

LA INFLUENCIA DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LA POÉTICA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

M^a Ángeles Lacalle Ciordia
Profesora Tutora, UNED de Tudela

RESUMEN

Los poemas de Valente están en un diálogo continuo con autores de la Antigüedad clásica. A través de él vemos cómo algunos de los "valores universales" de la tradición clásica ocultan formas de ortodoxias que asfixian la libertad del hombre. El enfrentamiento social entre el poder y el individuo lo representan Creonte y los pretendientes de Penélope, por un lado, y Antígona y Ulises, por otro. Valente desciende a las sombras en busca de la verdad que estas ortodoxias han ocultado y desde esta verdad pretende renacer a otra historia, la del origen. Retorno a los limos orgánicos de la sombra, a través de los elementos primordiales (el agua, la tierra, el fuego y el aire). La palabra poética aquí engendrada, ajena a cualquier poder y lógica, tiene sus raíces en lo divino humano, creador de mitos y de una poesía basada en la experiencia.

ABSTRACT

The poems of Valente form a continuous dialogue with the old classical authors. These dialogues make it evident to us as to how some of the "universal values" of the classical traditions hide forms of orthodoxies which asphyxiate the human freedom. The social confrontation between the authoritarian power and the individual is well represented on the one hand by Creonte and the suitors of Penelope, and on the other by Antigona and Ulises. Valente submerges deep into these obscurities in search of the truth that has been overshadowed and hidden by these orthodoxies, and aspires for the birth of another history - the original one, goes back to the organic bases of a shadow through the fundamental elements (water, earth, fire and air). The poetical word that is generated hereby, independently of any power or logic, has its roots in the human divine creator of myths and a poetry based on experience.

RÉSUMÉ

Les poèmes de Valente entrent dans un dialogue permanent avec les auteurs de l'Antiquité classique. À travers ce dialogue nous apprécions comment certaines valeurs universelles de la tradition classique cachent des formes d'ortodoxies qui étouffent la liberté de l'homme. La confrontation sociale entre le pouvoir et l'individu est personnifiée, d'un côté par Créonte et les prétendants de Pénélope, et de l'autre par Antigone et Ulysse. Valente fait une descente à la pénombre à la

LA INFLUENCIA DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LA POÉTICA DE JOSÉ ÁNGEL
VALENTE

recherche de la vérité que ces orthodoxies ont voilée, et à partir de cette vérité il prétend renaître vers une autre histoire, celle de l'origine. Retour aux limons organiques des ombres, à travers les éléments primordiaux (l'eau, le feu et l'air). Le discours poétique surgi de là, étranger à tout pouvoir et logique, situe son origine dans le divin humain, créateur de mythes et d'une poésie basée sur l'expérience.

Hemos seguido una línea de desarrollo cronológico según la fecha de publicación de los poemas y de las narraciones poéticas para dar una visión de los ecos de la tradición clásica en la obra poética de Valente. El poeta se sirve de la intertextualidad o del diálogo con los autores clásicos para conocer el saber antiguo.

Este conocimiento antiguo lo conocemos por la poesía. La poesía es un medio de conocimiento. Según Valente «La descripción más antigua y más bella de lo que puede ser el conocimiento poético se encuentra en el Ion de Platón: la manía, la posesión del poeta por un dios que hace que la poesía sea un arte totalmente distinto de todos los demás. Lo que Platón hace en el Ion es describir la liquidación de la razón, la destrucción del pensamiento discursivo del intelecto. El pensamiento racional queda destruido en favor de una forma anómala de conocimiento generada por el estado de posesión. En este estado, el poeta accede a vías privilegiadas del conocer que no son racionales. Aristóteles ofrece también en su *poética* una condición particular a la poesía: explica cómo se aproxima mucho más a la Verdad la Poesía que la Historia, y justamente por esa relación privilegiada de la poesía con la Verdad, la poesía está más próxima a la filosofía. Porque en Platón y Aristóteles no se habla de superación de la filosofía por la poesía, ni llegan a confundirlas»

Este conocimiento se adquiere en el apartamiento de la vida pública, en el exilio, en el abandono... y de todo ello, es testimonio la palabra poética, palabra trasterrada que mora en la noche, lugar de purgación y de renovación de la misma.

En este lugar nocturno o íntimo, la palabra se deshace del polvo de la realidad cotidiana, aniquilada, y se reviste de la intimidad del *saber de los clásicos* cuyo conocimiento es el alimento del hablante poético. A través de este *saber* vamos a descubrir la verdad del PASADO histórico.

Vengo a la compañía de los hombre antiguos
que en amistad me acogen
y de ellos recibo el único alimento
sólo mío, para el que yo he nacido.

Con ellos hablo, de ellos tengo respuesta
acerca de la ardua o luminosa
razón de sus acciones.
(MS, 240-241)¹

Como ya hemos dicho, la poesía es medio de conocimiento de la realidad. El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se obtiene en el mismo proceso creador. Cuando el proceso creador pierde su calidad de *conocimiento*, *la literatura tiende a tematizarse, es decir, a convertirse en mera comunicación*². Este enfrentamiento entre “comunicación y conocimiento”, entre “ideología y literatura” se corresponde en la historia contemporánea -según Valente- con las tesis del *realismo social*. Para Valente, «el realismo social es la cristalización ideológica del pensamiento marxista, que coartó el acceso del escritor a la realidad. Esto produjo la politización de la literatura. Así la obra de arte llega a constituirse en obra de comunicación y pierde su *nativa función* de conocimiento. La obra de arte o la literatura se convierte en un instrumento propagandístico del poder».

El proceso creador del que se obtiene el conocimiento es en principio un «sondeo en lo oscuro»³. Por eso, el hablante poético desea sondear en las sombras de su memoria buscando esos signos vacíos en los que el espíritu transfiera la historia vivida, no sólo personal sino también colectiva, de forma que esta experiencia quede restaurada en el poema en el que pueda reconocerse. Porque «el conocimiento de la experiencia se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema»⁴.

El hablante poético desciende a estas sombras de la memoria y se encuentra con fragmentos culturales del pasado histórico. En el poema, “Tres canciones de barcas”, se sirve del texto griego de la Barca de Caronte⁵ para

¹La paginación de los poemas corresponde a las antologías *Obra poética 1, Punto cero (1953-1976)*, y *Obra poética 2 Material memoria (1977-1992)*, Alianza, Madrid, 1999.

²José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 40.

³Ibid., p. 22.

⁴Ibid., p. 25.

⁵Caronte es, en la mitología clásica, una de las divinidades del mundo subterráneo. Su misión era conducir la barca fúnebre que trasladaba a los difuntos desde el mundo de los vivos hasta el mundo de los muertos, a través de la Laguna Estigia. En la cultura griega,

ingresar, metafóricamente, en la otra orilla. En la Eneida⁶ leemos:

“Prosiguen, pues, Eneas y la Sibila el comenzado camino y se acercan al río, cuando el barquero, al verlos desde la laguna Estigia, [...] le ataja enojado el paso con estas palabras [...]: Ea, dime a qué vienes y no pases de ahí. Ésta es la mansión de las Sombras, del Sueño y de la soporífera Noche; no me es permitido llevar a los vivos en la barca Estigia”.

Tanto en Virgilio como en Valente se insiste en que el viaje o el paso sólo lo realizan los muertos y, además, que no hay retorno.

Tres canciones de barcas

AL BARQUERO de este río
dije: -Vámonos;
barquero,
dame la mano.

Dijo el barquero: -Quien pasa
no regresa de este paso.

Dije: -Barquero,
vámonos.
(BS, 295)

El yo poemático es diestro en la experiencia del fondo ya que siempre ha concebido la experiencia poética como una experiencia de la noche o del fondo oscuro de la palabra. Este descenso a las sombras, también se puede interpretar como un descenso a la noche, como un camino espiritual, para llegar a la perfecta unión de amor con Dios.

cuando alguien moría, su alma era conducida por el dios Mercurio hasta la Laguna Estigia. Allí debía aguardar la llegada de la barca de Caronte, que surcaba las aguas infernales. Era necesario pagar el pasaje al barquero, por ello existía la costumbre de colocar en la boca de los muertos una moneda. Una vez introducido en la barca, era el propio difunto quien remaba, nunca Caronte. La barca le trasladaba definitivamente al otro lado de la orilla, al mundo de los muertos, cuya entrada estaba custodiada por Cancerbero, el siniestro perro de tres cabezas, que se encargaba de que ningún vivo entrase en el infierno, e igualmente de que ningún muerto saliese de él. Caronte suele ser representado como un feo anciano de barba gris, vestido de harapos y a veces con un sombrero redondo.

⁶Virgilio, "La Eneida", Canto VI, *Poetas Latinos*, E.D.A.F., Madrid, 1962, pp. 269-270.

Que nadar sé, barquero,
que nadar sé,

aunque el mar sea alto,
que nadar sé,

alto y oscuro sea,
que nadar sé,

aunque sea de noche,
que nadar sé.
(BS, 295)

Este viaje hacia el interior oscuro encierra una muerte simbólica o literaria.

En la barca sin testigo,
vamos en la barca del frío.
[...]
quien no da moneda viva
sin barca queda ni orilla.

Vamos en la barca.
(BS, 296)

La «moneda viva» en Valente es la muerte en vida. Virgilio permite al protagonista cruzar el río y no entregar la vida a la muerte como "prenda", pero Caronte exige algo a cambio y Eneas le ofrece un ramo de flores.

“El troyano Eneas, insigne en piedad y armas, baja a las profundas tinieblas del Erebo en busca de su padre. Si no te mueve la vista de tan piadoso intento reconoce a lo menos este ramo; y sacó el que llevaba oculto bajo el manto, con lo que al punto desapareció el ojo de Caronte”⁷.

En el poema, “Tres canciones de barcas” de Valente, confluye el mito clásico del barquero Caronte, la influencia de san Juan de la Cruz, Gil Vicente y Quevedo en cuanto al tema de la muerte como experiencia extrema y como paso sin retorno.

Frente a esta noche como camino en el que se desvelan las sombras del saber, hay otra noche constituida por la amordaza de las ortodoxias del poder tanto político, religioso o literario ejercido a lo largo de toda la historia del

⁷Ibid., p. 270.

hombre, que también Valente pretende conocer a través de la poesía, porque según nuestro autor:

“Bajo toda ortodoxia yacen sepultadas las formas originales de lo que pudo ser o fue en un momento dado visión creadora capaz de alojar una epifanía de lo real o, si se prefiere, una terminología propia religiosa, una revelación de lo divino. Ortodoxia y poder tienden a formar un bloque monolítico, y las posibilidades históricas de incurrir en desviación o en herejía aumentan en consecuencia”⁸.

