca es un enigma, un “fantasma”. Me permito citar unas palabras del trabajo anterior al que he hecho alusión, el trabajo sobre un poema de Leopoldo Panero, para situar de forma más clara el marco de mi reflexión: “Dios, infinitamente alejado, plantea de inmediato el problema de su denominación o nombrabilidad, y la poesía —en nuestro siglo lo han reiterado hasta la saciedad Blanchot, Derrida y Paul de Man entre otros— no ha cesado de poner en evidencia la distancia entre la realidad lingüística y la realidad fenoménica. En ese cruce se encuentran la lejanía de Dios y el discurso poético. Ahora bien, como de Dios no se puede decir que sea una realidad fenoménica, pues su distancia es infinita, el problema de la lejanía de la realidad lingüística en relación con lo que nombra se eleva, en este caso, a una potencia también infinita...”¹.

No es extraño que todo este poemario tome como punto de referencia la figura y el mito bíblico de Lázaro, figura del que está muerto y del que, en la versión de Valente, se resiste a ser despertado de su estado

¹ Manuel Asensi, “Lenguaje poético como lenguaje trans-simbólico...”, *op. cit.*, p. 319.

mortal. Cuando en Juan 11, 38-44, se narra la resurrección del amigo de Jesucristo, hermano de Marta y de María, nada se dice acerca de cómo se sintió Lázaro, qué pensó en aquellos instantes de vuelta a una luz grisácea y turbia. Sólo oímos a Jesús decir: “¡Lázaro, sal fuera!” y mandar que ya que había salido atado de pies y manos con vendas, y envuelta la cara en un sudario, le desataran y le dejaran andar. Luego, lo vemos cenando en Betania con Jesús y sus Apóstoles (Juan 12, 2), pero seguimos sin conocer sus afectos y sus pensamientos. Quizá por eso, Cernuda construyó una hipótesis poética acerca de cómo se sentía y qué pensaba Lázaro. Y lo vemos sintiendo frío, angustia, dolor (“Era otra vez la vida”, dice el verso 20), lo oímos quejarse de que lo que se ha despertado no es “el terso cuerpo oscuro, rosa de los deseos,/sino el cuerpo de un hijo de la muerte” (v. 38-39), “la carne gris y flácida como fruto pasado” (v. 37). Como en una cadena de transformaciones textuales, el Lázaro de Valente también toma la palabra, pero justo para advertirle a Dios que no quiere ser despertado, que no quiere ser juzgado en un plano de eternidad, sino en su calidad de barro caído:

Mira estas manos tristes
de recordarte en tanto
humano amor, en tanto
barro que te reclama y no me llames
después: júzgame ahora,
sobre el oscuro cuerpo
del amor, del delito.

Lázaro toma la voz de Quevedo (a quien *Poemas a Lázaro* rinde homenaje en un poema que cita expresamente el eterno soneto del polvo enamorado) para reivindicar un juicio que tenga lugar a partir del amor de la ceniza. Lázaro reivindica la memoria corporal de un cuerpo en el que quedaron inscritas las huellas imborrables del amor que experimentó por la divinidad (“de recordarte en tanto/humano amor...”). Fue entonces, como cuerpo, que se abrasó en medio de un desierto (“tantas cosas de llanto...”) en el que una voz clamaba y sólo había silencio. No nos hemos movido de la primera posición representada por el soliloquio del Creador. Allí es Dios quien habla una lengua extraña y remota que su criatura, encendida de amor, no entiende. Aquí es el hombre, la criatura Lázaro, quien le habla a Dios sin alcanzarle, porque a pesar de todo, nos consta, Jesús ordenará “Lázaro, sal fuera”. Cernuda, Valente, Quevedo, el

Génesis, articulan los momentos de una historia: qué dijo, qué pudo pensar Lázaro mientras estaba muerto, qué sintió una vez vivo, qué hizo. Todo presidido por una atmósfera cuasi-onírica de incompreensión. Queda en el aire el enigma de ese “tú” que tanto en el poema en el que vemos a la criatura desde los ojos de Dios, como en el que vemos a Dios desde los ojos de la criatura, plano, contraplano, dice el hombre de diversas maneras. Y es ese “tú”, su cualidad, la que vamos a interrogar aquí. ¿Qué secreto guarda la palabra que nombra o se dirige a Dios?

