

ECOS EN EL VACIO: EL *ESENCIALISMO* EN LA POESIA ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA: 1970-1990

by

Laura López Fernández

B.A. Universidad de Santiago, Spain, 1990
M.A. University of Colorado, Boulder, 1992

Submitted to the Department of Spanish and Portuguese and the Faculty of the Graduate School of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Date Defended: 4/21/1997

Copyright 1997
Laura López Fernández

ABSTRACT

Laura López Fernández, April 1997
University of Kansas
Director: Andrew P. Debicki

La poesía esencialista española surge a partir de los años setenta, en un contexto posmoderno que problematiza la crisis de representación del signo.

El capítulo uno se dedica a la poesía de José Angel Valente, iniciador de esta estética. Con él comienza una corriente que sintetiza diversas prácticas discursivas como la mística, el simbolismo y la poesía pura. En su obra, experiencia estética y metapoética se funden para lograr una nueva intuición del verbo. Su poesía es una poesía hacia dentro.

La poesía esencialista de Jaime Siles es el tema del segundo capítulo. Siles depura el verso hasta el punto de cuestionar la estabilidad referencial del signo. Uno de sus mayores logros es la semantización rítmica y fonética del poema.

En el tercer capítulo se estudia el esencialismo de Pere Gimferrer. En Apariciones (1979), funde aspectos de la estética simbolista y surrealista creando un texto ontológico y metafísico al mismo tiempo.

El capítulo cuarto muestra cómo en la poesía de Andrés Sánchez Robayna el paisaje canario es utilizado para meditar sobre el ser, lo poético y lo real sensible. En el quinto capítulo estudio otros poetas que participan, en diferente grado, de esta estética que expande los límites semánticos del signo. A ello me dedico en las conclusiones.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis se realizó gracias al estímulo constante del profesor Andrew P. Debicki y de los profesores Michael J. Doudoroff y Sharon Feldman. El profesor Andrew P. Debicki me ayudó a darle forma a este proyecto. Su paciencia y actitud siempre positiva al respecto consiguió que fuera escribiendo acerca de esta temática. Por su parte, el profesor M. Doudoroff me inspiró en muchos aspectos y detalles. También le agradezco a la profesora Sharon Feldman su paciencia y sus útiles comentarios en la lectura de los capítulos.

Igualmente importantes, pero a otro nivel, fueron el apoyo cordial de mi gran amigo Víctor Robledo, de mi madre Sabina Fernández y de mi padre Manuel López Parapar. Pero la lista de personas que, directa e indirectamente, sirvieron a la conclusión de este proyecto es mucho más grande y se podría extender hacia atrás en el tiempo, por ejemplo, a mis cuatro años de estudiante graduada en la universidad de Boulder. De allí quisiera recordar a todo el equipo de profesores pero, especialmente a mis profesores Asunción Horno Delgado, Julio Baena y Raymond L. Williams con quienes aprendí la base de lo que constituye

el aparato teórico de esta disertación.

INDICE

Introducción	1
Capítulo 1. El esencialismo en la obra de José Angel Valente.....	27
Capítulo 2. El mundo esencial de Jaime Siles.....	89
Capítulo 3. La experiencia estética y metafísica del yo en <u>Apariciones</u> de Pere Gimferrer	128
Capítulo 4. El espacio esencial en la poesía de Andrés Sánchez Robayna.....	162
Capítulo 5. Otros poetas de cuño esencialista.....	206
Conclusiones.....	251
Bibliografía.....	256

INTRODUCCION

La poesía española de las últimas décadas ofrece un amplio abanico de posibilidades temáticas y estilísticas, producidas, en parte, por la caída del régimen franquista (1975) y por la consiguiente entrada de España en la democracia. Pero el contexto político no es la única causa de la apertura discursiva en las artes, pues ya a finales de los años sesenta los propios artistas se estaban adelantando a los nuevos cambios estéticos. A partir de esos años se percibe en poesía, un mayor interés en el lenguaje que relativiza cualquier discurso totalizante y problematiza la capacidad de representación del mismo. Dentro de este clima comienza a gestarse una de las corrientes más innovadoras de las últimas décadas, la poesía "esencialista", tema de este estudio. Y para entender esta nueva manifestación estética hay que situarla dentro de un contexto estético cultural más amplio en el que coexisten diferentes corrientes poéticas de tipo culturalista, intimista, surrealista, feminista, homosexual y neorromántica.

Como es sabido, en la década de los setenta, los novísimos comienzan a publicar una poesía culturalista y

metapoética.¹ Pero esta poesía no fue la única alternativa practicada desde entonces. En los ochenta comienza el auge por la publicación de poesía escrita por mujeres. Salen a la luz no sólo libros sino antologías de poesía femenina como Las diosas blancas: Antología de la joven poesía escrita por mujeres (1985) de Ramón Buenaventura o números monográficos como Litoral femenino (1986). Es una poesía subversiva, intimista, subjetiva, erótica, existencial y en muchos casos feminista. Estas características todavía están vigentes en la década de los noventa y algunas poetisas que participan de esta estética son Amparo Amorós, Blanca Andreu, Clara Janés, María Victoria Atencia, Almudena Guzmán y Ana Rossetti.

Las nuevas libertades de expresión que reivindican una nueva voz para la mujer, el arte y la cultura popular, se ven reforzadas, como he dicho antes, por la entrada de España en la democracia y por la consiguiente descentralización. Recordemos que en 1976 se reconoce la Real Academia de la Lengua Vasca. En 1977 se crea el ministerio de cultura y se suprime la censura cinematográfica. En 1979 se aprueba en referéndum la Constitución española y Cataluña y el País Vasco aprueban sus respectivos estatutos de autonomía. En 1981 el congreso aprueba la ley del divorcio. Y en el mismo año España entra en la OTAN.² Otro dato de interés es que

algunos poetas regresan a España del exilio como Jorge Guillén en 1977 o María Zambrano en noviembre de 1984.

Ante tal apertura y ausencia de centros, algunos poetas, gallegos, catalanes y vascos optan por escribir en sus lenguas nativas, restaurando con ello una vieja tradición censurada en la época franquista. El poeta Pere Gimferrer, por ejemplo, comienza escribiendo en castellano, Arde el mar (1966) y a partir de Els miralls (1970) escribe primero en catalán. El poeta José Angel Valente también escribe en gallego Sete cántigas de alén (1945) aunque el resto de su producción está escrita en castellano.

Este nuevo ambiente cultural favorece el impulso creador. Así surge el esencialismo que al problematizar muchas convenciones expande los límites de la poesía que se venía haciendo hasta entonces y genera nuevas libertades interpretativas. Estos poetas son conscientes de la insuficiencia del arte mimético y no creen en la originalidad. Por ello sintetizan estéticas previas e intentan responder a un mundo plural de una manera integral, sirviéndose de un lenguaje muy abstracto y condensado. En su poesía utilizan recursos de la poesía mística y de la modernidad pero van más allá de sus predecesores presentando una estética cuyas esencias residen en la cualidad dinámica de significación del lenguaje. La idea de autor aparece diseminada pues el

autor es a su vez un lector más, borrándose o extendiéndose la idea de texto-autor-lector. Por estos motivos no debemos entender el término esencialismo en el sentido tradicional de la palabra, es decir, refiriéndose a una realidad trascendente, sustancial, extratextual, fija o inmutable, sino todo lo contrario, la poesía "esencialista" se basa en la provisionalidad del signo como esencia. Lo esencial no es un contenido estable sino abstracto y metafísico compuesto de "vacíos", huecos o silencios dentro del signo para sugerir nuevas percepciones.

Al ver en conjunto esta poesía, sobresale una gran capacidad de síntesis. Debajo de un lenguaje aparentemente sencillo se esconde una gran elaboración temática y formal cuyas primeras intertextualidades son la mística tanto de Oriente como de Occidente. De los poetas esencialistas es José Angel Valente quien más estudia la mística de todos los tiempos, pero en general, toda la poesía esencialista se compone teniendo en cuenta recursos y motivos de la mística. A este respecto hay que destacar la Guía espiritual de Miguel de Molinos y la breve obra poética (22 poemas) de San Juan de la Cruz (1542-1591), de los cuales los más importantes son Noche oscura del alma, (con dos libros de comentarios), Cántico espiritual y Llama de amor viva. En cuanto a la figura de Miguel de Molinos, místico heterodoxo, es Valente quien más atención le ha dedicado,

escribiendo un Ensayo sobre Miguel de Molinos (1974) en el que enfatiza su doctrina quietista. En este ensayo Valente universaliza la experiencia mística y la relaciona con la experiencia poética en el sentido de que ambas son experiencias radicales:

La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar. . . Cernido a un tamiz de fuego, el lenguaje del místico está radicalmente determinado por sus contenidos o por una experiencia cuyo contenido último es el vacío en cuanto negación. . .

Abolición del *discursus*, ingreso del lenguaje en una salida de sí mismo. El proceso místico es siempre de naturaleza extática. (11-14)

El camino a seguir exige un vaciarse de toda forma para que el alma, ya de sí salida, se llene de ese centro vacío con la plenitud de lo que no tiene forma ni imagen y encierra a la vez la potencialidad infinita de todas las formas de creación (16).

Otra nota pertinente de este ensayo sobre Miguel de Molinos es la relación que hace Valente entre mística occidental española (San Juan de la Cruz, Santa Teresa en sus Moradas y Fray Luis como una figura espiritual más que mística) y mística oriental, refiriéndose al budismo zen, a

la mística sufí y al tao. Como veremos, la poesía que escribe Valente y los demás poetas esencialistas está imbuida de un espíritu místico.

La relación que existe entre la mística universal y la poesía esencialista española es una relación motivada. El esencialismo extrae del discurso místico recursos estilísticos y sintácticos tales como la paradoja, el oxímoron, la retórica negativa, el hipérbaton, los símbolos de la luz y la oscuridad e imágenes de adentramiento que producen una poesía de carácter intuitivo más que racional. Este énfasis en lo intuitivo les confiere a ambas poéticas --mística y esencialista-- una peculiaridad marginal y subversiva. Y es a través del proceso de interiorización que estos dos discursos se vuelven radicales y requieren un acercamiento particular. Pero entre la mística y el esencialismo hay una gran diferencia y es una diferencia de motivos e intenciones.

Como sabemos, el discurso místico está construido en torno a la negación de los sentidos, lo que resulta en un estado de oscuridad exterior, necesario para la unión final con Dios y para acceder a la belleza y amor absolutos. En cambio, la poesía esencialista no busca tal unidad con Dios. La naturaleza de un texto esencialista no es divina sino humana y dinámica y, por lo tanto, en constante proceso de actualización semántica.