La acción del poder público lo sitúa Valente en Roma. En el poema “Una inscripción” se denuncia la desigualdad entre los hombres. Si los poetas fueron incapaces de denunciar las injusticias del poder, no ocurrió lo mismo con las gentes sencillas víctimas del mismo. Hombres sencillos y humildes se rebelan contra el «régimen oficial». Aunque el poeta sitúe esta denuncia social y política en Roma, de suyo es atemporal. De ahí los saltos entre Roma y la actualidad («grandes concentraciones de capital/ y masas obreras con escasas posibilidades de subsistir») que se producen en el poema.

Fue en Roma,
donde había en aquella época
grandes concentraciones de capital
y masas obreras con escasas posibilidades de subsistir.

Los poetas no acusaron el problema,
porque Roma debió ser una alegre ciudad
en tiempos de Nerón.
Aenobarbo, parricida,
poeta de ínfima calidad.

Algunos hombres sencillos
envenenaron las fuentes
y se opusieron al régimen oficial.
(AME,55)

También salta del pasado histórico al presente en el poema “Las legiones romanas” en el que se asocia USA con Roma en la permanente aniquilación de los enemigos. Según Armando López Castro⁹:

⁸Milagros Polo, “Valente: El arte posmoderno está en formación”, *Culturas/Diario 16*, núm. 179, 15-10-88, p. III.

⁹*Lectura de José Ángel Valente*, Universidades de León y Santiago, Santiago de Compostela, 1992, p. 100.

"Robert Kennedy interpeló al senado norteamericano sobre la guerra en Vietnam. Los servicios de información americanos dieron un índice tan elevado de vietnamitas muertos que llevó al senador a hacer tal reflexión:
... toda la fuerza enemiga ha sido puesta fuera de combate. ¿Quién lucha entonces?
(Epígrafe del poema)"

A partir de aquí se entiende que la prolongación del Imperio Romano en la guerra vietnamita apunta a una crítica universal de los sistemas imperialistas.

La legiones romanas aún se batien
desde hace dos mil años
en los pantanos y los arrozales.
El enemigo ha sido aniquilado
cuatro mil veces en tantos dos mil años
y las legiones aún se batien
contra los mismos muertos.

¿Cómo?
(BS, 324)

Nadie recuerda el inicio de la destrucción permanente porque constituye un eterno comenzar; ni cuál fue el motivo, ni por qué no hay una victoria, y, sin embargo, la aniquilación continúa. En este sentido, se asocian dos símbolos: el águila y el capitolio. Ambos se relacionan con Roma y Washington, además de mascar chicle, de los filmes, del dólar, de la organización política en imperio... todo ello nos sitúa entre el pasado y el presente imperialista.

Nadie recuerda cómo fue el comienzo
ni quién tuvo la culpa
ni por qué la victoria no saluda
a las heroicas águilas que caen, caen, caen.
[...]
Arriban nuevas águilas que manda
remoto el Capitolio, gomitas pompeyanas
para mascar (costumbre de este pueblo
de sutiles colosos), sexo en latas
y un gran dólar inflable
de nueva fabricación o cuño nuevo
para todo el imperio, imperio
sacro, por los siglos
de los siglos.
(BS, 324-325)

Por otro lado, el poder impone su silencio y a pesar de esto, las palabras silenciadas y desmemorizadas insisten en que se las llene de contenidos nuevos que expresen las nuevas relaciones entre los hombres, como dice uno de los personajes de Brecht.

*Así, pues, vuestro aprendizaje habrá de comenzar entre los hombres*¹⁰.

Este conocimiento del hombre es el anuncio de un hombre nuevo, cuyo espacio tiene que crearse porque, todavía, las palabras hastiadas de sí mismas esperan engendrarlo, porque *la raíz del arte [...] está entre los hombres*. Pero este *conocimiento del hombre* que supone -para Valente- el *reconocimiento de la realidad*¹¹ se halla oculto por el silencio impuesto por el poder.

Este silencio obligado por el temor al poder crea la realidad irreal y cerrada del mismo poder, que adviene en la *fijación de la realidad social establecida como definitiva estructura del contenido artístico*. Éste es el escenario social que ofrece el poder al arte: una realidad que ha congelado la ficción o la ilusión. En este sentido, es ilustrativa la cita que Valente extrae del libro X de *La República*, el parlamento de Sócrates a Glaucón:

“Estamos dispuestos a reconocer que Homero es el mayor de los poetas y el primero de los trágicos; pero nos mantendremos firmes en nuestra convicción de que los himnos a los dioses y el elogio de los hombres ilustres han de ser la única poesía que pueda admitirse en nuestro Estado”¹².

Este arte de la palabra que inmoviliza toda la realidad social obliga al hombre a ponerse la máscara porque su identidad personal se ha extinguido en pos de un destino superior cuyos principios están fijados en dogmas.

Valente establece tres tipos de máscaras ideologizadas, dogmáticamente, la política, la religiosa y la literaria encubridoras de la verdadera Historia.

En este sentido, y en la línea de la Historia, podemos traer las palabras de Hölderlin, *dürftiger Zeit*, cita que preside la VI parte del libro de Valente *La memoria y los signos (1960-1965)* y que alude a la misión del poeta en tiempo

¹⁰ *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 24.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 41.

de miseria.

En el poema que se titula “Poeta en tiempos de miseria” el hablante poético, ideologizado por el poder e inmerso en su mezquindad, se halla inserto en las redes de la totalización del lenguaje institucional. Así se expresa con palabras y gestos que no son suyos y evita no sólo los silencios, sino también las preguntas que desvelen o desanden su pasado.

Hablaba sin puntuación y sin silencios,
intercalando en cada pausa gestos de ensayada
alegría
para evitar acaso la furtiva pregunta,
la solidaridad con su pasado,
su desnuda verdad.
(MS, 227)

La verdad de la palabra poética se ilumina desde la *Alétheia* griega, opuesta a la oscuridad del olvido, *Lethé*, ocultador de la memoria esencial, que Valente pretende rescatar con la palabra poética que se identifica con la verdad.

En este tiempo de miseria, el falso poeta prolonga su mendacidad en su lenguaje adulterado que no permite fisuras que pongan en tela de juicio aquello que oculta la máscara de su vida: su “vendimiento” al halagador poder. En este sentido, “el discurso se vende. Sirve también para vender. Se manipula y permite manipular”¹³

Hablaba como queriendo borrar su vida ante un
testigo incómodo,
para lo cual se rodeaba de secundarios seres
[...]

Compraba así el silencio a duro precio,
la posición estable a duro precio,
el derecho a la vida a duro precio,
a duro precio el pan.
(MS, 227)

El poeta parece que, en principio, está llamado para fines más altos y nobles. Pero éste es un poeta hijo de la mendacidad del momento histórico que se deja arrastrar por el honorable escalafón y la peana, y que es infiel a sí

¹³Ibid., p. 58.

mismo y a los demás hombres.

Metal noble tal vez que el martillo batiera
para causa más pura.
Poeta en tiempo de miseria, en tiempo de mentira
y de infidelidad.
(MS, 228)

La circunstancia histórica ahoga al poeta de tal forma que pierde la referencia de cuál es su misión en la sociedad y su deber de no dejarse embaucar por el poder de turno.

Un ejemplo de este tipo de poeta miserable que se entrega al poder de turno y no desvela lo que la ideología oculta en la palabra es el aedo Femio Terpiáda. Los aedos son cantores profesionales, que, acompañados de un instrumento musical de cuerda (la cítara o lira), cantan las hazañas de los héroes. Aparecen ligados a la vida de los palacios. En la corte de Ítaca Femio entretiene a los pretendientes cantando el “luctuoso regreso de los Aqueos”. Femio se proclama *αὐτοδίδακτος*, al decir “fue un dios quien me inspiró en la mente relatos de todo tipo” (XXII, 346). Como personajes ligados a los dioses y a las musas, los aedos gozaban de una gran consideración social. En la matanza final, Odiseo respeta la vida del aedo Femio (Odisea, XXIII, 345 y ss.).

Este aedo aparece en la obra El fin de la edad de plata (1973)¹⁴ de Valente. Este libro en prosa poética se inicia con una cita alusiva a la Antigüedad Clásica: “Una raza de plata, muy inferior a la primera, fue creada después por los moradores del Olimpo (Los trabajos y los días, 127-128)”. Valente, a través de una voz anónima, presenta una resistencia activa a esa «edad de plata» a la que se refiere Hesiodo que fue la de la desmesura y la violencia.

Efectivamente, el libro comienza con una narración poética “Rapsodia vigesimosegunda” en la que se evoca el Canto XXII (330-360) de la Odisea de Homero. Odiseo, vuelto a su hogar de la guerra de Troya, tiene que enfrentarse con los pretendientes de Penélope que pretenden ocupar su lugar, como marido y rey de Ítaca.

Los pretendientes en la Odisea desde el primer momento aparecen como soberbios e insolentes. Desde el Canto II se presagia su triste destino sobre el que se insiste a lo largo de toda la obra. Representan al mundo de los terratenientes, y, también al mundo caballeresco cuyos miembros se dedican a

¹⁴ *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*, Tusquets, Barcelona, 1995.

la lucha, a la caza y a los placeres de la mesa, mundo que corresponde a una época heroica anterior a la que describe Homero.

En "Rapsodia vigesimosegunda", Valente se centra en la matanza de los pretendientes a manos de Odiseo. Describe la muerte de Antínoo, del cabrero Melantio, de Leodes, y narra el ruego de piedad que implora el mezquino poeta, Femio, y la cólera de Odiseo. Telémaco asiste a Odiseo en la matanza de los pretendientes e intercede por Femio Terpiada, poeta mercenario. Odiseo restablece o restituye el orden universal que había antes de la guerra de Troya.

Femio pide clemencia a Odiseo:

-No quieras degollarme -dijo Femio con voz casi ilegible-. Canté a los pretendientes, obligado por la necesidad, la canción que un dios me inspiraba. Los tiempos son difíciles y quién iba a pensar que tú vendrías. Así que tuve necesidad de pan, de un puesto, de un pequeño prestigio entre los otros, de modestos viajes [...] No quieras tú quitar la vida a quien nada tiene de sí, pues ni siquiera la canción es suya. (EFP, 29)

El lenguaje no es inocente. El discurso del poder inmoviliza las palabras en el sentido único que les da el poder. El discurso totalitario fagocita cualquier oposición.