Su singularidad, su extrañamiento se aprecia muy bien en la posición que ocupa en el segundo verso del poema “Soliloquio del Creador”: aislado, asilado, a modo de balbuceo primero de la recién nacida criatura humana. No sucede como en “El emplazado”, donde el “tú” implícito se mueve en el interior de un discurso y una enunciación con sentido, sino que es un puro deíctico que no quiere decir propiamente nada excepto el acto por el cual se convoca la persona o entidad que se halla fuera del lenguaje y del mundo fenoménico, o mejor dicho, en el *entre*. Y no sólo es porque todo deíctico tenga esa doble característica, señalada por Benveniste, de ser a la vez un elemento discursivo y de existir sólo en el momento en que es enunciado por alguien al que le confiere, por lo demás, una identidad. No quiere decir nada porque, siguiendo la lógica del poema de Valente, es la primera palabra pronunciada por el hombre, palabra que todavía no ocupa un lugar en una instancia discursiva. Si todo poema, como dejó escrito Derrida, corre el riesgo de no tener sentido, éste de Valente convierte ese riesgo en realidad¹. Esa soledad del “tú”, reflejo de la soledad del “yo”, marcada por el poema que pone un punto final de verso y entrega una pausa silenciosa que es el silencio de un lenguaje extrañado tanto de sí mismo como de aquello que convoca; esa soledad del “tú”, repito, representa el momento en el que el lenguaje naciente toma conciencia de la infinita distancia que lo separa del objeto de su amor. Blanchot nos ha dicho que es precisamente el lenguaje poético el que, en un primer movimiento, nos vuelve de golpe conscientes de la separación del lenguaje respecto a lo que nombra, separación que asegura tanto la muerte del referente como la del sujeto. Pero también nos ha dicho que tras ese primer movimiento viene un segundo: tras señalar el vértigo de su separación de la cosa, se vuelve de nuevo hacia ella, llevándola consigo, tratando de superar el abismo mortal

¹ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989 (ed. orig. de 1967), p. 101.

que de ella lo separa: “Algo estaba ahí que ya no está. Algo ha desaparecido. ¿Cómo encontrarlo, cómo devolverme a lo que está *antes* si todo mi poder consiste en hacer lo que está *después*? El lenguaje de la literatura es la búsqueda de ese momento que la precede”¹. Queda ahí planteado todo lo que con Paul de Man vincula la literatura al desconocimiento, al “reconocimiento del carácter sistemático de cierto tipo de error”².

La poesía mística, o la poesía que mira hacia Dios (sin incurrir en una identificación entre ambas), no se encuentra en la misma situación descrita por Blanchot o de Man. ¿Por qué? Fijándonos en el poema de Valente en el que monologa el Creador, observando minuciosamente el tartamudeo de la criatura humana, nos damos cuenta de que el lenguaje poético no puede pretender separarse de una cosa a la que jamás había estado unido (salvo como origen, como Uno en el sentido plotiniano) de la manera en que estamos unidos a una rosa cuando la cultivamos, la acariciamos y olemos su olor. El lenguaje mata el referente porque ese referente antes ha estado ahí, como ente, como *Dasein*. Pero ¿cómo va a matar lo que nunca ha estado ahí, lo que es puro retiro, según Weil, o pura ininteligibilidad, según Valente? Es por eso por lo que antes decíamos que en la *poesía mística* se experimenta la distancia infinita del lenguaje en relación a lo que nombra. Esto es el resultado de aplicar un criterio lógico al problema de la denominación en el caso del tipo de lenguajes del que aquí nos ocupamos. Lo que me interesa en esta fase de mi argumento es ese segundo momento que Blanchot señala como propio del lenguaje poético y que aquí quisiera expandir, ese momento en que el lenguaje poético se lleva la cosa resucitada de igual modo que Jesús se lleva a Lázaro a Betania. En ese “ ¡Dime, dime! ” ¿se lleva la criatura humana algo o no? ¿Se puede llevar algo poéticamente, o sólo una auto-deconstrucción que sistemáticamente denuncia un conocimiento negativo? Y conste que el adverbio mencionado, “poéticamente”, reviste en este contexto una gran importancia.