Otra corriente poética retomada por la poesía esencialista es la poesía pura. El término "poesía pura" se refiere a la "poèsie pure" iniciada por Edgar Allan Poe y practicada por los poetas simbolistas franceses: Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1895), Paul Verlaine (1844-1896) muy preocupado por la música del lenguaje poético y posteriormente Paul Valéry (1871-1945). Como en el caso de la poesía mística, la poesía pura trabaja con absolutos. Uno de los primeros teóricos de esta poesía es Henry Bremond -- La poèsie pure (1926)-- quien relaciona el simbolismo con la poesía mística, frente a Paul Valéry para quien, al principio, la poesía pura debe ser abstracta, intelectual, inmaterial y como un álgebra de las palabras. Una característica formal de la poesía pura era su brevedad y lenguaje condensado, rasgos que comparte la poesía esencialista española. Para Baudelaire la autonomía del lenguaje poético existe en la medida de sus correspondencias con una realidad extratextual. Para Mallarmé la poesía pura sí podía ser autónoma lingüísticamente. De tal modo el lenguaje poético se libera de las intenciones del autor. El poeta Paul Valéry va un paso más allá enfocándose más en el proceso compositivo del poema que en el poema en sí.

Además hay que señalar la importancia que estos poetas dieron al aspecto fonético del poema haciendo derivar de él

una validez semántica. Otro elemento muy importante relacionado con lo anterior es el arte de la sugerencia. Un poema debe sugerir y no decir. La evocación, la sugerencia y la ambigüedad se convierten en tres elementos imprescindibles de esta poesía. La poesía esencialista también participa de estos rasgos pero sin crear un cosmos poemático cerrado o con unas correspondencias exclusivas. Como veremos los poemas esencialistas tienen un carácter abierto y no obedecen a una intención totalizante.

De la poesía pura española, teniendo en cuenta los rasgos que la particularizan de la poesía francesa, debemos destacar el segundo ciclo poético de la obra de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) --el que se inicia en 1916 con Diario de un poeta recién casado y continúa en Eternidades (1916-1917), Piedra y cielo (1917-1918), En el otro costado (1936-1942) hasta llegar a Dios deseado y deseante (1949)-- y la obra poética de Jorge Guillén (1893-1987) especialmente Cántico (1919-1950). Al ser un lenguaje tan concentrado y subjetivo, no existe una única definición de poesía pura pues cada poeta tiene su propio sentido de lo que es el purismo. Por ejemplo, para Jorge Guillén que sigue las ideas de Paul Valèry, la poesía pura es una eliminación de todo lo que no es poesía en el poema. Pero sí existe una serie de rasgos comunes de entre los cuales participan los poetas, tales como la estilización de la

realidad, crear un estilo condensado y metafórico, la creencia en la inefabilidad del lenguaje para expresar ciertas emociones, la exaltación del presente, de lo absoluto, de la perfección y de lo luminoso.

Los poetas "puros" españoles buscan la metáfora sustancial que sugiera un estado anímico sublime. Valente y los demás poetas aquí seleccionados elaboran una estética de lo luminoso pero no en el sentido guilleniano, para decir que "El mundo está bien hecho" --bien hecho por el creador-- ni para contagiarnos una angustia temporal como en el caso de Juan Ramón y su búsqueda de la palabra exacta como en el poema 3 de Eternidades: "¡INTELIGENCIA, dame/el nombre exacto de las cosas! /... Que mi palabra sea/ creada por mi alma nuevamente". Los poemas esencialistas nos hablan de la naturaleza transitoria de la realidad sin imponer un criterio moral o estético mostrando las posibilidades del lenguaje sin producir una visión única y totalizante de la realidad.

En Cántico se detiene el tiempo y todo se "presentiza". En la poesía de Juan Ramón Jiménez también existe un afán por fijar el instante. Es un deseo de conciencia absoluta y de búsqueda de exactitud que se traduce en una inefabilidad del lenguaje muy cercana a la de la poesía mística. Los poetas puros utilizan estructuras nominales porque quieren poetizar un momento en

su plenitud y estatismo. Este recurso sintáctico también lo utilizan los esencialistas pero desde otro punto de vista. Si en Guillén tenemos ciertas figuras geométricas como el círculo que indica perfección, plenitud y presencia en poemas como "Perfección", "Las doce en el reloj" o "Cima de la delicia", los esencialistas en cambio, expresan la plenitud en términos de ausencia y transición, lo cual contrasta con la presencia y plenitud del primer Guillén. En la obra de Valente o de César Simón, por ejemplo, el tiempo es una convención de nuestra realidad que marca las sucesivas muertes y ausencias del signo --significante y significado--. En consecuencia, los esencialistas enfatizan una conciencia de provisionalidad radical.

Tanto los poetas puros como los poetas esencialistas son conscientes de la inefabilidad del lenguaje pero si bien para Juan Ramón y para Jorge Guillén la transcendencia opera fuera del nivel lingüístico, en los esencialistas opera dentro de los límites del lenguaje que se convierte en el centro y el margen, en el punto cero, de partida y de llegada activando las distintas dimensiones del poema.

Desde otra perspectiva, Andrew P. Debicki (1994) también ha señalado diferencias fundamentales entre el esencialismo contemporáneo y la poesía de Juan Ramón y Jorge Guillén:

The new essential poetry does not arise in the

light of Jorge Guillén's or Juan Ramón's view of the poem as permanent icon, but with a consciousness of the text as evolving, as a living process in which the reader can collaborate. (190-191)

Algunas de las obras y autores más representativos de esta corriente son Material Memoria (1979-1989) del poeta gallego José Angel Valente; Apariciones y otros poemas (1982) del poeta catalán Pere Gimferrer; Música de agua (1983) y Tratado de ipsidades (1984) del poeta valenciano Jaime Siles; Palmas sobre la losa fría (1989) y Fuego blanco (1992) del poeta canario Andrés Sánchez Robayna; Sitio (1986) y Límites (1995) del canario Miguel Martínón; Disparos en el paraíso (1982) y Muerte sin ahí (1986) del canario José Carlos Cataño, Precisión de una sombra (1984) y Quince fragmentos para un único tema: el tema único (1985) del poeta valenciano César Simón; y referencias a la poesía de María del Carmen Pallarés, Antonio Colinas, María Victoria Atencia, Clara Janés, Luis Suñén y Amparo Amorós.

La poesía esencialista ha sido estudiada desde varias perspectivas y acercamientos teóricos. Y debido a la ambigüedad semántica y a la polivalencia de sentidos que se generan en esta poesía, la crítica ha llegado a conclusiones divergentes. Así como para Andrew P. Debicki el esencialismo no es un fenómeno ligado directamente a la

modernidad de un Juan Ramón Jiménez o de un Jorge Guillén, para otros críticos sí lo es. Biruté Ciplijauskaitė (1992) además de ver esta poesía en un sentido continuista, habla de que es un fenómeno que está ocurriendo no sólo en el ámbito español sino también en el europeo. En Francia nombra al poeta Yves Broussard y André Chéhid. En Alemania a Reiner Kunze y Elisabeth Meyer-Runge. En Lituania a Jonas Mekas. En Italia a Mario Ancona y Ugo Stefanutti. Y en España selecciona a José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna, María Victoria Atencia, Luis Suñén, Jesús Munárriz, Jaime Siles, José Carlos Cataño y Pere Gimferrer.

El esencialismo es según Ciplijauskaitė (1992), una concentración en la búsqueda de esencias verdaderas y una vuelta a la búsqueda de la palabra esencial en la que el poema no se considera un mundo lingüístico autosuficiente sino que aspira a la trascendencia. Considerando la trascendencia como algo que va más allá de la palabra escrita.

Otro estudioso de esta poesía es José Olivio Jiménez (1985) quien en Canon (1973, de Jaime Siles) llega a conclusiones similares a las de Ciplijauskaitė, definiendo su poesía como esencial al igual que en su día había calificado Amado Alonso a la poesía de Jorge Guillén: "penetración incisiva de la palabra hacia las esencias que sostienen el vivir y la realidad" (93).

Por su parte, Jacobo Sefamí (1993) al estudiar el esencialismo de José Angel Valente, en vez de asociarlo al grupo de poetas de su generación, es decir, con los poetas del cincuenta, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez o Francisco Brines, enfatiza el carácter místico de su poesía emparentándola con la obra de dos poetas judíos, Paul Celan (1920-1970) y Edmond Jabés (1912-1991). La razón de esta relación es, en palabras de Sefamí debido al afán hermenéutico --cabalístico del libro y de la letra (Jabés) o en la angustia por la desmembración de la palabra suicida (Celan).

La crítica María del Pilar Palomo (1985) en su estudio sobre Música de agua de Jaime Siles enfatiza el aspecto semántico y la crisis de comunicación del signo:

. . . la degradación del signo, incapaz de comunicar esencias, de desvelar identidades. Búsqueda de luz, en el centro último del Ser, punto final de transparencia; dramatismo de un signo degradado, como las Ideas platónicas en contacto con la realidad; impotencia de la escritura. . . (102)

Otra crítica de esta poesía es Amparo Amorós quien acuña el término de poesía del silencio y al igual que Biruté Ciplijauskaitė ve el "esencialismo" como un arte de la modernidad. En su tesis doctoral: La palabra del

silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969) publicada en 1991, nos dice que es una coordinada estética que se realiza en dos versiones: A) la crítica del lenguaje y B) la revalorización del silencio. Según Amorós esta poesía resume las interrogantes e insatisfacciones más legítimas y auténticas de la creación moderna (624-625).

Lo que indican las diferentes lecturas sobre esta poesía es que existe, implícita o explícitamente, un gran escepticismo, por parte de los poetas, con el medio que utilizan: el lenguaje. Este es un tema que se vuelve dominante en sus composiciones y se convierte paradójicamente en un otro, en una esencia, entendida de una manera dinámica. Pero a diferencia de los poetas de la modernidad, los esencialistas no crean poemas nostálgicos o angustiosos pues son conscientes de la inefabilidad del lenguaje para expresar absolutos. Al contrario, juegan precisamente con esa imposibilidad como valor estético y presentan una realidad poemática sin enjuiciarla retrayendo el yo lírico hacia una zona de indeterminación semántica o punto cero.

Otro elemento destacable en el esencialismo es que al no haber un orden formal o temático preconcebido los poemas impiden una minimización lógica de los mismos. En cada instante existe un fluir de sugerencias que oscilan entre

el plano referencial y el compositivo para desembocar en una lectura meditativa o intuitiva. En muchas ocasiones la poesía, la filosofía y la teoría se mezclan sin que haya una dominante. Estos y otros rasgos, como veremos más adelante, son elementos distintivos de un contexto posmoderno en el que no hay una dominante epistemológica.

Es importante recordar que poetas como José Angel Valente, Jaime Siles, Pere Gimferrer y César Simón, comenzaban a escribir este tipo de poesía a finales de los años sesenta cuando al mismo tiempo se estaba produciendo una crisis en el sistema de pensamiento estructural sobre el lenguaje y la realidad. El filósofo deconstruccionista Jacques Derrida en obras como De la grammatologie (1967) y L'écriture et la différence (1967) cuestiona el sistema logocéntrico occidental y comienza a revolucionar las formas habituales de pensamiento. De acuerdo a este autor, con el paso del tiempo la idea de centro ha recibido diferentes nombres en Occidente: esencia, substancia, existencia, ser, dios, hombre, presencia, transcendencia, conciencia... Así la historia de la metafísica como la historia de occidente es la historia de esas metáforas y metonimias que siempre han contado con una presencia. Si tenemos en cuenta la ausencia de un centro u origen, todo se convierte en discurso. En consecuencia, la no existencia de un significado transcendente extiende el

dominio de la significación *ad infinitum*.