Por otro lado, para Valente, hay un lenguaje total originario, pero el hilo está roto y las palabras vuelven para reanudar ese hilo que las devuelva a su naturaleza primordial o sagrada. Por ello, aguardan la mano violenta que las destruya, y las vacíe de aquellos contenidos que las han viciado y las sumerja en el silencio ininteligible

Hay un hilo perdido,
una señal, la réplica que acaso
permitiría perseguir el diálogo roto
hasta después del alba.

En vano vuelven las palabras
pues ellas mismas todavía esperan
la mano que las quiebre y las vacíe
hasta hacerlas ininteligibles y puras
para que de ellas nazca un sentido distinto,
incomprensible y claro
como el amanecer o el despertar.

(MS, 252-253)

El abismo entre la realidad real y la de la palabra usada y manipulada está abierto, porque la realidad corrompida no se ha aniquilado. El signo no está vacío porque algo queda en el ambiente: un «muerto insuficiente» como Polinices "*nunca visible*", [...] [*es*] *un muerto detenido en su descenso a los dioses del fondo*. Este muerto detenido va a ser *la horrible plataforma de la tragedia, pues, la nueva ley, el orden recién estrenado, [-por Creonte-] nunca podrá cubrir bastante la respuesta sombría del vencido*¹⁵.

A ciertas horas, frecuentando el reverso
pálido de los álamos o en la súbita
concentración de luz visible de las tardes de otoño,
un muerto insuficiente
asomaba aún su torso acribillado.

Sí, algo estaba
definitivamente roto.
(MS, 256)

*Un aire corrupto de descomposición y podredumbre llega hasta
las puertas mismas del palacio de Creonte desde las palabras
del guarda que conduce Antígona:*

*"Vuelos al lugar, y bajo el peso de tus terribles amenazas,
apartamos la tierra que cubría el cadáver hasta dejar
totalmente desnudo el cuerpo ya reblandecido. Nos sentamos
después en lo alto de unas rocas para que nos protegiera el
viento contra su hedor..."*¹⁶

Este aire corrupto desvela el anverso de la máscara de la realidad, que va descomponiendo o resquebrajando los principios rectores de la historia y su hedor va devorando la realidad, pero no llega a aniquilarla. Sólo delata la connivencia de los ejecutores de la Historia.

Sí, algo hedía
a escasa profundidad bajo los gestos,
algo que corrumpía el orden público,
[...]
Y así la Historia, la grande Historia, resultaba

¹⁵José Ángel Valente, "La respuesta de Antígona", *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 44.

¹⁶Ibid., pp. 44-45.

turbio negocio de alta complicidad o medianía.
(MS, 257)

“Hay, pues, la lógica segura y manifiesta de la ley, la higiene de la patria, y un orden conclusivo que recompensa y condena en derecho. Pero alrededor de las columnas armoniosas de la justicia, desde la raíz misma de lo que su ley impone, empieza a extenderse el acre olor de lo corrupto [...] Olor amenazante, "impuro hedor", [...] que enloquece a las aves, confunde los presagios e incita a la revuelta en ciudades lejanas. He ahí el fondo sombrío sobre el que hablan los personajes de la tragedia.

Y, sin embargo, sobre ese fondo se alza poderosa y razonada la ley, el orden deducido de la victoria, es decir, de los reconocidos fundamentos de la ciudad y de la patria”¹⁷.

El olor amenazante muestra el chantaje y la mendacidad del orden que detiene y degrada la historia. La realidad, rota y todavía manifiesta, huele. Su hedor va minando toda la ciudad, sus espacios convencionales, sus lugares extremos e incluso las estatuas de los fundadores de la patria. Para Valente, algo, pues, quedaba por decir: la historia que fundaba este muerto deficiente, Polinices, cuya pestilencia destruía la recta historia y con su presencia denunciaba un tiempo de miseria.

Sí, algo estaba roto o insepulto
en salones y calles o en los lentos
desmontes suburbanos
y en los bustos solemnes
de los descoloridos padres de la patria
que un vientecillo triste
iba desmoronando en dulce escoria.
Sí, algo quedaba, al cabo, por decir
para oprobio del tiempo.
(MS, 257)

En el ensayo de la “Respuesta de Antígona”¹⁸, Valente se centra en la tragedia de Sófocles, Antígona. La acción de Antígona se abre en los primeros momentos de una posguerra civil. Etéocles y Polinices, hijos de Edipo, han caído en mutuo fratricidio ante la séptima puerta de Tebas. Etéocles había defendido la ciudad; Polinices la había atacado con el ejército de Argos. Pero ya sobre los dos héroes yacentes, en Los siete contra Tebas, el coro de Esquilo había

¹⁷Ibid., pp. 44-45.

¹⁸Ibid., pp. 47-54.

cantado: “Al fin su odio se había extinguido; en la tierra inundada por su sangre sus vidas se confunden y son verdaderamente de una sangre” (938-940)¹⁹. Cuando se abre la acción de la tragedia, Creonte ya ha reinstaurado el orden, y dispuesto la honras fúnebres de Etéocles como héroe tebano y la putrefacción extramuros del cuerpo de Polinices por traición a la ciudad. El conflicto, que constituye la tragedia, se centra en el enfrentamiento entre la ley de la ciudad o de Creonte, que impide enterrar a Polinices, y la ley del *genos* antiguo referida al culto a los muertos, defendida por Antígona.

En la narración poética y trágica de la “Séptima puerta”²⁰, Valente rememora este combate a muerte, públicamente, entre Etéocles y Polinices, en la ciudad de Tebas. La narración poética está presidida por la cita “Oh raza teómana y duramente odiada por los dioses. Oh lamentable raza de Edipo, raza mía... (*Los siete contra Tebas*, 653-655)”.

Este argumento de la tragedia clásica de Sófocles enmascara, en manos de Valente, la guerra civil española. El autor parece poco optimista por el final de la narración:

«El municipio de la ciudad de Tebas mando aceitar los goznes de la séptima puerta para hacer más soportable su siniestro ruido en la próxima representación»
(EFP, 100)

De este modo, Valente pone de relieve el hecho de que con Creonte no es posible la reconciliación de la sangre y la extinción del odio. La nueva ley de Creonte o la de la victoria impide la reconciliación de los combatientes. La nueva ley es la del *dios manifiesto*, el *dios de la ciudad*, la del *dios conocido*, Creonte, quien habla en nombre de la verdad instituida en la que afirma la armonía entre la ley de la ciudad y la ley divina. Frente a Creonte, Antígona es «la aberración peligrosa del espíritu»²¹, una conciencia libre en la manifestación de la historia. Por eso en la pareja Antígona-Creonte, “sólo Antígona es creadora de historia, de devenir.”²²

¹⁹Ibid., p. 50.

²⁰*El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*, op. cit., pp. 99-100.

²¹*Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 53.

²²Ibid., p. 53.

Frente a Creonte, *dios conocido* o *de la ciudad*, Valente opone el término *antitheos* ('semejante a un dios') que recoge de Hölderlin y que el poeta alemán aplica a Antígona.

Valente explicita y enfrenta ambos términos- *dios conocido* y *antitheos*- en su ensayo «Ideología y lenguaje»²³, que no es más que un enfrentamiento entre Creonte y Antígona, entre la palabra institucionalizada y corrompida, y la palabra poética, creadora, denunciadora y clandestina.

Por otro lado, el héroe trágico es el *antitheos* que se opone al *dios de la ciudad* para forzar una nueva manifestación de la historia que el *dios de la ciudad* no reconoce. En este sentido, para Valente "El signo lingüístico deja de ser portador del mundo de la relaciones interpersonales y todo el lenguaje queda impositivamente convertido en lenguaje público. Este lenguaje público destruye el sistema semiológico y lo falsifica". Creonte habla desde el discurso público institucionalizado y Antígona levanta su palabra de raíz creadora y por ello denunciadora de este lenguaje público que inmoviliza la realidad:

*CREONTE: Tú eres la única que piensa así entre los cadmeos.
ANTÍGONA: Ellos piensan igual, pero no hablan por temor.
(508-509)*²⁴

La palabra de Antígona, que lleva en su raíz la denuncia, restituye su verdad al lenguaje. Ésta es la función social del arte para Valente: «la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de *dar un sentido más puro a la palabras de la tribu*»²⁵.

Valente distingue dos tipos de palabras: la *mecanizada* por la ley pública y la *poética*, creadora de devenir histórico.

La primera conlleva toda la injusticia porque es esclava de la realidad represiva y se ajusta a la ley del *dios de la ciudad*, y la segunda, la inocente e inalterable, que irrumpe del subsuelo de esta realidad y se hace portadora de las relaciones entre los hombres, y en cuya raíz, lleva la denuncia que restituye

²³Ibid., pp. 55-60.

²⁴Ibid., p. 56.

²⁵Ibid., p. 57.

a la realidad y al lenguaje su verdad, y ésta sobrevive a la realidad fosilizada en la que vive el hombre.

CONTEMPLO yo a mi vez la diferencia
entre el hombre y su sueño de más vida,
la solidez gremial de la injusticia,
la candidez azul de las palabras.
(MS, 258)

Vuelve Valente sobre la figura espectacular de Antígona en el ensayo, «El sueño creador»²⁶, de María Zambrano. Para Zambrano, el sueño creador lo encarnan Antígona y Melibea. Valente coincide con Zambrano en que Antígona es «la mediadora entre la naturaleza y la historia. Simboliza el tránsito». Esta idea se refleja en el diálogo entre Antígona y el Corifeo, cuando Antígona ya ha asumido el cumplimiento de su destino:

*ANTÍGONA. El hades...me conduce aún viviente a orillas del
Aquerón...
CORIFEO: gloriosa y alabada...Sin padecer la enfermedad ni el
golpe de la espada, por ti misma y viviente, sola entre los
mortales, te diriges al Hades²⁷.*

Según decíamos, para Valente, hay un lenguaje común a todos los hombres, ahora roto, pero tiene la esperanza de que *Agone* lo conquiste en su unidad. Valente dedica un poema a *Agone*, que lleva por título, “Agone”

*Agone*²⁸ del sustantivo latino *agon-agonis: lucha, combate*. Es ese otro yo poético que todavía tiene que iniciarse en la lucha contra las sombras para desvelarlas. Agone es el cuerpo poético luchador para llegar a ser la unidad del origen, y allí ser nombrado por la palabra.

Tu cuerpo es como una espada, Agone,
(EI, 377)

²⁶Ibid., pp.193-200.

²⁷Ibid., p. 199.

²⁸Valente aconseja a este personaje para que actúe en esta lucha por un lenguaje que ilumine el origen. Agone reaparecerá en dos obras más de Valente, en Mandorla, y en No amanece el cantor. Es el reflejo del propio escritor o al menos de una parte de él. Agone representa al hombre como poeta, a Valente ejecutor de la poesía.