De entrada, vamos a negar esa conocida tesis, muy común entre los estudiosos del fenómeno místico, según la que el lenguaje místico es el lenguaje que testimonia una experiencia inefable, anagógica. Es la tesis

¹ Maurice Blanchot, “La littérature et le droit à la mort”, en *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard, 1981, p. 41.

² Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona: Lumen, 1990, p. 31 (ed. orig. De 1979).

defendida desde J. Baruzzi¹, M. de Certeau², y Garrigou-Lagrange³, a G. Scholem⁴, L. J. Hatab⁵, y M. Baldini⁶ o, entre nosotros, Juan Martín Velasco⁷. Poniendo en forma de resumen lo dicho hasta ahora, digamos que la poesía de orientación mística en general, que la poesía que mira a Dios en particular (la de Valente, más en concreto) es una poesía que testimonia la distancia en relación a la experiencia, y que esa distancia es el medio fundamental de la relación con la divinidad. En términos lingüísticos, diríase que el lenguaje poético nos vuelve conscientes de la distancia en relación al referente, si bien es esa distancia el medio fundamental de nuestra relación con la cosa divina. Esto no quiere decir que nos encontremos en la pura distancia, ausencia o muerte, sino en el velo que posibilita el juego de oposiciones entre la presencia y la ausencia. Esto tampoco quiere decir que estemos estableciendo una equivalencia sin más entre Dios y el referente. Pero para ello, debemos tomar en consideración un fenómeno también muy conocido en los estudios de mística: la experiencia anagógica del místico le lleva, cuando su medio es el lingüístico, a adoptar la analogía y la paradoja como vía de expresión. La pregunta sigue siendo: ¿qué se traen consigo esa analogía y esa paradoja? Hablando de las dos grandes clases de metáforas, Ortega y Gasset asegura que no necesitamos la metáfora sólo “para hacer, mediante un nombre, comprensible a los demás nuestro pensamiento (primer tipo de metáfora), sino que la necesitamos para pensar nosotros mismos ciertos objetos difíciles (segundo tipo de metáfora)”⁸. Es una pena que Ortega vea en esa segunda clase de metáfora un medio esencial de intelección, y no un medio esencial de desconocimiento mediante el que se incorpora una determinada fantasmagoría, porque eso cerró su mente para comprender algo más del lenguaje. Heidegger estuvo más atento al vincular la poesía con la *aletheia* y con todo el proceso de

¹ J. Baruzzi, “Introduction à des recherches sur le langage mystique”, en M.-M. Davy, *Encyclopédie des mystiques* I, Paris: Seghers, 1977, 3 vols., p. XXXIX. El texto es de 1931.

² Michel de Certeau, “Mystique au XVII^e siècle. Le problème du langage mystique”, en *L'homme devant Dieu. Mélanges H. de Lubac II*, Paris: Aubier, 1964, pp. 267-291.

³ R. Garrigou-Lagrange, *Les trois âges de la vie intérieure prélude de celle du ciel II*, Paris: Cerf, 1938.

⁴ G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid: Siruela, 1996.

⁵ L. J. Hatab, “Mysticism and Language”, en *Internacional Philosophical Quarterly*, 22, 1982, pp. 51-59.

⁶ M. Baldini, *Il linguaggio dei mistici*, Brescia: Queriniana, 1990 (2ªed.).

⁷ Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Valladolid: Trotta, 1999.

⁸ José Ortega y Gasset, “Las dos grandes metáforas”, en *El espectador IIIIV*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 258.

ocultación/desocultación del ser. Es una pena porque toda la cuestión aquí planteada se condensa en esa dificultad de la que él habla.