A mi modo de ver, para entender esta poesía hay que partir de este contexto postmoderno en el que se cuestionan los valores semánticos tradicionales que estabilizaban nuestra visión de lo real, lo estético y lo histórico. Como dice Jean Baudrillard en Les Stratégies fatales (1983), nuestra visión de lo real se ha convertido en sinónimo de lo racional (102), y eso es lo que estos poemas subvierten, borrando las tensiones que tanto abrumaban a los poetas de la modernidad. Ahora el poema ya no significa esto o aquello. El lenguaje poético se presenta como un *continuum* de significaciones cambiantes y esta idea entra en consonancia con los filósofos del lenguaje, como Paul de Man quien en Allegories of Reading hace referencia a Charles Sanders Peirce: "The interpretation of a sign is not, for Peirce, a meaning but another sign; it is a reading, not a decodage, and this reading has, in its turn, to be interpreted into another sign, and so on, ad infinitum" (9).

La idea de apertura semántica del signo problematiza nuestra forma convencional de percibir la realidad. Aceptar esta interpretación implica aceptar la condición provisional de todo significado. Implica concebir la idea de tiempo como algo intrínseco al lenguaje cuya esencialidad es su fluidez. Así el objeto referencial deja

de ser visto de manera estática y pasa a ser un componente secundario. Se requiere del lector una percepción dinámica porque el poema es un todo en movimiento.

Este modo de creación poética parece inspirarse, al menos en parte, en ciertas filosofías orientales como el budismo, por ejemplo, que es una filosofía dominante en muchas partes de Asia y se remonta al siglo VI ac. Uno de los principios (comunes a la poesía esencialista) en los que se basa el budismo es la condición ilusoria y dinámica de lo existente. Lo que vemos no es lo real. Lo real es un proceso y no un producto o resultado. La realidad no se puede captar en su totalidad, de modo intelectual o racional. Además los conceptos e ideas obstaculizan la visión de lo real.

Siguiendo este modo de pensamiento, introspectivo y meditativo, los budistas llegan a la conclusión de que la naturaleza esencial de todas las cosas es el vacío, aunque esta idea para el pensamiento occidental resulte una paradoja porque estamos educados de una manera racional. Los budistas ven la realidad en términos dinámicos y, por lo tanto, lo "real" no se puede identificar con lo "visible" ni con lo "racional". Esta forma de percibir el mundo está en la base de la poesía esencialista. La verdad estética de esta poesía reside en la expresión de ese vacío y silencio.

Otro aspecto paralelo entre el budismo y el esencialismo es que rechazan la importancia del ego en la visión del mundo. Si la realidad se intuye en términos dinámicos, el yo no es el sujeto central de esa experiencia sino parte de un fluir. En ese proceso de intuición de lo "real" los budistas buscan una armonía con el todo pero es una armonía en movimiento. Los poetas esencialistas también meditan en torno a esos valores, normalmente descartados y responden al materialismo del mundo moderno de una manera más espiritual pero a la vez estética. Y esta es una de las novedades que aporta la poesía esencialista.³

Otra peculiaridad del esencialismo es que casi todos estos poetas se acercan de una manera doble al lenguaje. Además de ser poetas, son profesores y críticos literarios. Al igual que ocurría con los poetas de la generación del 27 nos hallamos ante un grupo de poetas muy conscientes del medio que utilizan. Esto provoca una actitud más reflexiva e introspectiva hacia el lenguaje. Y no en vano se manifiesta a través de una mayor condensación, abstracción, refinamiento e intuición sobre las potencialidades de la lengua. Esa carga reflexiva e intuitiva proviene no sólo de su conocimiento de ciertas filosofías orientales, del misticismo y de la poesía pura sino también de su tarea de poetas, profesores y críticos.

De este modo se presenta el poeta Valente quien no sólo hace explícito su interés por los místicos cristianos, Juan de la Cruz, Miguel de Molinos, sino también por la Cábala, como es el caso de Tres lecciones de tinieblas (1980) libro estructurado en torno al alfabeto hebreo como lenguaje simbólico y sagrado. Otra figura muy tenida en cuenta por su obra escultórica es Antoni Tàpies, a quien Valente le dedicó unos poemas en prosa, "cinco fragmentos para Antoni Tàpies" que aparece en Material Memoria (1979). A Valente le interesa la obra de Tàpies por ser un artista heterodoxo y por expresar en sus obras una nueva forma de percibir el mundo y otras culturas, entre ellas el budismo zen y el taoísmo. Valente es consciente de estas filosofías e ideas y las utiliza en su obra poética para crear desde una perspectiva nueva.

Jaime Siles es un poeta esencialista pero en otro sentido. Sus poemas, en virtud de una minuciosa elaboración formal, logran producir un cambio de percepción en torno al objeto cantado. A veces el tema del poema es una meditación acerca de la idea del centro. En Biografía sola (1970), pero especialmente en Música de agua (1983), se llega a tal proceso de reducción y abstracción que se logra una síntesis de vacío, esencia y transparencia. Las esencias son, como para el budismo, ausencias.

La especificidad de la poesía de Siles, a diferencia

de la poesía de Valente, es que trabaja estos motivos a través de un culto a la forma, tanto en el aspecto fónico como en el rítmico. Ambos poetas parten de procesos estéticos diferentes pero para llegar a producir emociones y percepciones similares. Si Valente utiliza referentes religiosos, Siles emplea su capacidad de perfeccionamiento fonético y sintáctico del lenguaje. Se producen dos versiones de una misma estética, centrada en la dimensión dinámica de significación del lenguaje.

El poeta Pere Gimferrer, una vez se ha alejado de su primera estética culturalista, se hace más introspectivo y llega a ser parte activa en la expresión de una poética esencialista. Así en Apariciones y otros poemas (1979) crea una poesía de carácter revelatorio y visionario. Utiliza el ámbito de lo onírico para expandir los límites del lenguaje y llegar a una expresión indeterminada del amor y la poesía. En esos poemas que constituyen una alegoría de la creación poética y del despertar de la conciencia, se descubre un espacio apto para la meditación. Su poesía con cierto aire neorromántico y simbolista, dice por lo que sugiere. Las "apariciones" son el tema del yo y el tema de la creación poética. Así se abre paso una metafísica del ser dentro de la física del poemario (que consta de ocho poemas con títulos en números romanos). En ese espacio metafísico, el mundo creado es un espacio

ambiguo, indeterminado, sin centro ni origen, sin finalidad, abierto y vivo en cada lectura.

En el capítulo dedicado a la poesía de Andrés Sánchez Robayna, hay que señalar la importancia de los espacios naturales, abiertos y desérticos como motivos que condicionan una lectura esencialista. En Palmas sobre la losa fría (1981) y en Fuego blanco (1992) Robayna elabora una metafísica particular en la que lo esencial es un fluir que se percibe a través de la luz y del silencio. Como en los poetas anteriores hay un uso constante de la luminosidad, de la retórica negativa, de la condensación y de la abstracción, así como recursos estilísticos que recuerdan la técnica del haikú (5-7-5). El poeta evita hacer juicios de valor. Lo que le interesa es captar una percepción sin dar un significado concreto.

Si para Valente el lenguaje sagrado es un motivo de reflexión poética, para Robayna (recordemos que es canario) este motivo se consigue en virtud de la evocación del mar, del aire, de la arena, del sol y de las dunas. Las dunas son un motivo análogo a las palabras. Lo que las mantiene vivas es el cambio de "forma" y significación a lo largo del tiempo. Texto y dunas son móviles. Se expanden y crecen sobre sí mismas.

Otro aspecto a destacar de la poesía de Robayna es la identificación del paisaje natural en sus cadencias

rítmicas con el lenguaje. La caída del día hacia la noche, la intuición de la primera luz del día y su movimiento rítmico anuncian una palabra que se alumbra y se apaga, creando finalmente una palabra insular y epifánica. Una lengua que supera los mecanismos habituales de comunicación para entrar en una dimensión intuitiva (en su sentido cíclico) de la existencia. Robayna es original en esa recolección de motivos que nos conducen a un esencialismo dominado por lo blanco y el silencio.

Otros poetas canarios directamente relacionados con la estética esencialista son José Carlos Cataño y Miguel Martínón. Miguel Martínón escribió entre otros libros, Sitio (1986) y Límites (1995). Es un poeta que por su atención al aspecto fónico tiene similitudes con la poesía de Jaime Siles. A Martínón le preocupa como a Siles provocar al lector desde la arquitectura externa del poema, desde la forma y el sonido. Pero los juegos de palabras y demás recursos estilísticos no impiden crear unos poemas breves y condensados que son el motivo para meditar sobre los límites del decir.

José Carlos Cataño parte de una voz desarraigada para enfocarse en un discurso lingüístico radical. Disparos en el paraíso (1982) y Muerte sin ahí (1986) poetizan el vacío desde distintos ángulos y niveles lingüísticos. Como sus títulos indican, hay una violencia semántica muy en

consonancia con la ruptura de valores culturales y estéticos que quiere producir el poeta a lo largo de su obra. También se percibe una conciencia que rechaza ideas provenientes del pensamiento judeo-cristiano. Lo que se busca es, aunque de un modo más violento que en los otros poetas, una negación de los sentidos externos, una negación del equilibrio y del centro al que estamos acostumbrados.

En este proceso de negación de lo visible se niega la idea de un "paraíso". El final es el principio. El poeta trabaja con una zona de convergencia neutra. Ese es su punto cero, su espacio que ahuyenta a la mentalidad burguesa para impactar en una "nada" poética. La realidad que convoca con sus ausencias es una realidad desasida de pilares convencionales.

El caso de la poesía de César Simón es diferente. Hay menos violencia pero el sentido de soledad se presenta de una manera muy intensa. Algunos títulos son muy significativos: Pedregal (1964-1968), Erosión (1968-1971), Precisión de una sombra (1977-1981). Desde esa conciencia surge la expresión del vacío y la problemática de la temporalidad. A su vez de manera similar al grupo de poetas canario, el paisaje natural se ofrece como inspiración y puente para reflexionar sobre el ser y el lenguaje.

Otros poetas que reflexionan en algunas de sus obras,

en torno al vacío y al lenguaje en su dimensión filosófica y estética son María del Carmen Pallarés, Antonio Colinas, Amparo Amorós y María Victoria Atencia. Pero no es mi intención estudiar en detalle la obra de cada poeta. El que haya tantos poetas que en un momento dado se muestren interesados en estos temas indica que la corriente que aquí llamamos "esencialista" no es tan minoritaria sino que se ha convertido casi en un tema común dentro de un contexto estético plural y posmoderno.

Para concluir, he intentado señalar cómo todos los poetas de un modo u otro utilizan recursos de la poesía mística, de la poesía pura, de la filosofía budista y son conscientes de las teorías posmodernas sobre el lenguaje y la cultura. Las conexiones de esta poesía (que también se da en el resto de Europa y en Latinoamérica) con la filosofía oriental y con el discurso místico, así como con la poesía pura y de la modernidad, sugieren una reescritura y una revisión de lo "sagrado" y de lo "poético" en términos amplios y confirman una visión integral de la palabra en la que la ausencia, el vacío y la nada adquieren un valor estético dominante.