En el fondo del amor o de la palabra están los dioses creadores del mundo escondidos en el lenguaje secreto. Para acceder a este lenguaje divino, que crea el mundo, previos han sido el deseo, la lucha, sellar el recinto y la sumersión en el fondo, *id est*, un proceso meditativo. De éste, lo primero que emerge es la ininteligibilidad y el desconocimiento de lo vivido en el mismo fondo.

A LOS DIOSSES DEL FONDO

LO QUE dije no sé.
(EI, 379)

Este fondo no se puede expresar con el lenguaje roto, porque significa que hay una ruptura entre el origen y el mundo, y es Agone quien tiene que encontrar el lenguaje primordial que una el abismo entre el origen y el mundo. Agone destruirá la oscuridad impuesta por el poder para que en su vacío se muestre la revelación del fondo de la palabra. De lo contrario, serán las mismas palabras las que desde su espesor y hastiadas de sí mismas, pedirán que se las destruya, para que no caigan en un vértigo de vacío siempre con el mismo deseo, el de ser la unidad.

Hay un lenguaje roto,
un orden de las sílabas del mundo.

Descífralo.
(EI, 379)

Valente distingue la palabra meramente *instrumental*, que se consume en lo que designa, y la que permanece *abierto* hacia el interior y por esto es experiencia de la interioridad del hombre. Por ello, la palabra ha de retornar al origen, a la palabra inicial, en un eterno retorno, al principio en el que, como semilla, se renueva, se recrea y engendra claridad. Aquí parece evocar, nuestro poeta el «eterno retorno» de Heráclito. Este retornar continuo abre la vertiente objetiva de la poesía: palabra vacía de contenidos que la inmovilizan en un contexto u otro. La palabra objetiva puede aparecer en cualquier contexto y está preparada para recibir el enfoque de la realidad de cualquier poeta.

Este oficio o deseo desvelador hacia el origen de la palabra es el que debe llevar a cabo Agone para que emerjan los contenidos nuevos y para que denuncie los contenidos inmovilizados de la Historia por la imposición totalizadora del lenguaje institucional que impide al poeta el acceso a la realidad real.

Por otro lado, para Valente el espíritu transfiere la experiencia vivida que el poeta recupera por la palabra. En el punto vacío o como dice Barthes en el *grado cero* de la palabra se desvela la Historia en la que se manifiesta lo humano inaccesible. La palabra descubre la doble cara del movimiento engendradora del conocimiento objetivo de la historia o lo que es lo mismo la experiencia de la tragedia del hombre de la caverna, que es la historia del *antitheos*: *semejante a un dios*, que se opone a la del *héroe*, que es para Valente el *dios de la ciudad*, el que ha asumido el *pacto de la ciudad con los dioses como garantía del orden histórico establecido*²⁹.

Esta doble faz de lo vivido engendra la doble visión de la historia valentiana, que subsiste por la oposición, por un lado, entre el *antitheos-Cristo* y el *dios manifiesto*; y por otro, entre *Ulises* y *Antínoo*.

En el poema "*El templo*", el *monumento*, el templo, constituye una realidad fosilizada, habitada por el *dios de la ciudad*, que se manifiesta en la mirada inalterable y poderosa de Cristo. Se destruye la manifestación en su mirada, porque el templo fue construido para que no durara más que el sueño del hombre en la caverna.

EL CRISTO miró el templo
que como un diamante recogía
la dura luz de su mirada.
[...]
Detrás del velo estaba el rostro
ya usado del dios.
(EI, 388)

Como Cristo, con su poder espiritual inalterable, destruye el templo como metáfora de la palabra usada del *dios manifiesto*, así el *antitheos*, Ulises, destruye el Pasado de los héroes de la ciudad, representado por los «Pretendientes» de Penélope.

En el poema "*Reparación de los heroico*", la guerra de Troya y sus héroes pertenecen al pasado y nadie habla de él. Ahora, Antínoo representa el nuevo orden: es la «flor de los pretendientes», de buena familia, conocedor de idiomas, inteligente y amariconado. A partir de aquí, el poema narra la muerte de Antínoo a manos del «harapiento vagabundo», Ulises. Penélope es símbolo de la tenaz fidelidad («Cómo puede esperar Penelopea».)

²⁹ *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 51.

Para estos pretendientes no hay nada que esperar porque el futuro ya está revelado en el presente, en ellos. Se ha de olvidar el pasado primordial que se prolonga en la espera presente de «Penlopea» y que cuestiona este futuro ya cumplido en ellos.

Reunámonos pues para cruzar apuestas
sobre el futuro que nosotros somos
y olvidemos el arco, el duro arco del rey,
aquel objeto pesado y anacrónico
que la sentimental Penlopea
aún tiene por sagrado.
(EI, 390)

Este pasado primordial se abre por la acción de un marginado, por la del *antitheos*, que a pesar de «la resistencia de la materia» logra que advenga en ella la respiración primitiva de los hombres.

Pero ya el harapiento vagabundo,
el huésped no aceptado
impuesto por el hijo de la reina,
acariciaba el arco.
Así templó la resistencia
de la tenaz materia.
Tocó la flecha amarga,
hizo vibrar la cuerda poderosa
con un rumor distinto
y un tiempo antiguo vino en oleadas
de hosca respiración hasta los hombres.
(EI, 391)

Y en esta arma hiriente, Antínoo, el héroe, encuentra su destrucción.

[...] Atravesó su punta
la garganta de Antínoo y salió por la nuca.
(EI, 391)

La muerte de Antínoo revela la verdad de su naturaleza y la necesidad de destruir para que emerja aquel pasado que proporciona al hombre el conocimiento del saber antiguo.

Flor de los pretendientes
irrisorio despojo,
entre el vaho animal de la hermosa matanza.
(EI, 391)

La destrucción de la sombra o carroña que cubre el lenguaje continúa, ahora, por medio del *escorpión*, símbolo de la muerte. Se denuncia la descomposición de los principios rectores de la Roma imperial.

El escorpión amigo de la sombra...

El escorpión amigo de la sombra suele
horadar las entrañas de la tierra,
mientras tú provisto de una lupa feroz y sobria
analizas los tristes fundamentos,
piedra angular y mierda melancólica,
de la ciudad de Roma y de su imperio.
(EI, 396)

Este movimiento de destrucción en la palabra poética va engullendo el vacío maloliente de la historia del pasado hasta llegar al punto cero en el que revertirá la verdadera realidad del pasado.

El poema "*A fool*", puesto en boca de Tersites al que Ulises califica en la *Iliada* de *alocado* ("¡Tersites, parlanchín sin juicio!")³⁰, muestra el movimiento de destrucción o aniquilación de mitos sobre héroes clásicos que, paulatinamente, han ido ocultando la verdadera Historia hasta convertirse en puramente imbéciles y en la «imbecilidad» alcanzan el grado máximo de degradación moral. Valente apunta, aquí, a la desmesura de la esperpentización de los héroes clásicos.

A fool

En un personaje de la cadena reposa pura la
pura estupidez del ser.

Agamenón³¹ es un imbécil por querer mandar a

³⁰*Iliada*, II, 211.

³¹Agamenón será uno de los principales héroes que participaron en la Guerra de Troya al ser el jefe de los griegos. Era hijo de Atreo, el rey de Micenas, y le sucedió en el trono. Para aplacar a la diosa Artemisa, contraria a la expedición contra Troya, Agamenón no dudó en sacrificar a su hija Ifigenia, salvada *in-extremis* por la propia diosa. El enfrentamiento de Agamenón con Aquiles está narrado en la *Iliada*. Casado con Clitemnestra, murió a manos de ella que vivía adúlteramente con Egisto. Su hijo Orestes vengó su muerte matando a los dos asesinos.

Aquiles; Aquiles³² es un imbécil por dejar que lo mande Agamenón; yo, Tersites, soy un imbécil por ocuparme de estos dos imbéciles; Patroclo³³, en fin, es un imbécil puro.

O la desolación fecal del ser.
(EI, 406)

A la vez el hablante poético es consciente de la diferencia entre la “creencia cristalizada” en el *dios de la ciudad* y la del *hábito viviente* e insobornable de la palabra poética y, por ello, decide ofrecer a los dioses lo que ellos ofrecieron en su pacto ideologizante con la ciudad, «lo lateral, lo espeso, lo pastoso».

Anales de Volusio
(Versión de Catulo, Car. XXXVI)

POR QUÉ no ofrecer a los dioses
no ya lo primigenio, lo ligero, lo leve,
sino lo lateral, lo espeso, lo pastoso.
(EI, 407)

Esta ofrenda evoca el *camina* XXXVI de Catulo en el que se alude a los *Anales de Volusio* como

“escritos de mierda cumplid el voto por mi niña. Pues ha prometido solemnemente a la sagrada Venus y a Apolo, que si, yo volvía a ella y dejaba de dispararle terribles yambos, daría al dios de paso tardo, lo más escogido de los escritos del peor de los poetas para que se quemara sobre leña maldita; y la perversísima ve divertido y gracioso ofrecer eso a los dioses [...] Y vosotros, entretanto, ¡id al fuego, *Anales* de Volusio,

³²El más famoso héroe griego de la Guerra de Troya era el bello Aquiles, hijo de Peleo y de la ninfa Tetis. Para hacerlo invulnerable, su madre decidió unirlo de ambrosía y sumergirlo en la Laguna Estigia agarrándolo por el talón derecho, su única parte vulnerable. Como caudillo de los mirmidones participó en la guerra, enfrentándose en numerosas ocasiones a su jefe Agamenón y dando muerte a Héctor y a Mennón. Tras rechazar a los troyanos ante las murallas de la ciudad, Paris le disparó una flecha que acertó en su punto vulnerable gracias a la ayuda de Apolo. Sus cenizas se guardaron en una urna que contenía las de su amigo Patroclo.

³³El mejor amigo de Aquiles era Patroclo. Enfundado en la armadura de Aquiles, Patroclo se lanzó al campo de batalla para ayudar a los griegos que estaban siendo derrotados por los troyanos. Estos huyeron ante la visión de aquel héroe pero Héctor se enfrentó directamente a Patroclo y le clavó la certera lanza en el corazón, quitándole la armadura. Patroclo murió y su gran amigo Aquiles le vengó, matando al troyano.

llenos de garrulería y estupideces, escritos de mierda!”

En el poema de Valente se establece un diálogo abierto, en el que hablante poético propone a Lesbia³⁴ sacrificar a la divinidad el hedor de la putrefacción histórica.