Hay un momento en el libro “Poemas a Lázaro”, momento del cierre y de la salida de ese poemario y de otras cosas más que veremos, en el que el narrador poético que pone en escena Valente adopta la modalidad de una extraña oración en el seno de su poema titulado precisamente “La salida”. No es un poema-oración, no es un mantra, sino que la oración funciona como el estribillo de un poema de estructura esencialmente narrativa. Es un poema esquizoide. Comparado con el resto de los poemas de ese libro es largo, consta de 263 versos, y relata un viaje en tren. Veamos los primeros compases:

En el andén, la despedida
corta y fugaz como las lágrimas.
Después el paso largo
a través de arrabales perezosos,
los primeros yerbajos, los desmontes
donde se amontonaban las basuras,
el cinturón de lo olvidado, hombres
que alzaban su silueta indiferente
y seguían despacio.
Luego el campo,
las desnudas hileras de los álamos
en dirección contraria a nuestro pecho
caminando veloces.
Y después las montañas.
Entrábamos en túneles espesos
conteniendo la vida con angustia
en el espacio entre dos respiraciones.

Ciertamente no se trata de un viaje en tren cualquiera, como no era un viaje en tren cualquiera el que hacía la protagonista del poema “Mujer con alcuza”, perteneciente a *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso.¹ Sin llegar a la retórica visionaria de este último, también Valente hace del viaje en tren un movimiento vital, algo que afecta al secreto de la vida misma.

¹ Alonso Dámaso, *Hijos de la ira*, Madrid: Castalia, 1986, pp. 105-112.

Parece cumplirse la desocultación del ente cuando el poema nos hace ver la basura como lo olvidado, o hace caminar a los álamos. Parece también cumplirse la idea de que el movimiento del tren es también el movimiento metafórico y vertiginoso de la palabra cuando ésta alegoriza términos como “túneles espesos”. Ya no es un túnel, claro, tiene que ver con algo que Trías ha designado, en la línea de la gran tradición metafísica, como nuestra única ciencia exacta, el saber del que todo ser humano “extrae todo saber, toda ciencia, su patrón de certeza, de evidencia y de exactitud”, el saber que somos mortales, que vamos a morir¹. De ahí surge la angustia que el mismo poema subraya. Pero precisamente porque estamos en el trance del movimiento metafórico-alegórico, el túnel alegoriza más caminos, pues no sólo es la certeza de la muerte, es la certeza, asimismo, de la incomprendibilidad lingüística que rodea como un halo al ser humano, ser discontinuo, arrojado, tal y como indicaba el poema del monólogo del creador. O también el sueño, pues unos versos más adelante la entrada en el túnel llega a ser una entrada en el sueño, donde hay “...más sombra/por donde caminábamos a tientas/braceando, luchando,/hasta caer de pronto en un aire sin fondo/donde apenas pesaban nuestros cuerpos”. Entrada en el túnel, entrada en el sinsentido. Entrada o vuelta a la vagina original y repetida, deseo de salida, proceso paradójico entre el deseo y el rechazo a la totalidad. No en vano el poema repite constantemente la desesperada búsqueda de la salida de la oscuridad en todas sus acepciones, no en vano acaba con una exhortación que dice “con paso lento/y el corazón entero en la firmeza,/ingresemos despacio en la enorme salida”. La paradoja presente en la expresión “ingresar en la salida” es un buen ejemplo del *double bind* respecto a la totalidad, pero a la vez pone de relieve la necesidad de una liberación, de una falta de sentido.

Es por eso por lo que, de golpe, el poema cambia de registro. Lo anuncia el tipo de letra que pasa de ser normal a ser cursiva. Este cambio o traslado señala que hemos pasado a otro plano, a otra manera de decir, a otro registro. El texto se disloca, se sale de sí mismo, la estructura narrativo-poética da paso a una forma de oración y se re-escribe el motivo místico de la luz: “*Y a la luz me encomiendo*”. La luz era, primero, la luz natural del día interrumpida por la sombra y la oscuridad del túnel, sombra y oscuridad que remiten al sobrecogimiento del viajero ante la muerte y la angustia. Por eso, cuando en este nuevo plano se menciona la

¹ Eugenio Trías, *¿Por qué necesitamos la religión?*, Barcelona: Plaza y Janés, 2000, p. 33.