Esta poesía sintetiza de manera abierta y, por lo tanto, no concluyente, una gran parte de nuestro pasado histórico-literario y nos hace meditar sobre la gran problemática de todos los tiempos; el ser y el lenguaje, en

un contexto actual dominado por la crisis de representación del signo. Y es por su amplitud de temas y motivos, una poesía temporal y atemporal. Temporal por ofrecer una alternativa estética diferente a las ya existentes y atemporal por su universalidad, por las reflexiones sobre el lenguaje y por su visión dinámica de lo real. Además debido a su carácter ecléctico e inclusivo, crítico y ontológico, está abierta a continuas lecturas y en consecuencia tiene la capacidad de reescribirse y expandirse sobre sí misma respondiendo de una manera única a la crisis de valores que estamos viviendo. En ello reside su originalidad y su esencialidad.

NOTAS

1. José María Castellet acuña el término de novísimos en su antología Nueve novísimos poetas españoles (1970). Los nueve poetas que selecciona son, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Alvarez, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix y Ana María Moix. Estos poetas no estaban tan interesados en escribir poesía social como era la costumbre en los años sesenta sino en hacer un arte intertextual y metapoético. Es una poesía con muchos motivos extranjeros, siendo los más frecuentes, la poesía de Ezra Pound y T. S. Eliot, y el cine norteamericano de los años cincuenta. Les atrae la novedad de las otras artes y la inclusión de técnicas y perspectivas diferentes a las que se venían haciendo en esa época. En este sentido estaban escribiendo una poesía diferente e innovadora.

2. Esta información está extraída de Historia de España.X.Transición y democracia (1973-1985).

3. Un libro pertinente sobre el influjo de Oriente en la poesía hispana es Orientalism in the Hispanic Literary Tradition, de Julia A. Kushigian, 1991.

CAPITULO 1

El "ESENCIALISMO" EN LA OBRA DE JOSE ANGEL VALENTE

Cuando nos acercamos a la obra de un autor que ha escrito de forma tan intensa como lo ha hecho José Angel Valente (1929) y que ha superado las fronteras discursivas y estéticas de su tiempo, cabe preguntarse si nos hallamos ante una nueva dimensión de lo poético, ante una nueva manera de trabajar con la palabra. Y digo con en el sentido de "junto a" pues Valente toma una actitud de escucha ante el signo. Esta actitud aparentemente pasiva y "femenina" por estar basada en la contemplación y en la recepción, crea una poesía de carácter inclusivo e integral y, en este sentido, esencialista.¹

En la mayoría de sus poemas y ensayos, la experiencia creativa se convierte en el tema de sus representaciones. En Material memoria nos dice que la experiencia de crear un poema no comienza con el texto sino antes de su escritura exterior. El poema nace con su gestación, al igual que en el Tao la gestación es ya el nacimiento del ser humano (10). Esta nueva noción de la poesía, más intuitiva e integral, desafía los límites del lenguaje y del pensamiento y transforma la noción tradicional de comunicación poética (basada en la expresión estética de un contenido anímico más o menos estable) en una especie de

punto cero de la lengua donde el poeta se convierte en otro lector de su obra sin ejercer un control sobre lo que escribe. Este ángulo perceptivo o "de escucha ante el signo" lo expresa de distintas maneras a lo largo de su obra, siendo en ocasiones, muy explícito: "La poesía no sólo no es comunicación; es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto." (Mm 11)

El proceso de interiorización al que nos remite la obra de Valente es el punto de partida para hablar de una estética esencialista. Su poesía, vista desde esta perspectiva, se aleja del Logos para enfocarse en el silencio como signo cuya función es interrumpir el discurso logocéntrico y producir una emoción estética diferente. El lector se halla de este modo ante una escritura heterodoxa, intuitiva y paradójica que desmitifica la idea de un centro y de un origen.

Un aspecto que se deriva de lo anterior es que Valente despoja de su palabra intenciones y discursos totalizantes. La función de la palabra poética no reside en la reescritura de la historia, personal o colectiva, ni tampoco en el olvido, sino que surge de una visión interiorizada de distintas manifestaciones de lo real que a su vez es un todo en movimiento. Ni la historia ni el tiempo es en sus poemas una categoría medible linealmente.

Lo que interesa es crear vacíos que posibiliten la transformación de un sistema semántico en otro. El poeta crea con este procedimiento una estética visionaria que tiene como origen y meta un "punto cero" en el que se manifiesta el lenguaje poético.

La actitud de dispersar la noción de un centro semántico es una constante en la poesía valentiana que problematiza cualquier lectura referencial. Ya en sus primeros poemas escritos en castellano, A modo de esperanza (1955), se observa un interés en la representación de un discurso que trata de lo ausente pero este procedimiento se destaca sobre todo a partir de Treinta y siete fragmentos (1972), cuando la dimensión social disminuye para dejar paso a un predominio de lo metafísico y metapoético. Las primeras implicaciones de este modo de operar, menos social y más abstracto, son que la palabra expande su horizonte semántico y se encarama en lo deshabitado, en lo ausente, en lo otro. La expansión del signo no se cumple sin una previa ruptura del lenguaje lógico y lineal. De este modo su escritura recorre simultáneamente espacios públicos y privados creando una especial topografía que se distancia de los discursos heredados y de la retórica convencional de su tiempo para provocar una diferente recepción ante las realidades de la vida y del lenguaje.

Para una mayor aproximación al estudio del

esencialismo en la obra de Valente, es pertinente tener en cuenta el momento en el que comienza a escribir, que es en la década del cincuenta. Por este motivo a Valente se le asocia a poetas de la talla de Angel González, Claudio Rodríguez y Francisco Brines. Esta nueva generación de poetas ya no considera el poema como un artefacto ideológico. Y una de las primeras manifestaciones en este sentido es la que hace Valente en Las palabras de la tribu (1971), primer libro de ensayos, quien considera el poema como un "conocimiento *haciéndose*" ("Conocimiento y comunicación" 7).² Con este nuevo rumbo que adquiere el poema, inicia Valente su carrera poética. Una carrera notablemente iconoclasta no sólo con respecto a la poesía social de los años cuarenta sino también por abrir nuevas dimensiones dentro de lo poético.

Debido a la larga producción poética de Valente, es necesario atender a ciertos aspectos que conforman su evolución hacia el esencialismo. Sus primeras publicaciones en castellano son de mediados de los años cincuenta: A modo de esperanza (1955) y Poemas a Lázaro (1960). Esta etapa ha sido considerada por la crítica como una etapa personal.³ Posteriormente, y relacionado con el marco social de opresión que se vive en España (recordemos la dictadura de Franco 1939-1975) Valente poetiza el tema del exilio, la soledad, la opresión, la excentricidad, la

ausencia, el desdoblamiento de un yo, el vacío y la muerte. Siete representaciones (1967) pertenece a esta segunda etapa en la que predomina lo social.

En su primera etapa sigue unas motivaciones personales pero también sociales, aunque la experiencia estética y metapoética es una constante en toda su producción lírica. En los años setenta su obra evoluciona hacia una integración de todos estos motivos. En esta fase su modo de dicción se hace más abstracto y va incrementando los vacíos y silencios como una presencia cada vez más palpable a la vez que retrae la realidad referencial a un espacio invisible y metafísico. Y a partir de finales de los setenta se hace mucho más explícito su esencialismo.

En A modo de esperanza (1955, premio Adonais del mismo año) el poeta se enfrenta a la muerte de su madre. Este libro constituye una escritura inicial con un tono íntimo y declaratorio. Gira en torno a la experiencia del recuerdo y de la muerte. Motivos que se refieren a lo ya inexistente. La ausencia y el hueco que ha dejado la experiencia del recuerdo y la muerte de una persona querida como es el caso de su madre, Lucila Valente, es el pretexto que origina una primera escritura en la que predomina la sencillez y la claridad expresivas. Pero debajo de esa sencillez se presentan ya los primeros signos de una estética esencialista en la que palabras como ausencia,

muerte, eco, recuerdo, esperanza, hueco, dolor, soledad y desierto, son las claves dominantes de un decir muy hondo que se irá volviendo más hermético y condensado en los poemarios de la década de los setenta y ochenta. En esta etapa surgen los primeros poemas de tipo esencialista: "Epitafio", "La rosa necesaria", "El alma" en A modo de esperanza o "El cántaro" y "Rotación de la criatura" en Poemas a Lázaro. Ese encuentro con lo otro se irá marcando más claramente a favor del lenguaje donde el signo se expande rompiendo barreras temporales y discursos convencionales.

En la década del sesenta, Valente sigue reelaborando los motivos de la pérdida, de la ausencia, de la soledad, de lo social e incorpora con más frecuencia el elemento metapoético. Esta etapa se inicia con La memoria y los signos (1966), título que lleva implícitos los dos motivos principales mencionados antes: lo social y lo metapoético. Este poemario en el plano más superficial contiene muchas referencias culturales y sociales que forman un marco inconfundible en torno a los efectos de la guerra civil española y de las dos guerras mundiales. Pero lo relevante es, sin embargo, una voluntad de ruptura con respecto a discursos y estéticas convencionales basadas en el recurso de la imitación. Así surgen poemas cuyas esencias consisten en una lucha por hacer que el "verbo" siga

cantando, no en virtud de lo ya cantado sino en virtud de la expansión del signo, generando una nueva visión de la realidad poemática.

Tanto en su obra ensayística como en su obra poemática, Valente ha cultivado una gran diversidad de temas y motivos, que van de experiencias íntimas a la denuncia de injusticias sociales y políticas, pasando por la metapoesía y la experiencia mística de la palabra. Y a pesar de tal variedad existe una gran coherencia interna en su obra. Incluso los temas más dispares mantienen tal conexión entre sí, que dificultan un estudio completo de su poesía por etapas. Como veremos, su obra forma un todo integral. La idea de parte no es independiente al todo y, en consecuencia, expresión y contenido, son contempladas como una unidad. Su poesía es producto de una continua labor de indagación por lograr un enunciado que condense el eje sintagmático y paradigmático en una misma dicción.

Además de la unidad interna de su obra, otro factor del esencialismo valentino es la meditación en torno a lo que se manifiesta en nuestra conciencia pero no es visible o representable. Así el poeta presenta el silencio, la experiencia del vacío y de la muerte en un lenguaje condensado pero lleno de sugerencias. Esto constituye la particularidad esencial de su poesía, que se puede definir como *poiesis*, fuerza creativa hecha verbo y verbo que

privilegia dentro de sí una capacidad engendradora.

Veamos como punto de arranque "Un canto", poema representativo de La memoria y los signos:⁴

UN CANTO.

Quisiera un canto
que hiciera estallar en cien palabras ciegas
la palabra intocable.

Un canto.

Mas nunca la palabra como ídolo obeso,
alimentado
de ideas que lo fueron y carcome la lluvia.