Sacrifiquemos Lesbia, adúlteros y alegres,
a la terrible diosa que nos lleva
papel inundo, *Anales* de Volusio,
cacata carta,
la flor cerrada de lo obtuso.
(EI, 407)

Como vemos, la destrucción del pasado histórico o del mito como denuncia de la palabra poética para forzar una nueva epifanía de la Historia es un tema fundamental en la obra poética de Valente y que de forma extrema, aparece en las narraciones de El fin de la edad de plata, porque en este libro se plantea la destrucción como fundamento. Así lo muestra Ancet en el Prólogo: “Con la violencia de una escritura que convierte el sarcasmo, al pesadilla, el escarnio, el absurdo y lo fantasmagórico en instrumentos de la transgresión”. Todo ello son instrumentos de destrucción de formas desgastadas, caducas y decadentes que arrastra el poder monolítico. Valente intenta agrietar el discurso del poder para que advenga una verdad renovada o revisada continuamente sobre los contenidos de nuestro pasado histórico.

En esta obra, El fin de la edad de plata, se reconoce, de forma abundante, la referencia (o intertextualidad) a otros textos de la antigüedad clásica como en «Tamiris el Tracio», «Pseudoepigrafía», «Homenaje a Quintiliano», además de «Rapsodia vigesimosegunda» y «En la séptima puerta», que ya hemos comentado al ponerlos en relación con los poemas de la obra en verso de

³⁴Vid. El muro de la *salax taberna* del c. 37 en el que Catulo promete escribir los más obscenos graffiti con su mentula se revela como el soporte natural de semejante escritura. De un lado Lesbia y sus amantes transmiten sobre el muro su corrupción, del otro lado Catulo escribe lo que allí sucede: en el muro se dice quién es Lesbia y sus amantes y el muro reclama al mismo tiempo lo que corresponde que allí se escriba. Tan volubles son las promesas de Lesbia como inasible y fugaz el agua y el viento que las contiene en c. 70. ¿Es que Volusio, en c. 95, utilizó ingentes cantidades de papeles de mala calidad para escribir sus versos abominables o estos convirtieron al soporte? *cartae*- en papeles dignos de olorosos pescados en verdad no tan malolientes como la *cacata carta* del c. 36? Es natural pensar que el soporte absorbió la mala calidad de la escritura pero también es posible considerar que el soporte nos habla de la calidad del texto que transporta.

Valente.

En la narración poética «Tamiris el Tracio», se evoca el texto de la Iliada II en el que Tamiris intenta rivalizar con las Musas, y por esto, éstas le castigan con la ceguera y la pérdida del canto.

“...donde las musas saliéronle al camino a Tamiris el tracio, le privaron del canto cuando volvía de la casa de Eurito el ecaleo, pues jactándose de que saldría vencedor, aunque cantaran las propias Musas, hijas de Júpiter, que lleva la égida, y ellas irritadas le cegaron, le privaron del divino canto y le hicieron olvidar el arte de pulsar la cítara” (591-602)

En la narración poética de Valente, éste alude a esta doble pérdida, del canto y de la vista, porque sólo el que es consciente de lo que le falta puede luchar por ello. El poder del canto es el poder de la apertura de la realidad. Las Musas, que fueron amigas de Tamiris, luchan con él «por el poder el canto» e invocan «la oscura llamada del dios de ojos oblicuos».

«La historia de los dioses cuenta cómo las Musas, hijas de la memoria, toda la noche combatieron, en número de tres, con Tamiris el Tracio por el poder del canto».
(EFP, 107)

Para conseguir el canto es necesario la inmersión «en el secreto centro de la noche», en ese espacio vacío donde el canto se cumple y su forma es el silencio. Si para Valente, el canto emerge en el silencio, en éste mismo se produce el canto del ruiseñor o del pájaro. En República X (620 a), se cuenta que el alma de Tamiris se había transformado en ruiseñor:

“...había visto también el alma de Támiris escogiendo la vida de un ruiseñor”.

Probablemente, Valente tuvo en cuenta la desaparición del cuerpo de Tamiris y la transformación de su alma en pájaro cantor. En Valente, emerge el canto o el pájaro cantor en la desaparición o destrucción de todo aquello que impide el canto, en su vacío.

La narración titulada “Pseudoepigrafía” recoge el *Fragmento 93* de Heráclito:

“El señor cuyo oráculo está en Delfos no dice ni oculta, sino indica por medios de signos”.

En “Pseudoepigrafía”, aparece el dios oscuro al que invocaran las Musas y

Tamiris el Tracio. El autor del texto fue llamado «el oscuro» y el señor del oráculo, «Loxias, es decir, el oblicuo». El dios oblicuo se opone al dios manifiesto y recto, al del sí y al del no. Es el que descifra, como Agone, el mundo, el que se opone a contenidos dogmáticos, el que permite al hombre crecer en el conocimiento desvelador del mundo.

El Señor del oráculo ni declara ni oculta, significa. No pongáis -añadió la mujer- ni el sí ni el no de la contestación querida en la pregunta. Porque del sí y del no nacen la desmesura, la cólera y la sangre, el cielo roto de lo que el dios en el laurel mascado ya no lee. Cubriendo el sí y el no está el oráculo que a ambos los contiene, que los engendra por separado de lo que no podrá jamás ser dicho, sino significado [afirmado y negado al mismo tiempo]. [Por eso el autor de este texto fue llamado el oscuro y al señor del oráculo, al dueño de la mántica, apellidaron Loxias, es decir, el oblicuo.].
(EFP, 109)

El conocimiento del Señor del oráculo es *enigmático*. Desde el inicio de la obra de Valente, el ángel juega con el poeta al sí y al no (AME, 19) a pesar de que el ángel contiene a ambos, como la palabra poética y el oráculo. El ángel sería el oráculo desvelador de la doble naturaleza del hombre. Por un lado, el hombre se relaciona con el infierno del mundo del poder y por otro con la totalidad de la otra realidad interior oculta al hombre. En el primer caso, el poder categoriza la realidad porque no existe para él una realidad intermedia y en el segundo caso, no hay división entre sí y no, sino que los trasciende porque él expresa la palabra poética, que no está llena de contenidos sino de señales. Frente a un lenguaje institucionalizado basado en el sí y en el no, se halla el de la palabra poética, oblicua, oracular o sagrada que expresa lo indecible, que aparece o se muestra en el poema, lugar de manifestación.

Oscuro jugador,
[...]
Jugaba al sí y al no,
al siempre, al todavía.
Pero tú conocías,
adversario cruel,
todas mis suertes.
AME, (19-20)

En el poema "*Bajemos a cantar lo no cantable*"

Bajemos a cantar lo no cantable,
propongamos al fin un edipo al enigma,

un trompo al justiciero general de a caballo,
una falsa nariz al inocente,
pan al avaro,
risa al cejjunto,
[...]
(BS, 320)

Valente propone el desorden y el caos frente a lo impuesto y lo convencional para forzar a la realidad para que emerja nueva, para que la palabra se llene de contenidos nuevos. Si en la Antigüedad Clásica la Esfinge propone un *enigma* a Edipo, ahora en el poema de Valente se invierten los términos: «Propongamos al fin un *edipo* al enigma». (v. 2)

En El nacimiento de la filosofía griega, Giorgio Colli muestra una faceta tenebrosa del *enigma*. El dios Apolo, de naturaleza ilimitada, insondable, caprichosa, plantea al hombre enigmas que lo enfrentan con el sufrimiento y con la muerte. Allí, Edipo se confronta con enigmas enviados por el dios en los que se pone en juego su propia existencia.

En el mundo clásico encontramos, pues, a un Apolo que conduce a los hombres al conocimiento por medio del oráculo y es, a la vez, el creador de los sistemas que organizan la convivencia entre los hombres.

En la tragedia de Sófocles nos encontramos a Edipo, un hombre que, atado a los designios que dictan los dioses, se encuentra finalmente con su terrible verdad, escondida detrás de los enigmas que le son planteados.

En el transcurso de la tragedia vemos a Edipo confrontado, esencialmente, con dos enigmas. Después de huir de Corinto temeroso de las palabras del oráculo que le anuncian que matará a su padre y se casará con su madre, llega al cruce de caminos donde, en discusión con unos extraños, asesina a Layo sin saber que es su verdadero padre. Edipo llega a Tebas, ciudad que está azotada por la presencia de la Esfinge, monstruo mitad león, mitad humano. Ésta ha planteado a los habitantes de la ciudad un enigma, aparentemente trivial, pero cuya no resolución implica su destino trágico. Dice Colli: “El contraste entre la trivialidad, en la forma y en el contenido, y el carácter trágico de su resolución [...] revelan la intervención del arbitrio divino; la intrusión en la esfera humana de algo perturbador, inexplicable, irracional, trágicamente absurdo”³⁵. Reaparece aquí de nuevo el dios jugando con el destino de los hombres y utilizando para ello las redes atroces del enigma.

³⁵Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 46.

Con la resolución de este enigma, Edipo logra salvar a la ciudad de la rudeza de los dioses. Cesan entonces las víctimas que ha cobrado este terrible juego, pero, paradójicamente, en ese mismo instante se reafirma Edipo a sí mismo como víctima de aquellos. Liberar a Tebas del terror en que está sumida, conlleva para él, al recibir el premio ofrecido por la reina, seguir preso del tenebroso destino que le ha sido otorgado por Apolo. De nuevo la ambigüedad del enigma se hace presente: aparentemente superfluo, pero realmente ominoso; a primera vista liberador si se resuelve, claramente cruel en la verdad que esconde. Así, cada vez que Edipo intenta huir del enigmático horror que le insinúan los dioses, cae más profundamente en él, complaciendo con ello la naturaleza cruel, ambigua y caprichosa de Apolo. Por eso, cuando se encuentra ya en el límite de la verdad, al final de la tragedia, Edipo puede gritar: "Apolo, amigos míos; sí, Apolo. Él fue el instigador de los males y de los tormentos que padezco".³⁶

Valente, como Apolo o como la poesía, se presenta a sí mismo como un enigma, que el lector ha de interpretar.

En "Homenaje a Quintiliano" presidido por la cita latina ["Se esforzó por apartar a sus discípulos de los *dulcia vitia* y por proponerles en todo normas áureas. (De un capítulo de literatura latina)"] Valente pone en tela de juicio, a través de la ironía, el discurso normativo del poder, tradicionalmente, transmitido de generación en generación, y representado, aquí, por el «Gran Preboste», y a cuyos seguidores perpetuos les ocasiona grandes beneficios y prebendas. («Gran fruto en las costumbres»). En este sentido normativo, Valente presenta algunos de los principios jesuíticos recibidos por la tradición:

«- Se buscan con toda diligencia varios modos de despertar y animar los estudiantes al estudio, y se usan nuevos ejercicios de letras y nuevas maneras de conferencias y disputas y de premios; los cuales y el puntillo de la honra y la competencia y la prominencia de los asientos y títulos son grande espuela... [...] dividían los reverendos padres a la clase entre cartagineses y romanos, con la debida prominencia de asientos y de títulos, y el sonido feliz, heroico, sacrosanto, de la radiante espuela. Y no sé por qué [...] ganaban siempre los romanos. La Historia era la Historia, al fin y al cabo. [...] así lo afirmo- dijo un día uno de los docentes , [...] llamado el Gran Preboste». (EFP 130).