“luz” ésta ya no es, ya no puede ser sólo la luz natural. Es ya la luz que las diferentes tradiciones místicas identifican con el paraíso, experiencia espontánea de la realidad misma de la naturaleza espiritual. Así, por ejemplo, los Budas aparecen en los colores espectrales del arcoiris, o Jesús se “muestra” envuelto en una luz blanquísima y deslumbrante, encarnaciones éstas de aquel que al morar en sí mismo ve la luz fundamental. Que estamos en esa clave lo demuestra el hecho de que el poema repetirá la cursiva para seguir con su particular oración en la que se alude al reino proclamado (“su ciego reino se proclama”), se pide paz para los muertos (“da paz a nuestros muertos”), o se insiste en la idea del despertar según la voluntad del Padre:

Por eso ahora,
a medio caminar,
en medio del camino
-porque éste es el tiempo
y no lo ignoro- digo
otra vez la plegaria:
Que despertemos en tu nombre,
que despertemos en tu reino,
que despertemos en tu duración,
así en la tierra
como en el cielo,
Padre.

¿Qué se lleva la palabra? ¿Qué se lleva cuando nombra la luz, cuando invoca al Padre? Si toda confusión entre realidad lingüística y realidad fenoménica, como quieren de Man y Althusser, es ideológica, ¿quiere eso decir que a la literatura no le queda más opción que denunciar el carácter ideológico de la confusión mencionada? La poesía y la escritura *mística* siempre han estado atentas a la necesidad de no incurrir en esa ideología fatal. Por eso, si en la “literatura” reside una potencialidad deconstructiva, da la impresión de que *la poesía y la escritura mística* (expresión problemática en grado sumo, como luego veremos) poseen ese poder de manera superlativa. Lo acabamos de ver en Valente con todo y no poder decir que nos encontramos ante una poesía mística (si es que tal subgénero existe, cosa que aquí se pone en duda). Y quizá sea así, pero es una poesía que se sitúa en todo caso en la *différence* entre poesía mística

y poesía de aspiraciones místicas, anclada en el antes, en la posibilidad de la poesía de la plenitud mística, en la génesis del sentido. Dice Blanchot que cuando nombro poéticamente una flor “convoco apasionadamente la oscuridad de esta flor, ese perfume que me atraviesa y que no respiro, este polvo que me impregna pero al que no veo, este color que es huella y no luz”¹. Para Blanchot, la palabra poética se trae consigo un muerto y su recuerdo, sus huellas imperceptibles a través de los sentidos. “¿Es esto el cadáver de alguien/a quien hemos amado/y todavía nos aguarda/con la paciencia del amor total?” Estas palabras de Valente no lo pueden dejar más claro, eso sí, bajo forma interrogativa y no asertiva como hace Blanchot. Y la interrogación, la duda en torno a lo que la palabra se lleva resulta aquí fundamental.

Y es que cuando el poeta se encomienda a la luz (“Y a la luz me encomiendo”), el movimiento que realiza no es el que va desde el pasado de la cosa al presente, como sucede por ejemplo en ese momento en el que el viajero ve “hombres/que alzaban su silueta indiferente”, como sucede en el plano de toda narrativa, incluida la que transcurre en el presente (“No sé cuánto camino/llevamos recorrido”), como sucede también en el Lázaro ya muerto y resucitado. El encomendarse a la luz o la llamada al Padre no se realiza a partir del modelo de un Lázaro muerto o una Eurídice muerta que Jesús u Orfeo tienen que recuperar. En todo caso, la diferencia es la que media entre Jesucristo recuperando a Lázaro y Jesucristo invocando al Padre. ¿Dónde reside la diferencia? En el primer caso, se trata de que la palabra se traiga consigo al muerto o a la muerta; en el segundo caso, se trata de que la palabra se ponga a disposición de una densidad ni material ni inmaterial que acontece en un tiempo (llamémosle así a falta, por el momento, de una mejor palabra) antes de cualquier encarnación. Tal *densidad* se identifica, en este caso, con lo divino, a condición de que seamos concientes de que este adjetivo, “divino”, al encarnarse borra lo que pretende mostrar. Por lo demás, esa *densidad* supone una interacción entre el cuerpo que siente el afecto divino y el efecto que resulta de la invocación. Cuerpo y lenguaje entreverándose en un medio que los transfigura y desfigura a ambos en la pura ausencia de fundamento. Son dos direcciones que en el poema de Valente están muy bien delimitadas. En una, el encuentro con el pasado es el encuentro con un fantasma del que no se puede huir, como si Lázaro muerto fuera un foco de atracción imposible de evitar. Valente lo