La explosión de un silencio.

Un canto nuevo, mío, de mi prójimo,
del adolescente sin palabras que espera ser
nombrado,
de la mujer cuyo deseo sube
en borbotón sangriento a la pálida frente,
de éste que me acusa silencioso,
que silenciosamente me combate,
porque acaso no ignora
que una sola palabra bastaría
para arrasar el mundo,
para extinguir el odio

El "canto" de Valente persigue la proclamación de una explosión interior que materialice una mayor justicia en el mundo y expanda los límites del lenguaje poético. Para ello el poeta funde la noción de originalidad con lo originario. La originalidad es expresada en sintagmas desiderativos como: "Mas nunca la palabra como ídolo obeso,/ alimentado/ de ideas que lo fueron y carcome la lluvia/" o en el sintagma: "Un canto nuevo". Lo originario se manifiesta en la expresión: "una sola palabra bastaría/ para ..." que tiene ecos bíblicos: "Señor no soy digno de que entres en mi casa pero una palabra tuya bastará para sanarme."

Esa palabra, ausente y presente en lo que es sugerida, enfatiza una visión experimental del lenguaje que se resuelve en una exploración y en una lucha radical --en el sentido etimológico de raíz-- por salirse de sí y comunicar plenamente. En este sentido es pertinente recordar algunas palabras de José Olivio Jiménez en Diez años de poesía española:

Así Valente, al trazar en La memoria y los signos, con la mayor fidelidad, la trayectoria de una a otra de las dos disposiciones insinuadas --duda y fe en la palabra poética-- cuenta la historia de una grave lucha interior,

y esboza todo un programa de salvación por y para la poesía. (227)

Otro poema representativo es "Como una invitación o una súplica" de La memoria y los signos. En este poema se problematiza la naturaleza comunicativa del lenguaje pues las palabras llevan dentro de sí una búsqueda constante de ex-istir. En el fragmento siguiente esta cualidad de ex-istir del signo se convierte en el tema del poema:

. . .

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.
Acuden insistentes como sordos martillos
nombrando lo nombrado
lo que tal vez nosotros
estábamos llamados a hacer vivir . . . (Pc 230)

Como diría María Zambrano en "La mirada originaria: "El existir es ante todo, voluntad de ex-istir, de salirse de" (42). En el poema en cuestión, existir, implica salirse de la vieja moralidad: "para que de ellas nazca un sentido distinto" o "el son inútil de la letra muerta/ y de la

vieja moralidad". El ex-istir es una ley del signo y constituye una clave de la creación del mundo a través del lenguaje. En la estética valentiana este *ex-istire* implica una comunión del signo con lo ausente, con la potencia de lo no idéntico a sí mismo que todo símbolo y metáfora albergan dentro de sí. El ex-istir significa movimiento, salir de un estado presente o de sí mismo. También se hace sinónimo de ex-centricidad con lo cual indica salirse de su centro destruyendo lo presente como condición previa de la nueva existencia.

Entender la creación a través de una previa destrucción y de un des-centramiento es sinónimo de creación poética para Valente. La *poiesis* o fuerza creativa surge de las plurivalencias del signo. Y una de las posibilidades del signo más potenciadas por Valente es la autodestrucción semántica con el fin de generar nuevos modos de interacción con la realidad. Para que surja un nuevo sentido es necesario que se dé la confluencia de una apropiada actitud por parte del que escribe y del que lee. Se requiere de un acercamiento contemplativo que esté dispuesto a "ver" con otros ojos las posibilidades de lo poético.

Esta apreciación es una constante en toda la obra de Valente. Y es una actitud que ve en lo receptivo una clave del "despertar" de lo poético. En ese despertar no es

preciso un entendimiento sino una visión de elementos, a veces, contradictorios. La poesía valentiana es aceptación de los contrarios, es un fenómeno de fondo, un sumergirse en lo oscuro, en lo oculto de la significación para así captar en profundidad, la esencia de lo poético: la *poiesis*.

En el último poema de La memoria y los signos: "No inútilmente", la voz lírica establece un diálogo consigo misma o con un otro que puede ser el lector, para responder al insistente dilema acerca de la posibilidad del canto o la palabra. En este poema hay una clara resolución a favor de la palabra en su potencialidad. De nuevo, podemos observar esa ley inherente del signo que es, el ex-istir, es decir, des-centramiento y atemporalidad. Veamos un fragmento del poema "No inútilmente", pertinente, por reflejar esta actitud que será más frecuente en poemarios posteriores:

. . .

Te respondo
que todavía no sabemos
hasta cuándo o hasta dónde
puede llegar una palabra,
quién la recogerá ni de qué boca
con suficiente fe
para darle su forma verdadera.

Pues más allá de nuestro sueño
las palabras, que no nos pertenecen,
se asocian como nubes
que un día el viento precipita
sobre la tierra

para cambiar, no inútilmente, el mundo. (Pc 236)

Del título y de una lectura del poema se infiere que la transformación del signo no será inútil. El mundo un día cambiará y será en virtud de una nueva "visión" de la palabra. Para ello la palabra tendrá que ser entendida en su totalidad cambiante, como un líquido que toma la forma del recipiente que lo contiene. Pero también como receptáculo o "cántaro" conteniendo el recipiente o "lector". Es en este sentido doblemente compleja pues se presenta como recipiente y receptáculo, como continente y contenido. Así es como Valente dirige su mirada hacia la plenitud del verbo y adopta una actitud no pasiva sino de escucha atenta ante el signo.

A partir de los años setenta y ochenta, con la publicación de obras como El inocente (1970), Treinta y siete fragmentos (1972), Interior con figuras (1973-76), Material memoria (1977-78), Tres lecciones de tinieblas (1980), Mandorla (1982), El fulgor (1984) Al dios del lugar (1989), No amanece el cantor (1992) encontramos una poesía

hermética protagonizada por la condensación y la síntesis.

El signo se aprieta hasta la designificación y crea en el poema su propio ritmo de lectura y su propio tiempo, visualizable solamente a través de una lectura meditativa e intuitiva. El poema esconde bajo sus palabras, mundos simultáneos que rompen cualquier vínculo con las leyes de la lógica. Son palabras que provienen del mundo experiencial aunque no necesariamente del mundo externo. Léase, por ejemplo, el poema "A los dioses del fondo" de El inocente:

LO QUE dije no sé.

La cifra mayor del llanto o de la vida
de quién la podría tener.

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

Descífralo.

Porque algunas de sus palabras
asaltarán tu sueño, Agone,
para no gemir
eternas

en lo oscuro. (Pc 343)

Este poema parte de una motivación que no se resuelve pues lo que importa no es describir una anécdota ni expresar una realidad causal. El texto es en un canto a las palabras, que surgirán "eternas/ en lo oscuro". El interlocutor silencioso del poema es Agone, quien reaparecerá en No amanece el cantor (1992). El título del poema: "A los dioses del fondo" funciona como una dedicatoria pero inconvencional porque el receptor "los dioses del fondo" es el propio lenguaje. El poema y sus palabras o dioses del fondo, configuran un todo inseparable que se activa en una lectura meditativa. La esencia a la que se refiere el poema es saberse perdidos en nuestra lucha por dominar y ordenar la realidad a través del lenguaje pues este tiene su propia forma de manifestarse y muestra su misteriosa capacidad de (in)comunicar saliendo a nuestro encuentro cuando menos conscientes estamos, en el sueño, por ejemplo: "porque algunas de sus palabras/ asaltarán tu sueño". Las palabras tienen un orden secreto y son eternas. En ese sentido nos crean.

En "Cerámica con figuras sobre fondo blanco" de Interior con figuras, la voz poética se despersonaliza y se produce una meditación sobre lo blanco y el vacío. Ambos motivos actúan a modo de esencias, por su carácter abstracto y potencial, lo cual permite al lector una lectura en múltiples direcciones, teniendo en cuenta que no

hay un único centro fijo en torno al cual podemos asegurar
nuestra lectura:

Cómo no hallar
alrededor de la figura sola
lo blanco.

Dragón, rama de almendro, fénix.

Cómo no hallar
alrededor del loto
lo blanco.
Del murciélago al pez o a la rama o al hombre,
el vacío, lo blanco.

Cómo no hallar
alrededor de la palabra única
lo blanco.

Fénix, rama, raíz, dragón, figura.

El fondo es blanco. (Pc 408)

En este poema se privilegia el eje paradigmático de
producción de sentidos. El número de asociaciones que se
pueden establecer con lo blanco y el vacío casi no tiene
límites. El poema nos invita a meditar sobre el lenguaje

en virtud de lo blanco y el vacío. Si atendemos al título del poema, observamos que se refiere a una representación verbal de una representación visual, es decir, el título tiene una naturaleza ekfrástica que nos inclina a pensar en un poema descriptivo. El lector tiene en la mente la idea de una presencia: una cerámica, pero en la lectura del poema, la voz lírica se desvía del motivo descriptivo para enfocarse en lo no visible, en lo blanco que está rodeando a la figura de cerámica, al loto y a la palabra. Ese blanco que posibilita la visualización de las figuras referidas es, sin embargo, una ausencia, un marco invisible.

Lo blanco y el vacío vienen a ser espacios de la creación que operan en virtud de la interacción de distintas realidades, unas visibles y otras casi desapercibidas. Entre la cerámica y lo que no es cerámica existe "lo blanco", espacio que simboliza la posibilidad de la forma y la materia. Sin la existencia de ese vacío no existiría la posibilidad de contemplación de una figura de cerámica sola o la contemplación del loto o la creación del lenguaje. El vacío es pues un elemento significativo.

La voz lírica se centra en lo ausente para hablar del lenguaje, de la cerámica y del loto. La idea de creación se hace visible a través de la retórica negativa utilizada a lo largo del poema, lo cual en términos lógicos es una

paradoja. Se habla de la existencia de algo usando la negación: "Cómo no hallar ...". Pero en virtud de la litotes, figura próxima a la ironía, el poeta se distancia de la palabra, entendida como una forma fija y estable, para identificar el vacío o lo preverbal, como espacio creativo y visionario.

Se trata de un poema representativo del quehacer poético de Valente en los años setenta y ochenta. Y para crear un mundo perceptivo más amplio, Valente se sirve, además del recurso de la litotes, de la nominalización y de la repetición léxica y sintagmática. Al no haber verbos de acción y al aislar y repetir palabras como "lo blanco, el vacío" o sintagmas "Cómo no hallar" se privilegia un tono meditativo.

Otro recurso utilizado en este y otros poemas que amplía la percepción sensible y no sensible, es el lenguaje simbólico. En este poema, lo blanco, el vacío y el ave fénix, funcionan simbólicamente como mecanismos de apertura a nuevas formas de percepción que no son posibles a través de un lenguaje totalmente referencial. Sirven de puente entre lo presente y lo ausente.