³⁶Sófocles, "Edipo Rey". *Dramas y tragedias*, Barcelona, Iberia, 1983, p. 41.

La palabra poética denuncia el ritmo chirriante de la Historia, el sí y el no del dios de la ambición, de los principios docentes y de la moral («En correcta moral»). Es la palabra heterodoxa la que se opone al poder de Creonte, de los pretendientes, a los halagos de cualquier tipo de poder y al lenguaje lógico y ordenado del discurso institucional que inmoviliza los contenidos de la Historia y de la realidad. Antonio Risco³⁷ recuerda su militancia y la de Valente en «el bando contestatario y rebelde» de los cartagineses:

«Conocí el tipo de enseñanza jesuítica, y posiblemente en la misma escuela orensana, basada en al competición entre romanos y cartagineses, con la coincidencia azarosa de que yo también milité repetidamente en el bando contestatario y rebelde, el de los cartagineses».

Así, la historia de los héroes y mitos clásicos se desmorona y una nueva raza de hombres nace para arrasar a los dioses de las ortodoxias.

Sólo quedaron sobre las ruinas
del dios, sagrados, los profanadores.
(37 Fg, 432)

En los relatos de El fin de la edad de plata, la violencia actúa como instrumento de destrucción de todo aquello que impide a la palabra su descenso sobre sí misma hacia el origen para recobrar el canto de las Musas que devuelva al hombre la verdadera Historia:

«en la teología griega de las Musa, éstas hijas de la memoria-cantan comenzando por el origen (ex arkhés), es decir, proyectando todos los estratos de sentido a un origen donde, según otra revelación, estaba la plenitud del sentido de la palabra, el logos»³⁸.

Valente había transferido, hasta ahora, la intimidad como una historia de afuera y de adentro de la caverna, es decir, la historia de la experiencia del hombre desde siempre con sus acciones y padecimientos, desde su raíz íntima con lo divino. Pero, por encima de la historia, Valente no ha renunciado a una búsqueda de un origen (inocencia, paraíso...) con el que identificarse y en el que encuentre su salvación.

³⁷"La narración de José Ángel Valente", *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer, Júcar, Madrid, 1994, p. 161.

³⁸ *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 62.

Toda esta experiencia cultural y vital no es sino la experiencia de la materia infinita del fondo, que conforma el pensamiento del poeta que asciende en el instante fugaz, pero eterno, de su manifestación, como visión creadora de la realidad irreal. Orfeo descendió hasta el borde de esta realidad irreal-real o mágica constituida por la nada creadora y cuando la iba a aprehender se esfumó. Este lugar de ausencia es, para Valente, el lugar de la *presencia* de lo real. Muerte y resurrección es el espacio de la creación: el descenso a la sombra y retorno en la luz es el movimiento creador de la poesía.

Odilon Redon

Tú que pusiste sobre el sueño de Orfeo,
como quien en el pecho no visible del aire
depositase anémonas,
una tan solitaria ternura,
Odilon Redon,
secreto y súbito y continuo: el ojo,
como un extraño globo,
sube hacia lo infinito.
(IF, 448)

En el devenir del movimiento creador se hunden todas las figuras retornantes de la luz a la materia informe del sueño. De esta manifestación de la luz, el olvido sólo rescató el vacío y, en éste, la imagen solitaria de la noche adviene en la sombra, único soporte para poder ver y contener su transparencia.

Tu sola imagen

CUANDO la fatiga al fin hundió en el sueño
todas las figuras,
cuando del duro territorio de la luz
nada guardó el olvido,
tres veces en la noche
tu sola imagen
sobrevino en la sombra.
(IF, 473)

En este poema, parece que Valente ha tenido en cuenta el deseo de Eneas de abrazar la imagen de su padre Anquises en el descenso a las sombras:

“... tres veces probó a echarle los brazos al cuello; tres la imagen, en vano asida, se escapó de entre sus manos como

una aura leve o como alado sueño³⁹.

Este lugar de mediación, en que la materia asciende a su decir inminente, previo estado de continua formación, para Valente, lo ocupa "lo femenino". El papel mediador del poeta le viene de su origen femenino. Le molesta el alarde de virilidad de los héroes clásicos⁴⁰ que anula la feminidad originaria. El poeta, como ser privilegiado, afirma su origen femenino y el deseo de remitir a la creación poética, todo lo que de femenino le pertenece, porque *crear lleva el signo de la feminidad*⁴¹.

En el poema "*Insolidaridad del héroe*", la cita, que preside el poema de Valente (*Iliada*, Canto I), corresponde a la arenga del anciano Néstor en la que aconseja a Aquiles que no dispute de igual a igual con Agamenón, puesto que éste es soberano, y si Aquiles fue parido por una diosa, Agamenón es más poderoso porque gobierna sobre mayor número de hombres.

El poema de Valente está puesto en boca de Aquiles cuya "heroicidad" la basa en su origen sagrado, por esto puede considerarse como un elegido, mientras que la "heroicidad" de Agamenón se basa en la virilidad, que vale poco, puesto que es mortal. Por encima de este destino vacío de las armas, de la guerra, de la actitud de los dioses... al que está abocado el héroe, el hablante poético retorna guiado por otra luz a su educación infantil femenina, a otra forma de existencia inserta en lo sagrado.

Insolidaridad del héroe
...a ti engendró una diosa; pero éste tiene más
poder, pues manda sobre más hombres.
II, canto I, 280-281.

«Yo fui criado entre mujeres, el rey de los mirmidones. Odio a Agamenón Atrida y a los suyos por su jactanciosa virilidad. El destino hizo de mí un elegido y a mi destino habré de devolver lo que a él pertenece. Pero entre los metales roncós y los cuerpos caídos, mis ojos vuelven, heridos de otra luz, a la mano infantil con que mi cuerpo acariciaban las hijas de mi

³⁹Virgilio, *Poetas latinos*, "La Eneida", Canto VI, op. cit., pp. 278-279.

⁴⁰Para Milagros Polo la «jactanciosa virilidad» la asocia a las «formas más duras de la imposición y el poder, formas ortodoxas, ideológicas... en la línea de los grandes monumentos de la historia», (*José Ángel Valente. Poesías y poemas*, Narcea, Madrid, 1983, p. 80).

⁴¹Valente, *Obra poética 2 Material memoria (1977-1992)*, op. cit., p. 41.

madre. Los héroes serán decapitados por el sexo. La ciudad arderá: se ignora por qué mano abrasada. De esta guerra, qué podría decir. Su término me es indiferente. Igual que el vuestro, oh dioses».
(IF, 482)

Por otro lado, como sabemos, Eneas es un héroe troyano, muy valiente, al que los dioses le han destinado a sobrevivir a la derrota por su fortaleza moral (*pietas*), y le han marcado con un destino glorioso.

En el poema de Valente, "*Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras*", Eneas ha alcanzado el límite de la destrucción y en él aparece un nuevo umbral: la fundación de un nuevo espacio o universo o ciudad. El retorno a la destrucción y al aniquilamiento ya no es posible. Parece que una nueva era se abre. Eneas ha descendido a la sombras para conocer la verdad de la nueva realidad histórica que funda.

Esta interpretación, más o menos ajustada a la realidad histórica del pasado antiguo, puede considerarse como una máscara que Valente se pone para expresar una fase del proceso creador en el que se circunscribe este poema.

Desde el umbral de la distancia de la materia oscura del fondo o lo que es lo mismo desde el fondo oscuro de la femenina noche, asciende la materia creadora hasta el umbral en la que extasiada la mujer-noche-materia del fondo oscuro se manifiesta y su conocimiento incondicionado de eternidad lo absorbe el dios del lugar. Esta materia pura ha descendido a la noche del espacio de mediación para buscar la más interior sabiduría del corazón que constituye toda la memoria de lo que no ha sido todavía, y es materia oscura del fondo.

Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras

OSCUROS,
en la desierta noche por la sombra,
habíamos llegado hasta el umbral.

La mujer era un haz de súbitas serpientes
que arrebatava el dios.

Oh virgen, dime dónde
está en el corazón del anegado bosque
el muérdago.
(IF, 489)

La materia creadora del fondo de la noche había llegado al umbral del infinito ciclo de destrucción, al extremo límite de la desposesión, para que en esta privación insólita se manifestara el dios del lugar. En esta tensión de alumbramiento está el límite. Ya no hay vuelta por el mismo camino oscuro. Valente propone descender al fondo donde la verdad se halla envuelta en sombras, que todavía habrá que clarificar en un proceso de conocimiento que va desde esta oscuridad hasta la verdad transparente de la memoria originaria.

Habíamos llegado hasta el umbral
(de mares calcinados, del infinito ciclo

de la destrucción).

Aquí desnudo estoy,
ante el espasmo poderoso del dios.

Aquí está el límite.

Ya nunca,
oscuros por la sombra bajo la noche sola,
podríamos volver.

Pero no cedas, baja
al antro donde
se envuelve en sombras la verdad.
Y bebe,
de bruces, como animal herido, bebe su tiniebla,
al fin.
(IF, 489-490)

En este poema, Valente ha tenido muy en cuenta el descenso virgiliano de Eneas a las mansiones infernales para ver a su padre Anquises. Son expresiones virgilianas⁴²:

"Solos iban en la nocturna oscuridad, cruzando los desiertos y mustios reinos..." (p. 266); "Apenas llegaron al umbral", (p. 259). Valente coincide con estas expresiones en los versos 1, 2 y 3.

"Sibila, procurando sacudir de su pecho el poderoso espíritu del dios" (p. 260). Y en Valente son semejantes los versos 4 y 5.

⁴²Virgilio, *Poetas Latinos*, "La Eneida", Canto VI, op. cit., pp. 266, 259, 260, 261, 264.

"¡Oh Virgen!", (p. 261) y en Valente el verso 6.

"Cual suele en la selva durante los fríos invernales brotar el muérdago con nueva verdura... Eneas ase de él al punto, le arranca impaciente y lo lleva a la cueva de la Sibila" (p. 264). Y en Valente los versos 7 y 8 se parecen.