¹ Maurice Blanchot, “La littérature et le droit a la mort”, *op. cit.*, p. 41.

ejemplifica con la bajada hasta la infancia y el agobio de los muertos, y la mención de la ceniza y del regreso no lo puede dejar más claro:

Como una gaviota
en grandes círculos
bajo hasta el centro mismo de mi infancia
y un niño me persigue
dando voces crueles,
arrojándome piedras
de inocencia y de blancura.
Y ¿quién podría huir de esto?
(...)
Henos al cabo sitiados,
rodeados de figuras lejanas
que mastican
una ceniza humedecida y triste
y nos hablan de tú,
de: “tú regresas,
tú recuerdas,
tú sabes...”, más y más y no podemos
reconocer a nadie en tantos rostros.

En la otra dirección no hay encuentro con lo pasado sino una petición de venida de aquello que pertenece a la estructura de una densidad o anterioridad al margen de una corporalidad reducida a simple materia. No es extraño que la oración del poema de Valente diga “da paz a nuestros muertos”. Si lo miramos con un poco de atención, veremos que el sujeto de la oración, habiendo sustituido al sujeto poético (no son lo mismo, y su falta de identidad fractura, escinde el sujeto de la enunciación), pide silencio para que las figuras del pasado señaladas anteriormente como figuras que lo sitian y mascan “una ceniza humedecida y triste”, queden tranquilas, permanezcan en silencio y permitan al sujeto de la oración despertar en el reino del Padre. En un plano, en el de la relación con la cosa en tanto pasado-presente, es legítimo preguntarse qué se lleva la palabra (“dejando caer una palabra/que jamás llega al fondo”); pero en el otro, en el de la invocación no, porque la pregunta no es ya qué se lleva la palabra sino qué trae la palabra. E insisto: lo que trae es esa densidad

ni material ni inmaterial anterior a toda encarnación, una densidad anterior tanto a lo real (Lacan) como a cualquier tipo de *différence* (Derrida), si es que a este respecto podemos hablar de “clases”. La metáfora de la poesía-oración tiene que ver con lo “difícil”, y en eso Ortega tenía razón, pero es una clase de dificultad que no precede a la palabra (conceptuosa, diríamos) ni viene después a modo de una heurística, sino que no estando ni en el antes ni en el después de la temporalidad, ejemplifica qué puede hacer, hasta dónde puede llegar, ese salto metafórico de apariencia tan sencilla (“Y a la luz me encomiendo”). En realidad, este planteamiento debería conducirnos a la conclusión de que no hay poesía mística, sino poesía de aspiración mística. La mística es una *experiencia* (y pongo esta palabra en cursiva porque ser altamente problemática en este ámbito); la poesía o la escritura, no. Si concebimos la poesía mística como un testimonio o relato de una experiencia, entonces esa experiencia ya está situada en el mismo nicho de Lázaro, en el de la memoria muerta de la cosa.

No cabe duda de que ambos planos no forman de hecho una oposición, se podría incluso argumentar que posiblemente lo que late en el lenguaje, en toda forma de lenguaje, es precisamente ese ser-invocación del que estamos hablando, sólo que en la poesía de orientación mística, en la de aspiración religiosa, o simplemente en la poesía, ello adquiere una especial relevancia. No hay producción más improductiva, no hay gasto ni pérdida más radical que la escenificada por esa modalidad invocativa de la densidad anterior a la encarnación. Bataille lo vio adecuadamente¹, pero al hablar de una experiencia interior², guiado por la necesidad de negar cualquier trascendencia, cayó simplemente en lo opuesto, ocultando de esa manera todo lo que acarrea llamar a un Lázaro antes de que aparezca, muera y resucite. La densidad no es interior ni exterior, borra la diferencia entre ambos (en el plano de la oración), a la vez que los mantiene (en el plano testimonial-narrativo). Tampoco cabe duda de que no se trata de una inefabilidad poética (expresión absurda donde las haya) que un sujeto histórico puede o podría comunicar a alguien. De más está decir que lo que la palabra trae, diferente de lo que la palabra funda (Heidegger), sufre siempre el riesgo de no ser compartido, de ser confundido, distanciado, identificado con cualquier modalidad narrativa, con cualquier Lázaro en estado de zombie.