El poema funciona como un todo pero sus partes también. Está formado por símbolos que sintetizan en una palabra el significado global del texto. La misma idea de producción de sentido, de generación de formas está

implícita en cada estrofa y símbolo del poema. Cualquiera de los símbolos del poema semantiza la idea de creación. La figura mítica del ave fénix, muy repetida en la poesía valentiana, simboliza el proceso de autodestrucción previa a toda creación. La posibilidad de renacer de sus cenizas a través de la médula de sus huesos es análoga a la capacidad de la palabra de generar significados diferentes. El color blanco, por su parte, deja de describir la cualidad de un color para evocar pureza, un estado inicial y al mismo tiempo atemporal, representando lo irrepresentable. El blanco como suma de los tres colores primarios, dice Juan-Eduardo Cirlot en el Diccionario de símbolos: “simobliza la totalidad y la síntesis de lo distinto” (101). En este sentido, es pertinente prestar atención al sintagma final del poema: “el fondo es lo blanco”. El artículo neutro “lo” confiere una cualidad indeterminada a “blanco” otorgando al lector su propia lectura. La naturaleza semántica del sintagma es extremadamente condensada e indeterminada y esto problematiza una descodificación racional y referencial. El fondo es lo blanco sugiere, entre otras cosas, que la esencia es una ausencia portadora de significación.

El vacío poético al que nos remite Valente no es sinónimo del término “vacío” en nuestro lenguaje cotidiano. El vacío no es literalmente ausencia sino espacio de la

potencialidad para generar nuevos semas, nuevas formas de vida y nueva materia. Con esta acepción se amplía el universo sígnico de esta palabra y se apunta a la creación en un aspecto más íntegro. El vacío de "Cerámica..." puede ser asociado a centro, a plenitud en movimiento. En el eje sintagmático, vacío se identifica con "lo blanco" generando un universo virtual y potencial. Desde esta perspectiva el poema de Valente afirma el carácter eternamente creativo del lenguaje.

Otra figura esencial y simbólica en la estética de Valente es el dragón. Se trata de un animal mitológico de múltiples acepciones y de un arquetipo tanto en las culturas orientales como en las occidentales. Las acepciones más comunes asociadas al dragón son la de un enemigo que hay que combatir. En China es un emblema del poder imperial. Pero en el poema de Valente me parece más adecuada la lectura del dragón como símbolo cósmico de la vida rítmica porque aparece asociado al elemento tierra: raíz, rama y fénix. En el Diccionario de símbolos de Cirlot se nos dice:

Esótericamente hay dragones chinos asimilados a los colores: el dragón rojo es el guardián de la alta ciencia; el dragón blanco es un dragón lunar . . . En la Edad Media y en Occidente, los dragones tienen el busto y las patas de

águila, el cuerpo de serpiente, alas de murciélago y la cola terminada en dardo y vuelta sobre sí misma. Estas partes significan la fusión y confusión de todos los elementos y posibilidades. (177)

Convencionalmente vinculado al fuego, el dragón se asocia al principio del caos y la disolución. Lo que hace Valente en este poema es utilizar ese sentido simbólico para generar una visión íntegra del proceso creativo: después de una destrucción por las llamas viene la regeneración. Al igual que el ave fénix, la figura del dragón simboliza el estado motriz de las formas.

El poema "Cerámica con figuras sobre fondo blanco" no es único en su producción poética. Como he sugerido antes, es representante de un modo de hacer y ver la poesía, el lenguaje y la creación, en general. Desde esta óptica, se puede decir que Valente recupera un sentido íntegro de la creación desmitificando el mito del origen y problematizando la noción de centro.

El poemario Tres lecciones de tinieblas (1980), es otro ejemplo de lenguaje esencialista cuyas esencias se manifiestan en las letras. El primer poema inicia una entrada en el mundo del lenguaje y en la representación de lo irrepresentable:

Aleph

En el punto donde comienza la respiración, donde el aleph oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán, Oh Jerusalem. (Mm 53)

La primera letra del abecedario hebreo, "aleph", marca simbólicamente, el comienzo de una apertura en lo no discursivo. La primera letra entra oblicuamente en la sangre y se (con)funde con la materia.⁵ De esa entrada en la materia surge Adán, el primer hombre creado, hijo del lenguaje. Y, posteriormente, Jerusalén, el espacio sagrado por excelencia. En estos versos, que son un lenguaje simbólico creado sobre un lenguaje alegórico (el antiguo testamento) Valente recrea la experiencia de entrada en el lenguaje y en el conocimiento de lo real.

Las letras adquieren metonímicamente una fuerza condensadora de la historia de la humanidad y de la imaginación. Los mundos no existirían sin el lenguaje que los crea, es decir, el texto nos escribe, el lenguaje nos crea. Se invierten las leyes de la lógica. El motivo de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada, "aleph", el motivo del primer hombre, "Adán" y de la primera ciudad santa, "Jerusalén" no deben malinterpretarse como un discurso totalizante y que mitifica un origen. Lo que se propone en este poema es una actualización del lenguaje simbólico, una nueva interpretación de los mitos sobre el origen que descarta la noción de un centro fijo.

Y eso lo encontramos en todo el poemario. En este libro la verdadera esencia de los signos es la rotación. Todo es porque su esencia es el movimiento. Los signos son signos porque fluyen.

Detrás de este pensamiento subyacen las huellas de la filosofía griega clásica encarnada en la figura de Heráclito para quien el universo no es sino un continuo devenir, es fuego. Para este filósofo la armonía que caracteriza el universo no es una armonía estática sino que proviene de un equilibrio dinámico de tensiones entre los contrarios. Es una armonía tensa "como ocurre con el arco y la lira" tan bien estudiada por Octavio Paz en El arco y la lira.

Otra fuente de inspiración de Valente, al igual que para Octavio Paz, es la filosofía y la religión orientales entre las que destaca el budismo y el zen para quienes el "vacío" es la fuente de la vida y la esencia de todas las formas. Lo esencial del lenguaje poético es la fluidez de los signos. El poema no es un cosmos cerrado y esto se manifiesta en la composición de un poema o en la estructuración de todo un libro. De este modo, "Nun" último poema de Tres lecciones de tinieblas no es el final del libro sino el principio, constatándose así una de las esencias del lenguaje valentino que es la manifestación del eterno fluir de la materia verbal, proceso análogo a la

creación:

Nun

Para que sigas, para que sigas y te
perpetúes: para que la forma engendre a la
forma: para que se multipliquen las especies:
para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y
vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de
los tiempos juntos sean la eternidad; para que
el rostro se transforme en rostro: la mirada en
mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh
Jerusalem. (Mm 71)

Esta interiorización del lenguaje y del mundo se produce a través de una progresiva condensación semántica e indeterminación. Se acerca lo invisible a lo visible a través de los signos. Se presenta lo irrepresentable. Y todo va adquiriendo un valor altamente simbólico. Esto produce una estética visionaria que se escapa a las reglas de dicción y de análisis. Se trasciende la dimensión más externa de la comunicación poética para entrar en otra dimensión más unitaria, interna e integral.

El poema citado, "Nun", tiene un carácter invocatorio y reiterativo. Está escrito en segunda persona del singular pero se utiliza una técnica especular en la que el pronombre "tú" se aleja de su valor referencial convencional para identificarse con un todo innombrable

negándose así una lectura unidireccional y lineal. En su carácter invocatorio se canta a la continuidad de la materia y del espíritu a través de la muerte de las formas. La hoja, el rostro, la mirada, la mano, son metonimias de la creación cuya esencia es la muerte y regeneración. Lo que persiste es el movimiento. Ese tú silenciado al que se dirige la voz lírica es, en última instancia, la vida entendida en todas sus manifestaciones posibles. La forma y la materia son, en esencia, un referente irrepresentable, vistas desde una perspectiva dinámica.

Otro elemento importante en el estudio de este poema es que al anularse la referencialidad temporal y pronominal --ni el presente de subjuntivo ni los pronombres personales tienen un referente concreto y único-- se refuerza el poder simbólico del lenguaje. Este efecto se produce a través de la creación de imágenes de adentramiento, de la condensación y de la abstracción, tres constantes en la producción valentiana. Así la capacidad representacional del lenguaje, la imagen, pierde el sentido inicial de "imagen" que es el de representación y se libera de esa responsabilidad, descondicionándose del mundo fenomenológico y abriendo una nueva recepción ante la realidad poemática.

En este libro Valente crea una estética que se aleja de lo representable y se concentra en lo irrepresentable.

El lenguaje o las letras nombran y crean el mundo y sus silencios se convierten en el otro cantado. Ese otro es alógico e intuitivo y adquiere la fuerza simbólica de la creación. Todo converge en una multiplicidad de sentidos y tiempos negándose de este modo, los mecanismos de aprehensión habituales. Este especial procedimiento que provoca en el lector una suspensión de la razón y una activación de la imaginación es la estrategia más utilizada por Valente y que mejor define su esencialismo.

Otro poemario representativo del lenguaje esencialista es Mandorla (1982). Como sugiere A. P. Debicki, este libro tiene textos condensados que se reflejan en la forma, creatividad y modelos de vida (1994,195). Valente busca la expansión de los distintos centros. Y esto es lo que sugiere Mandorla que se abre con un epígrafe de Paul Celan: "In der Mandel -was steht in der Mandel?" Das Nichts.

El recuerdo de Celan, poeta rumano judío (1920) que silencia su vida a los cincuenta años, es muy significativo temáticamente con respecto a esta poesía, pues ambos artistas trabajan desde una experiencia interior. Celan ha poetizado el dolor, la soledad, la intimidad, ha trabajado con la metáfora de la luz y la noche y ha dialogado con lo oculto. En sus poemas, herméticos y experienciales, Celan trabajó la palabra a través del silencio. Es un poeta que

penetró mundos invisibles y ayudó a renovar nuestro sentido de percepción siendo más consciente de las posibilidades pictórico-expresivas de la palabra que adquiere en su obra un gran poder. En este sentido no es extraño que Valente lo evoque.

Mandorla consta de cuatro secciones. En la primera sección, los poemas destacan por su fuerza erótica y seductora. La palabra revive a través del cuerpo femenino. La encarnación del sentido viene mediatizada por el cuerpo. Mandorla y mujer parecen identificarse como objeto de seducción que, abre centros de energía y provoca un estado alterado de conciencia: "Estás oscura en tu concavidad/ y en tu secreta sombra contenida,/ inscrita en ti. /. . . Me entraste al fondo de tu noche ebrio/ de claridad.// Mandorla." (Mm 81)

El espacio poético y sus silencios son los del cuerpo encarnado en las letras. El lenguaje se ha erotizado. El lugar del canto es en esta primera sección, el vientre vacío y a su vez pleno en estado latente. El vientre de la mujer es análogo a la mandorla pues es el punto de intersección de dos mundos (uno inferior y otro superior). Materia y espíritu son, de nuevo, los elementos en fusión previos a toda creación. Y ambos necesitan del vacío para existir.