En Virgilio, Eneas desciende a las mansiones infernales para que su padre Anquises le revele el futuro. Una vez que la sibila y Eneas llegan a la laguna de Estigia, la cruzan en la barca de Caronte. Eneas conversa con su padre, Anquises, sobre el misterio de la regeneración de las generaciones y el padre le anticipa y desvela los misterios del mundo:

"¡Oh padre!, ¿es creíble que algunas almas se remonten de aquí a la tierra y vuelvan segunda vez a encerrarse en cuerpos materiales? ¿Cómo tienen esos desgraciados tan vehemente anhelo de rever la luz del día? Voy a decírtelo, hijo mío para que cese tu asombro, repuso Anquises, y de esta suerte le fue revelando cada cosa por su orden:

Desde el principio del mundo un mismo espíritu interior anima el cielo y la tierra, y las líquidas llanuras y el luciente globo de la luna, y el sol y las estrellas; difundido por los miembros, ese espíritu mueve la materia y se mezcla al gran conjunto de todas las cosas; de aquí el linaje de los hombres y de los brutos de la tierra, y las aves, y todos los monstruos que cría el mar bajo la tersa superficie de sus aguas. Esas emanaciones del alma universal conservan su ígneo vigor y su celeste origen mientras no están cautivas en toscos cuerpos y no las embotan terrenas ligaduras y miembros destinados a morir: por eso temen y desean, padecen y gozan; por eso no ven la luz del cielo encerradas en las tinieblas de oscura cárcel. Ni aun cuando en su último día las abandona la vida, desaparecen del todo las carnales miserias que necesariamente ha inculcado, de maravillosa manera, su larga unión con el cuerpo; por eso arrostran la prueba de los castigos y expían con suplicios las antiguas culpas".⁴³

Poéticamente, toda esta materia-madre se adentra hacia una interiorización, que para Valente⁴⁴ es una

"entrada radical en la materia, contemplación de la materia [...] niega toda ruptura entre espíritu y materia. Esa materia

⁴³Ibid., pp. 279-280.

⁴⁴Valente, *Obra poética 2 Material memoria (1977-1992)*, op. cit., pp. 43-44.

que antes de manifestarse ha sido interiorizada, ha sido unificada y percibida en su espontáneo movimiento, se aproximaría mucho a lo que Novalis llama en el Himno I "lo más interior del alma de la vida". Este arte busca de nuevo la materia en su último ser y como *radix ipsius*".

Se trata de un *movimiento hacia el centro de la materia, [que] es también un movimiento hacia el centro de la interioridad*⁴⁵ que adviene con el ritmo musical de la propia materia hasta este centro original constituido por fuego, por aire, por agua que envuelve la *forma indescifrable*, que para Valente es *la materia*.

"La materia [...] no es sustentáculo de nada sobrepuesto. No es materia de ninguna forma sino forma absoluta de sí. Tal vez en lo moderno ningún artista haya llevado a más avanzado extremo ese proceso de unificación de la materia que sería a la vez un proceso de unificación con la materia misma: ¡*Être la matière!*, escribió Flaubert"⁴⁶.

Para que el hilo tenue tan infinitamente se
prolongue,
para que sólo quede por decir
la total extensión de lo indecible,
para que la libertad se manifieste,
para que andar del otro lado de la muerte sea
semplice e cantabile
y aquí y allí la música nos lleve
al centro, al fuego, al aire,
al agua antenatal que envuelve
la forma indescifrable
de lo que nunca nadie aún ha hecho
nacer en la mañana del mundo.
(IF, 492)

Y en esta interiorización circular de la materia, Valente busca alcanzar el *punto de llegada (o en el de partida para el antiguo saber) en que la materia es la materia-espíritu, la piedra neumática [...] Sentir, en definitiva, la respiración o neuma de la materia*⁴⁷. La palabra ha descendido hasta su materia originaria constituida por los principios de todas las cosas existentes: el agua, el fuego, el

⁴⁵Ibid., pp. 43-44.

⁴⁶Ibid., p. 43.

⁴⁷Ibid., p. 44.

aire, la tierra. Lo relevante no es el agua de Tales, el aire de Anaxímenes, el aperion de Anaximandro, el fuego de Heráclito o los cuatro elementos de Empédocles, sino el deseo de justificar el fundamento de una cosmovisión poética, en la que estos elementos intervienen como señales materiales del origen creador o de la palabra antenatal de la que todo renace.

Este origen creador, lo defiende Valente en la narración “Biografía”⁴⁸,

«Nace, nació, naciera o habría nacido en los términos del *Gallaecia regnum*, en un lugar que acaso cabría llamar Aguas calientes o Augasquentes, y suele llamarse Orense [...] Nada en el nombre ni en el agua remite con fundamento a ninguna raíz áurea, sino a una raíz ácuea. Lo que allá viva es hijo de las aguas. Aguas soterradas que, como señal o don de los dioses del fondo, vienen a la superficie burbujeantes, calientes. [...] Aguas placentarias».
(9E, 147).

En este sentido también podríamos seguir evocando a los presocráticos, sobre todo ahora a Heráclito (devenir, cambio y evolución) y a Parménides (o la realidad inmutable y originaria) en el poema “Guimel”:

«El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento es la quietud».
(TLT,55)

Aquellas aguas originarias en comunión con la tierra están habitadas por el fuego, por el amor, por el hálito, que las mantienen en continuo movimiento gestador, y que emerge en la forma creada y retorna a él. Palabra creada, quemada y regenerada en el fuego o hálito de las aguas placentarias. Eterno retorno al origen en el que se produce la unidad de los contrarios: vida/muerte, luz / tiniebla, visible / no visible, vacío/oscuridad, etc., con lo que volvemos a reactualizar a Heráclito. Y en este sentido, Valente muestra la unidad de la materia en el latido antenatal en el poema “Vav”:

«El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón , burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia” [...] (TLT ,57). “Se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el

⁴⁸ *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*, op. cit., p. 147.

morir al no morir: de sobremuerte: el germen». (TLT, 61)

En estas aguas amorosas se encarna la *estética del origen creador*. En el ensayo, "Pasma de Narciso"⁴⁹ Valente antes de interpretar el mito de Narciso, define *el mito* como «imagen que súbitamente se revela, es revelación, condensación o cristalización repentina del sentido, epifanía. Narciso es la «revelación en la imagen y por la imagen; epifanía del otro en la imagen de sí». Para Valente, el mito de Narciso es un mito de amor, «de supervivencia o de resurrección». Antes de la muerte, Narciso no se reconocía en la fuente, y este no ver reduce al otro a un eco que se extingue - Eco y Narciso, sólo cuando sale del mundo se ve en sí mismo, generando al otro de sí en las aguas y ambos quedan unificados en la visión.

Por otro lado, Valente rescata a la Sibila⁵⁰ para hablar del destino u origen del mundo, además de recurrir a Anquises. La materia, que la Sibila desvela, llega hasta los límites para resucitar y advenir por la palabra. Y desde este límite la sibila, mujer intermediaria entre lo ínfimo y lo superior, la evoca con palabras-azar, en cuya red quedan aprehendidos fragmentos de verdad en los que la unidad de la memoria y de la inocencia renacen. También, la infancia es lo que no está dicho, es un pasado sin realidad vivida y, sobre ella, el azar fabrica los destinos.

Hojas de la Sibila

Con qué indiferencia la vieja mujer hablaba del destino. Decía palabras como dados echados en cuya red quedaban fragmentos de verdad.
[...] Como niños, como infantes corrimos, como niños que buscan el pecho de la madre, a la feroz mandíbula del gran procreador.
(MM, 27)

⁴⁹ *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido por La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991, pp. 22-23.

⁵⁰ Las sibilas eran personajes de la Antigüedad, de las religiones paganas previas al cristianismo. Su papel en la civilización griega fue de importancia capital y llegaron a influir en guerras y gobiernos de las "polis". La más famosa de todas ellas fue la Sibila de Delfos, o Sibila Déléfica, situada en el ombligo del mundo, como se consideraba a Delfos. El papel de las sibilas era similar al de los profetas del Antiguo Testamento; se consideraba que poseían poderes adivinatorios y entre ellas se extendió una creencia en el fin del mundo y en la llegada de un salvador, que los cristianos rápidamente adaptaron a su Mesías, extendiendo los anuncios de su venida incluso al mundo de la Antigüedad grecorromana.

Pero, en esta sombra creadora hay señales sordas que se acercan a la materia oscura del fondo preñadas de significaciones y en cuyas cámaras profundas permanece el nombre escondido. Ya el hablante poético conquistó al ángel un adelanto del conocimiento de este nombre («Al fin me diste un nombre», AME, 20) y por eso lo evoca ahora. El nombre asciende y deja suspendido el decir. Recuerda a Eurídice saliendo del infierno en el momento en que se desvanece la visión de Orfeo («con largas cabelleras»), que no muestra más que una señal inasible del fondo de la noche.

SORDAS insignias de la sombra.

Viene el otoño
como caballo loco entre las hojas.

Pozos

donde grito tu nombre
que el vacío devuelve
con largas cabelleras.
(MM,28)

Según la mitología clásica, Orfeo quedó inconsolable y después de haber intentado ablandar a las divinidades del cielo no reparó en descender a los infiernos para implorar del dios de los muertos que le devolviera a su querida compañera. Sobre las riberas de la laguna Estigia clamó con acentos tan dulces y enternecedores que los habitantes del Ténaro no pudieron contener sus lágrimas ante tal desgracia; el mismo Plutón se sintió conmovido. Llamó a Eurídice que se hallaba entre las sombras recientemente; la ninfa se acercó con un paso tardo por su herida aún reciente y le fue concedido partir con Orfeo, pero bajo la condición de que él no volvería la cabeza para mirarla hasta que hubiera ella rebasado los confines del reino de los muertos. Eurídice había ya triunfado de los obstáculos que podían obstruir su camino de retorno y estaba ya a punto de ver la luz de los cielos, cuando Orfeo, olvidando la promesa que había jurado cumplir y cediendo a la impaciencia de contemplar su mujer, (¡impaciencia muy digna de perdón si los infiernos supiesen perdonar!), cuando ya sólo le faltaba dar un paso, vencido por su amor, se detiene y mira hacia atrás... y en el acto Eurídice le es arrebatada. Ella le tiende los brazos, él quiere abrazarla, pero ya no estrecha sino un poco de vapor y puede sólo escuchar un largo suspiro y un adiós eterno⁵¹.