¹ Georges Bataille, *La parte maldita*, precedida por *La noción de gasto*, Barcelona: Icaria, 1987 (los originales son de 1949 y 1933 respectivamente).

² Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris: Gallimard, 1983 (ed. orig. de 1943). Trad. Esp. *La experiencia interior*, Madrid: Taurus, 1973.

Parfraseando a Heidegger podríamos decir que pertenece a la estructura de esa densidad el ser olvidada y confundida con la metaforicidad general. Un sujeto no escindido, no esquizoide (y el crítico, por definición, busca ser homogéneo y compacto), no puede ni necesita el gasto del gasto que supone encomendarse a la Luz. Es más: lo trata como un circuito comunicativo en segundo grado, o bien como intento pre-simbólico del lenguaje. Si este poema de Valente, “La salida”, adopta dos tipos de letra, dos registros en direcciones opuestas, no es por un simple capricho de “poeta”, sino para hacer vacilar el sujeto que habla, pluralizarlo, dividirlo, volverlo esquizoide. Quizá la distancia forme parte, de alguna manera, de la densidad aludida, y quizá sea eso uno de los efectos que Simone Weil trata de apresar cuando asegura que “el amor mutuo entre Dios y el hombre es sufrimiento”, porque desvela que densidad y distancia no son incompatibles. No es en vano que otro poema, titulado “La mañana”, equipare los pobres de espíritu a los pobres de palabra:

En larguísimos carros, cubiertos de deseos,
veo pasar
a los pobres de espíritu
y a los pobres de pan,
los pobres de palabra
y de solemnidad.

porque la pobreza de palabra es otra de las señales de la insuficiencia de ésta, de la distancia que crea y transmuta en densidad que invoca lo que si se ha perdido no es porque se ha tenido sino porque forma parte de la sim-patía amorosa. A este respecto valdría la pena recordar aquella frase que Dante escribe en su *Vida nueva* a propósito del Amor: “allí donde no se halla en potencia, ella, actuando de manera milagrosa lo hace venir”¹, frase que retenemos sólo a condición de que ese “ella” no aluda tanto a la amada como a la propia palabra. Habría mucho que decir, mucho se ha dicho ya aunque no suficiente, acerca del amor dentro de la modalidad invocativa de la luz divina, y sería interesante darle un nuevo cariz, vinculándolo a la densidad de la que venimos hablando.

¹ Por ejemplo, Dante Alighieri, *Vida nueva*, Madrid: Cátedra, 2003, p. 245 (obra escrita alrededor de 1293).

Teniendo en cuenta la lógica argumental de lo expuesto, resulta también comprensible que otro poema del libro, el más explícitamente auto-reflexivo del conjunto, el titulado “Objeto del poema”, trace un recorrido que va desde el merodeo de la palabra, búsqueda de algo (“Te pongo aquí/rodeado de nombres: merodeo”), hasta la confusión provocada por el espesor lingüístico y por su distancia en relación a la cosa que nombra (“Te pongo aquí cercado/de palabras y nubes: me confundo”), pasando por la llamada de la propia palabra (“Como un ladrón me acerco: tú me llamas”), y por un acto de introyección de esa misma palabra para el trae y lleva de la comunicación cotidiana (“...La repito,/la entierro en mí,/la olvido, hablo/de lugares comunes, pongo/mi vida en las esquinas:/no guardo mi secreto./Yaces/y te comparto”), hasta desembocar en la luminosidad creada por la propia palabra (“... hasta/que un día simple irrumpes/con atributos/de claridad, desde tu misma/manantial excelencia”). No se trata de una *parousía*, o de algún *kairós* (esto sucede en un lugar diferente al de la poesía) el resto del libro nos lo deja claro, pero su tono nos permite vislumbrar que la escena del lenguaje poético, y en especial la del lenguaje poético místico o de aspiración religiosa, no tiene lugar ni en la máscara trágica, ni en la cómica (que son las dos escenas propias de la teoría literaria), sino en una escena por venir, secreta, extraña, y de la cual unos tienen su certeza y densidad y los demás la esperan —en el mejor de los casos— como quien espera el alba.