De las cuatro secciones de Mandorla, la tercera es la

más hermética y en la que más seriamente se representa su estética esencialista. El autor crea una retórica de la desposesión, una antirretórica, que se convierte en un discurso logofágico. Leamos a este respecto "Poema" el primer poema de esta sección:

Poema

Cuando ya no nos queda nada,
el vacío de no quedar

podría ser al cabo inútil y perfecto. (Mm 113)

"Poema" nos invita a meditar sobre la estética de lo residual. Lo marginal se vuelve central. También es un poema metapoético en el que los signos se escriben e inscriben a sí mismos. A medida que se habla de la creación poética se va creando el poema. El texto parece apuntar hacia una visión simultánea de comprensión y producción de lo poético. El conocimiento se crea a medida que se va haciendo el poema. No es previo al poema. Las palabras se encuentran consigo mismas y se convierten en el sujeto de la representación. El resultado de este adentramiento en las posibilidades del signo provoca que reflexionemos sobre lo irrepresentable. El signo no sólo se vuelve sobre sí mismo sino también contra una parte de sí mismo, pues es en el vacío del no quedar, en la nada donde surge la posibilidad del poema. Es en este sentido similar al motivo del dragón y del ave fénix.

El poema no representa nada pero sugiere una meditación sobre la representación que rompe los límites racionales de conocimiento. Paradójicamente, los tres versos en los que domina una retórica "negativa" ("no", "nos", "vacío", "no quedar", "inútil") hablan de la creación. En este poema Valente escribe una *ars poetica*, basándose en una retórica de la desposesión y en la nada y el silencio como fuentes generadoras del poema.

El poeta presenta en otro poema de esta colección, otra meditación sobre la experiencia poética que se complementa con la visión anterior:

MOMENTOS privilegiados en los que sobre la escritura desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación.

Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud. (Mm 119)

En esos momentos fugaces, la verticalidad simbólica del conocimiento y la imagen del torbellino incandescente, sugieren una explosión de sentidos que no caben en el lenguaje. El verbo se hace carne al ser leído. El lenguaje es un centro de energía que se encarna en la mente del lector en una de sus posibles manifestaciones. La palabra mandala y mandorla sugieren esta confluencia de fuerzas que provocan una expansión de la conciencia. En

este sentido ni el autor del poema ni el poema en sí contienen o controlan todas las posibilidades de lectura de un texto sino que este está abierto semánticamente.

En el mismo libro tenemos otro poema que maximiza los poderes del lenguaje utilizando el recurso de la personificación:

AGUARDABAMOS la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra. Mas ni ella ni nosotros fuimos proferidos. Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar. Y nosotros aguardamos la palabra. (Mm 114)

Con el paso del tiempo la poesía de Valente se va haciendo más abstracta y hermética pero también más integral con el fin de englobar lo representable y lo irrepresentable. Entramos de esta manera en una estética que privilegia no tanto el poder de representación del signo sino su poder generador. Esto es importante en el sentido de que su estética va más allá de lo metapoético y adquiere connotaciones especiales que sobrepasan el mundo fenomenológico.

En la búsqueda de una expresión poética más íntegra, Valente utiliza muy a menudo el motivo de la luz. La luz

dispersa la idea de un yo y de cualquier otro centro estable. Además lo luminoso y lo fugaz, asociados con el mundo espiritual sirven de metonimias de la creación. La luz es una clave de lectura no sólo porque nos remite a poetas como Lezama Lima y más indirectamente a Borges o a textos místicos y religiosos sino también porque constituye una esencia del mundo y del lenguaje.

La creación es nombrada en términos de luz.

Recordemos el verso de Lezama Lima que abre el poemario Material Memoria (1979): "La luz es el primer animal visible de lo invisible." Entramos con la palabra en el mundo de las percepciones intuitivas e irrepresentables. Por ello el poeta trabaja con símbolos, con la condensación, con la indeterminación, con la ambigüedad, con la reiteración y con estructuras oximorónicas. La luz es fuerza creadora, iluminación física y simbólica, irradiación, síntesis del ser y el mundo, de la forma y la materia. Es la esencia por excelencia. La luz es además un símbolo iniciático, es lugar de la aparición, espacio apto a lo revelatorio pero también espacio y tiempo de lo fugaz, de ahí su poder indestructible. La luz es muerte y vida del ser y la palabra. La luz está asociada a la concavidad, a lo oscuro, al hueco, al eco, a la noche, al residuo, a lo oculto. Es desde ese espacio aparentemente vacío desde donde surge y germina la creación.

El poemario El fulgor (1984), explora las posibilidades de la creación de significados a través del símbolo de la luminosidad. El fulgor consta de 36 poemas cuya titulación en números romanos nos hace prestar mayor atención al poema en sí y al título sintético del poemario. El epígrafe que inicia tales textos es un extracto de Vetera fragmenta (la idea de origen está implícita en el adjetivo latino *vetera* que significa viejos, antiguos) y habla de la constitución del pneuma como una "materia que se hace propia del alma." El lector entra en un reino invisible a los ojos humanos. Esencias que tienen en común el tránsito de lo luminoso: cuerpo, palabra, alma, vida, muerte, día, noche. Esta motivación guía la composición de El fulgor que en una serie encadenada de imágenes nos remite en última instancia a la captación de lo visionario. La unidad temporal con la que trabaja el poeta es interior y apenas perceptible. Es el fulgor, símbolo de aparición.

El primer poema se abre con una voz impersonal que predomina en todo el libro. El primer motivo del poema es la idea o el pensamiento del suicidio, es decir, la muerte del cuerpo, la cesación del diálogo del alma con el cuerpo: "En lo gris,/ la tenue convicción del suicidio" (149). Las implicaciones de esta muerte se extienden a la noción de subjetividad y lenguaje. La fuerza motivadora del poema es una fuerza disolutoria del yo a múltiples niveles. Este

motivo unido a un discurso erótico crea a lo largo del libro un ritmo ondular de idas y venidas de la conciencia. La voz del poemario se disocia de su cuerpo, de su yo, y se hace eco de un ritmo instintivo y prelógico.

El último poema resume el deseo de la voz lírica de fundir su cuerpo en una explosión de luz: "Y todo lo que existe en esta hora/ de absoluto fulgor/ se abrasa, arde/ contigo, cuerpo,/ en la incendiada boca de la noche." (184) Desde el primer poema que se inicia con la aparición de la idea del suicidio hasta el último poema se ha cumplido un ciclo vital medido en términos de luz y silencio. Se problematiza el mundo de las formas. El lenguaje del deseo protagonizado por el cuerpo es identificado con lo oculto, con la luz, con un tú a descubrir. Así tenemos el poema XV de Material memoria: "Cuerpo, lo oculto/ el encubierto, fondo/ de la germinación,/ la luz/ delgados hilos/ líquidos". . . (163)

Se desnaturaliza la noción de cuerpo, en virtud de una asociación paradójica: "cuerpo, lo oculto". El cuerpo, lo visible, es visto como el fondo de la germinación. Lo visible es lo oculto. La forma es el fondo. Estas identificaciones paradójicas implican nuevamente un lenguaje meditativo. Lo que la voz poética nos dice no reside en las palabras presentes sino en lo que esas palabras sugieren. Se pide una lectura meditativa que vaya

más allá de una mera aceptación o rechazo lógico de las identificaciones propuestas. En el poema X que confirma esta lectura, se pide una "extensión del vacío" (158), es decir, una ampliación del universo referencial conocido. De este modo, el signo no responde a un deseo de reconciliación con la forma visible ni con el mundo de los sentidos.

Después de leer el poemario y fijándonos en el título y la imaginación simbólica utilizada, nos queda paradójicamente, el aspecto misterioso del deseo, el espacio ausente, la concavidad, el hueco, la ruptura de los límites; no es en vano que la primera palabra del poemario sea "el fulgor", y la última "la noche." El texto creado es un texto paradójicamente abierto y significativo. Se abre la noche incendiada como misterio y como entrada al lenguaje en su estado previo a la forma. Y no se trata de un lenguaje místico en el que la noche en llamas es sinónimo de un estado espiritual de unión con Dios. La noche valentiana no es el estado final sino el estado inicial en un universo lingüístico pleno de potencialidades. En El fulgor la tensión entre el lado visible y el invisible no se resuelve sino que se propone como motivo reflexivo para el lector. Este lenguaje más que remitirnos a la mística tradicional nos remite al hermetismo lezamiano sobre la luz: "primer animal visible

de lo invisible”.

Otro poemario en el que la luz se convierte en un símbolo plurivalente es Al dios del lugar (1989). Veamos dos poemas significativos:

FORMO

de tierra y de saliva un hueco, el único
que pudo al cabo contener la luz.

(Materia)

(Mm 191)

QUEDAR

en lo que queda
después del fuego,
residuo, sola
raíz de lo cantable.

(Fénix)

(Mm 195)

Ambos poemas presentan la idea de la creación en términos esencialistas. Es solamente después de una previa destrucción que se crean nuevas formas. La voz de estos poemas es una voz de lo residual. La forma y el sentido surgen de una ausencia, de un espacio vacío, de un hueco, de las cenizas, del polvo. Notemos a este respecto que en Valente a diferencia de Quevedo, palabras como el polvo y la nada son metonimias afirmativas de la creación. La escritura valentiana está marcada por un signo de

afirmación de lo vital en su estado completo de nacimiento y muerte. La nueva forma es una materia que contradice una dimensión puramente referencial. Esa forma que surge de la nada produce una nueva perspectiva del lenguaje y de la creación.

Al dios del lugar (1989) y No amanece el cantor (1992) forman una variante de reescritura esencialista. El primero tiene poemas dedicados a Paul Celan, a Antoni Tàpies, a Blas de Otero y un epígrafe en el que se citan Los Cantos de Ezra Pound. Además de las intertextualidades explícitas este poemario explora en versos muy condensados, los límites de la receptividad de lo poético y en general de la creación de mundos, basándose en motivos ya conocidos: la luz, el vacío, la sombra, la muerte, la nada.

En No amanece el cantor reaparece el tema elegíaco, estableciéndose una vinculación de motivos con su primer poemario A modo de esperanza. Al ser tan constante, la figura de la muerte, se convierte en una voz enigmática y al mismo tiempo inspiradora. La muerte, desde su primer poemario se convierte en un espacio simbólico en torno al cual se expresa la voz lírica. La muerte es el espacio de lo oculto, de la noche, de la "llama" y de la "llamada", del amor y de la creación, de la disolución o separación, análoga al vacío y a lo blanco. Es el punto cero de la creación. Es la vuelta a lo primordial informe. Muerte es

sinónimo de ausencia pero esta ausencia no debe confundirnos pues sigue generando nuevas formas.

El título del libro No amanece el cantor convierte el motivo de la ausencia en sinónimo de silencio pero también de un conocimiento que va más allá de las palabras entendidas como significantes con un solo significado. Se trata de un conocimiento intuitivo en el que la muerte es interrupción de una forma pero posibilita el nacimiento de otras formas. Esa ausencia ha generado el poemario.

Si hacemos una lectura retroactiva, en términos riffaterianos, podemos decir que, en virtud de las muertes iniciales, --físicas, de amor, de dios, del discurso, de la palabra-- nace poéticamente el autor y también su esencialismo, íntimamente ligado a la experiencia del dolor, la tristeza, la soledad, la memoria y la conciencia.⁶ En virtud de una serie de ausencias es como se genera el poder verbal de su escritura. Una escritura en la que el lenguaje se convierte en el otro seducible y seducido.