Por otro lado, el mito clásico de *Ícaro* marca los dos ejes, horizontal y

⁵¹Humbert, J., *Mitología griega y romana*, México, Gustavo Gili, 1978, p. 146.

vertical, de la realidad histórica y espiritual del hombre y muestra cómo sólo venciendo el horizontal se puede acceder al vuelo. Ícaro, ayudado por su padre, puede salir del laberinto de castigo y ser libre. Sin embargo, el vuelo del conocimiento y el deseo de libertad tiene unos límites y es provisional. Ícaro alcanza, en su vuelo, espacios de un saber esencial, oculto, para el hombre y esto precipita su caída.

En el poema de Valente, "*Ícaro*", el eje horizontal se halla trascendido, es más, el eje horizontal se está gestando en el vientre de la antepalabra poética creadora. Sobre esta materia gestada y dolorida que constituye el eje horizontal de la antepalabra, ahora en suspensión, se trazó la altura y la profundidad. Ambas coordenadas configuran el punto central y fijo en el que el descenso es el ascenso a lo profundo. Esta doble fuerza tensionada del ascenso y del descenso -producida por el eros o fuego- es la que mantiene la potencialidad y la inminencia del decir en la antepalabra.

Ícaro

Sobre la horizontal del laberinto
trazaste el eje de la altura
y la profundidad.

Caer fue sólo

la ascensión a lo hondo.

(M, 110)

Para Valente, el eros «opera la unión de contrarios: «humano-divino, esposa-amado, exterior -interior, cuerpo-alma, femenino-masculino. Es acción unificante del ser escindido es acción que corresponde, según una larga tradición, al eros. Los amantes, que desean fundirse para hacerse uno- escribe Plotino-, imitan, sobre la tierra, esta unión celeste»⁵².

En el ensayo "Los ojos deseados" Valente se muestra en contra de la oposición platónica entre cuerpo y y alma. Recoge las palabras de Jean-Pierre Vernant: «Los griegos [...] en los medios de secta cuyas enseñanzas recoge y transpone Platón al terreno de la filosofía, empezaron por elaborar una noción nueva del alma -alma inmortal- que el hombre debe aislar, purificar, para separarla de un cuerpo cuya función, ya es sólo, a partir de entonces, la de un receptáculo o una tumba». Recordemos que *soma* se refiere al *cuerpo* y éste al *cadáver*. Para Vernant, los griegos primitivos, de la edad arcaica, no distinguen entre cuerpo y alma.

⁵²Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., pp. 45, 46.

Contra esta visión platónico-origenista del cuerpo como envoltorio del alma como consecuencia de la *caída*, los Padres de la Iglesia, entienden la unión del cuerpo y el alma como constitutiva de lo humano. «La resurrección sólo es posible si es resurrección del hombre entero». De forma que en los Padres de la Iglesia no encontramos la oposición entre *eros* y *ágape*, según Valente.

En el mito clásico de *Hiacinto*, al aparecer éste y Apolo jugaban o se entretenían con el disco. El disco, por distintos motivos - según las versiones-, lanzado por Apolo rebotó, fatalmente, en el suelo e hirió de muerte a Hiacinto. Apolo, incapaz de devolverle la vida, quiso que su recuerdo permaneciera imborrable: de la sangre del joven nació una flor nueva, roja como la púrpura y con la forma de lirio cuyos pétalos llevan grabado "AI;AI" que es el lamento de Apolo. Algunos críticos han visto en el disco de Apolo el símbolo del sol del verano que con su ardor mata a las flores de primavera.

En el poema de Valente, "JUGAR el juego. El juego es ...", la escritura emerge de un juego de fronteras. El poeta experimenta el arduo límite de la sombra y de la luz, que no es otra cosa que el movimiento de la muerte y de la resurrección del que renace la multiplicidad de planos de sentido que expresa el silencio más secreto del espacio sagrado, que reproduce el mundo de los dioses o su supervivencia:

JUGAR el juego. El juego es torpe primero, sujeto a reglas imitadas. Hasta que un día llega a jugar el juego dentro del juego solo, en las fronteras movedizas de la sombra y la luz. Jacinto, herido mortalmente por el disco de Apolo, renace en el multiplicado olfato de la flor. Jacinto y Apolo juegan. El juego es el de la muerte y la resurrección.
(M, 116)

En este sentido, la filosofía de Heráclito puede interpretarse como una filosofía de la acción, del devenir, del *juego*. Heráclito plantea una manera creativa y activa de fundamentar el mundo.

*"el conjunto del tiempo es un niño que juega a los peones.
¡Cosa de un niño es el poder regio"⁵³.*

⁵³Heráclito, "Fragmento 93", *Filósofos Presocráticos*. Trad. Alberto Bernabé, Altaya, Barcelona, 1995.

Esta tradición, que se inicia con Heráclito, continúa con Hegel y Nietzsche. Los románticos -Kant y Schiller- consideraron el *juego* como una significación subjetiva. El juego vendría a ser el sujeto creador y transformador de la existencia humana. El sujeto del juego no es el jugador sino el propio juego, es decir, la acción creadora. Fink y Huizinga coinciden en que el juego es una experiencia originaria y fundamentadora que se encuentra en la base de toda creación o producción humana⁵⁴.

Por otro lado, en la memoria del poeta, sobrevive el eje horizontal, ahora representado por lo recibido por la tradición y petrificado por los dioses mismos. Valente recoge la leyenda del mito de *Sísifo* en la versión en la que Sísifo delata a Zeus como raptor de la bella Egina para poseerla. Sísifo refiere a Asopo, padre de la doncella, el nombre de Zeus y éste condena a Sísifo a muerte: a subir la piedra, infinitamente, que vuelve a caer.

Valente presenta a Sísifo como un transgresor de los deseos abominables de los dioses. Además el camino de castigo (“de subida y de bajada de la piedra”) simboliza el camino de ascenso, de crecimiento, de perfección, en fin, en donde se gesta un nuevo hombre. En el poema, la piedra o el hombre, que para Valente son la misma cosa, rueda sobre la gravedad de sí misma en la que se ha gestado el hombre inquebrantable⁵⁵.

Sísifo, padre subrepticio de Ulises, delator de Zeus, encadenador de la muerte, ahí estás, por haber negado a los dioses, empujando infinitamente la piedra enorme hasta la cima, de donde la piedra cae o baja y tú con ella para empezar de nuevo, y así sin término, la ardua ascensión. La piedra y tú y el dios que te miraba, con la impiedad tan propia de los dioses, sin comprender que el hombre era una forma de la piedra y que era ésta la que empujaba al hombre, la que llevaba al hombre en su seno, allí engendrado, para transgredir el orden implacable del dios.
(M, 127)

⁵⁴Marcela Madrid, “Hacia una posibilidad lúdica del fundamento”, Ponencia presentada en el Encuentro Regional de Estudiantes de Filosofía *El problema del fundamento*, celebrado en la ciudad de Santiago de Querétaro, Qro, en abril de 1998.

⁵⁵Según J. Chevalier y A. Gheerbrant:

Existe entre el alma y la piedra una relación estrecha. Según la leyenda de Prometeo, procreador del género humano, hay piedras que conservan un olor humano. La piedra y el hombre presentan un doble movimiento de subida y de bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Dios. La piedra bruta desciende del cielo, transmutada, se eleva hacia él. (*Diccionario de los símbolos*, Herder, 1993, p. 827).

Esta voz inalterable de la piedra exiliada es la que destruye el "orden" que los dioses habían establecido para la especie humana. Los dioses son los que produjeron el desgarramiento de la piedra y el centro. Ahora la voz sube insobornable y transgresora sobre el lugar sagrado de Hera para que su sombra no se multiplique. Sobreviven los profanadores como Tiresias, Semele e Io. El yo poemático, a través de la transgresión, llegará a la totalidad o a la simplicidad de la piedra, a su destino⁵⁶.

Hera

En Paestum puse

la planta oscura
de la profanación
en el umbral secreto de la diosa
y vomité palabras líquidas y negras
en cuanto sombra allí pudiera
guardar la huella de sus pliegues de oro.

[...]

Sobreviven Tiresias,
Semele e Io.

Tú no, vindicativa.

[...]

Paestum.

también mueren los dioses, venerable.

(M, 128)

Por último, hubiéramos querido tratar la influencia clásica en la *escritura fragmentaria* y en la *poesía elegíaca*, pero por tratarse de temas amplios los trataremos en otro momento.

En síntesis, hemos visto cómo Valente emplea los textos griegos para

⁵⁶Según Valente:

La piedra y el centro son, en verdad lo mismo. La separación es padecida en el desgarramiento de lo uno:

Fui la piedra y fui el centro

y me arrojaron al mar

y al cabo de largo tiempo

mi centro vine a encontrar.

La piedra es en todas las tradiciones símbolo del centro y de la totalidad [...] El exilio de la piedra es, en rigor, la pérdida del centro. [...] La copla canta en territorio muy próximo al del salmo 118, el tema de la piedra reprobada o rechazada por los constructores, que ha de venir, al fin, a ser puesta en su lugar o en su centro, porque es piedra angular. (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 17).

desvelar el saber clásico, la faz de la historia que el poder de turno ha ocultado, la de los presuntuosos héroes o la de los mezquinos poetas; la de los dioses, la de los hombres comprometidos y el poder de la poesía como cauce del enigma del mundo y del poeta mismo.

BIBLIOGRAFÍA

CHEVALIER J., / GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.

COLLI, G., *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 1994.

LÓPEZ CASTRO, A., *Lectura de José Ángel Valente*, Universidades de León y Santiago, Santiago de Compostela, 1992.

HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Ed. Gustavo Gili, México, 1978.

MADRID, MARCELA, "Hacia una posibilidad lúdica del fundamento", Ponencia presentada en el Encuentro Regional de Estudiantes de Filosofía *El problema del fundamento*, celebrado en la ciudad de Santiago de Querétaro, Qro., en abril de 1998.

PAZ, O., *Corriente alterna*, Madrid, Siglo XXI, 18ª edición, 1990.

POLO, M., "Valente: El arte posmoderno está en formación", *Culturas/Diario 16*, núm. 179, 15-10-88, p. III.

RISCO, ANTONIO, "La narración de José Ángel Valente", *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer, Júcar, Madrid, 1994.

SÓFOCLES, "Edipo Rey", *Dramas y tragedias*, Barcelona, Iberia, 1983.

VALENTE, JOSÉ ÁNGEL:

—, *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido por La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991

—, *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994.

—, *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*, Tusquets, Barcelona, 1995.

—, *Obra poética 1, Punto cero (1953-1976)*, y *Obra poética 2 Material memoria (1977-1992)*, Alianza, Madrid, 1999.

VV., AA., *Poetas Latinos*, E.D.A.F., Madrid, 1962.