Valente habla de la necesaria relación "carnal" del poeta con la poesía. Pero esta relación constituye en Valente un camino divergente de muchas poéticas contemporáneas que proyectan un discurso ideológico concreto, léase poesía feminista, poesía homosexual, poesía comprometida política o ideológicamente, poesía formalmente

experimental. Su poesía es difícilmente clasificable ya que confronta la problemática del ser y del lenguaje en un lenguaje simbólico actualizado. El poeta es consciente del poder evocador y condensador de ciertos ritmos y palabras. Así, convoca a la palabra en actitud meditativa, para que esta nos nombre y nombre el mundo que habitamos.

La poesía debe reinventar el mundo y para ello el poeta debe entrar en una comunicación íntegra con el lenguaje. Esta interacción del ser con el verbo es personal y a la vez universal. Las ausencias motivadoras de su poesía, la "muerte", la "palabra", el "silencio" son el punto cero de su escritura que se puede definir como una escritura estática y extática pues sus palabras han surgido en un estado de quietud. No hay un punto de origen y una meta final. Lo que surge se crea en un punto cero del lenguaje que requiere del lector una actitud de escucha, análoga a la del poeta. Las ausencias del poema crean un topos o ámbito revelatorio en el que una de las esencias del signo es su rotación. Y lejos de estar ante una mitificación de la ausencia, nos hallamos ante una verdadera *poiesis*, una poesía creativa y profundamente (auto)crítica.

Recordemos a este respecto las palabras de Octavio Paz en El arco y la lira:

Poema crítico: si no me equivoco, la unión de

estas dos palabras contradictorias quiere decir:
aquel poema que contiene su propia negación y
que hace de esa negación el punto de partida del
canto, a igual distancia de afirmación y
negación. (271)

Uno de los ejemplos más visibles y a su vez más herméticos
de esta estética en la que rotan los signos y sus múltiples
sentidos, es el poemario Tres lecciones de tinieblas
(1980), visto anteriormente. En este texto la eternidad
del lenguaje nos precipita a una meditación sobre el vacío
como espacio de la potencialidad y la continuidad:

Jhet

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo
que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo
de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido
brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto:
donde a su vez será disuelto en la última
forma de las formas: invertida raíz: la llama.

(Mm 63)

El uso de símbolos análogos al ave fénix es constante. En
este poema como también en "Zayín" o "Yod" cuya voz
experiencial nos recomienda una actitud de espera, se
perciben ecos de una sabiduría ancestral, que cree en el
poder autorregenerador de la materia. La letra es la forma
en perpetua transformación. Del mismo modo opera el

símbolo purificador y regenerador de la llama: "la última forma de las formas", alumbrando una nueva visión de lo "real".

Con el mismo fin de liberar a los lectores de su sistema de comunicación habitual, se puede activar una conciencia etimológica de las palabras para facilitar la entrada en un proceso indirecto y diferido --en términos derridianos-- de significación. Esa manera diferida de comunicar se complica al tener en cuenta el aspecto de lo inefable y de lo irrepresentable que sugiere el lenguaje valentino. En este sentido, la poesía de Valente intenta superar varios puntos de tensión con los cuales opera: la presencia y la ausencia, la sincronía y la diacronía. Estas asociaciones son problemáticas en términos lógicos pero en el campo semántico en el que trabaja Valente son condiciones secundarias pues se exige que el lector acepte posibles contradicciones para captar los distintos niveles de sentido que alberga un texto.

Al sugerir distintos niveles de significación en un mismo modo de expresión, el lenguaje muestra su capacidad de generar sentidos pero también su insuficiencia en su carácter lineal y sucesivo. Sin embargo, esa "cortedad del decir" es el único medio verbal de que disponemos para comunicar y generar las experiencias. En el ensayo "La hermenéutica y la cortedad del decir" recogido en Las

palabras de la tribu, Valente se refiere al aspecto de la comunicación:

En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria.

La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermenéutica . . . (67)

El poeta es consciente de la problematicidad del signo. El lenguaje no es transparente ni inocente sino que está compuesto de una serie de "celadas" o capas de significados, inherentes a cada palabra, que forman de manera invisible un lenguaje. Se requiere del silencio para captar los diferentes niveles semánticos que alberga la poesía.

Esa cortedad del decir nos hace pensar en la poesía mística. En la colección Material memoria (1979-1989) Valente indaga sobre la naturaleza creadora y experimental del lenguaje. El discurso poético se vuelve más y más radical (en el sentido etimológico de ir a la raíz) lo cual nos hace pensar en la poesía mística. Si comparamos ambos

lenguajes --místico y poético-- vemos que comparten radicalidad, arreferencialidad, iconoclastia, condensación, abstracción y un pensamiento paradójico. Valente como estudioso de los místicos es un gran conocedor de las peculiaridades de este lenguaje pero una diferencia fundamental entre ambos modos líricos es la naturaleza abierta del signo en Valente frente a la univocidad del lenguaje místico. Sirva a modo de ejemplo el "Ensayo sobre Miguel de Molinos":

La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señárnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar. . . la experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra.

(La piedra y el centro 73)

La voz que inspira la poesía de Miguel de Molinos, de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa es una voz "divina", paradigmática y exterior al sujeto pensante. Valente no utiliza la poesía para hablar de una experiencia alienante cuyo centro es Dios. Su centro de atención es la propia materia que utiliza, el lenguaje, cuya peculiaridad es su constante movimiento. Las voces que inspiran a Valente no tienen la misma naturaleza ni llevan el mismo propósito,

aunque ambas poéticas comparten recursos y modos expansivos y arreferenciales del signo.

Tanto los místicos como Valente son conscientes del medio que están utilizando, el lenguaje, y ambos entran en las paradojas de la lógica impuesta por los sentidos. El lector debe, en los dos casos, suspender el conocimiento racional y dejarse llevar por lo que sugieren las palabras. No importa que no tengan un sentido lógico sino que sugieran. Es a través de la sugerencia como se activa la plurisignificación. En los dos casos se puede hablar de una comunicación no convencional. Recordemos las palabras del autor con respecto a la poesía: "La poesía no es sólo comunicación; es antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicada, incomunicación." (Mm 11)

En su escritura, Valente acude una y otra vez al vacío como punto de encuentro entre lo ya sido y lo por venir. Es en esa interacción previa a la materialización del verbo donde se sitúa el poeta, porque el proceso creador se gesta antes de la creación. El ser nace ahí, no en su manifestación externa. Por ello es tan importante considerar la ausencia o el vacío como un signo pleno de sentidos. En el proceso poético, el poeta -- primero receptor y luego productor-- pasa por una fase de entrega hasta desdibujarse en la experiencia creativa. El signo crece hacia dentro y se expande en nosotros, lectores. En

este sentido, se puede decir que el poeta entra en una mística de la poesía. Mística en el sentido más iconoclasta de la palabra.⁷

Recordemos que la experiencia mística, motivo de incomodidad para las autoridades religiosas, que con frecuencia la han considerado una transgresión de los límites aceptables, era censurada con algún tipo de silencio, a veces, la prisión o la muerte. A causa de sus visiones, los místicos eran sospechosos de atentar contra la espiritualidad convencional de la cristiandad y por lo tanto eran perseguidos. Un ejemplo es el caso del heterodoxo español, Miguel de Molinos (1628 -1696) condenado en Roma por proponer una doctrina herética, sospechosa, escandalosa y ofensiva.

Un punto en común a ambos modos de expresión es que el radicalismo del lenguaje místico comparte con el lenguaje de Valente una experiencia de pérdida del sujeto, entendido este en términos convencionales. En ambos lenguajes desaparece la oposición sujeto/objeto. Para los místicos que ansían la unión con Dios se establece una comunicación de total alienación del sujeto pensante. En Valente el proceso de indagación en el pre-texto también implica una progresiva desaparición del sujeto pensante racional. Interesa sumergirse en la inmensidad de lo desconocido y de lo sugerido. Esta atracción por experimentar con los

límites semánticos del lenguaje, era un motivo utilizado ya por San Juan de la Cruz aunque con diferentes propósitos: "Nunca te quieras satisfacer/ en lo que entendieres,/ sino en lo que no entendieres" (Cántico espiritual I, 12). En el caso de los místicos la meta es la unión con Dios. En los textos de Valente la entrada en un vacío implica la desaparición de ciertas fronteras. Implica una muerte del entendimiento lógico que, paralelamente al discurso místico, es el signo de entrada en la nada.

La nada aparece en muchos poemas de Valente porque para que se dé un cambio en la recepción del lenguaje poético es necesario este elemento. En "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" de Material memoria, dice el autor con respecto a la Nada:

En el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:

Dijo Dios: - Brote la Nada.

Y alzó la mano derecha
hasta ocultar la mirada

Y quedó la Nada hecha. (Mm 41)

Es una nada que evoca la teología mística de San Juan de la Cruz y también la Guía espiritual de Miguel de Molinos

quien alude en su doctrina de la nada, (Capítulo XX), a un lenguaje y una vida de desposesión como vía auténtica de llegar a Dios:

El camino para llegar a aquel alto estado del ánimo reformado, por donde inmediatamente se llega al sumo bien, a nuestro primer origen y suma paz, es la nada. Procura estar siempre sepultada en esa miseria. . . Vístete de esa nada y de esa miseria y procura que esa nada y esa miseria sea tu continuo sustento y morada, hasta profundarte en ella. . . Entrate en la verdad de tu nada y de nada te inquietarás, antes bien te humillarás, te confundirás y perderás de vista tu propia reputación y estima. (169)

Valente en su escritura poética también prefiere un lenguaje descontaminado de los discursos dominantes para entrar en contacto directo con la experiencia creativa. Así emplea una retórica nominal, atemporal y aespacial, en la que las experiencias interiores crean un ritmo y tiempo propios. En este aspecto radical, Valente como místico de la palabra, se sirve del uso de una retórica negativa y de la desposesión. En sus poemas y versículos proliferan adverbios de negación, sustantivos y adjetivos oximorónicos que anulan una lógica de los sentidos, "no supe el límite", "lo que es de tiempo no es de tiempo", "oscura espera de la

luz", "antorcha de oscura luz", "no hay memoria ni tiempo", "NADA QUEDABA de la música", "YA nunca", "oscura transparencia", "las palabras escritas en la noche", "con las manos se forman las palabras", "me respiraste en tu vacío lleno".

Expresiones que provocan fácilmente un estado de salida, análogo al que atraviesa el místico en su proceso de unión con Dios. Pero, como he dicho anteriormente, a pesar de que existen analogías externas en ambos lenguajes --místico y poético--, la poesía de Valente problematiza cualquier descodificación literal. En los poemas de Valente no se busca la unión con "Dios" en el sentido convencional sino que se produce un desplazamiento de un centro fijo, visible o invisible, identificable con cualquier discurso de poder, ya sea religioso, estético o ideológico.

Ese desplazamiento opera en la interacción entre la fuerza que preexiste a la palabra y la palabra en sí. La comunicación en un sentido holístico o integral implica la aceptación de la plurisignificación. Se acepta el caos y como tal el silencio y la plétora semántica del verbo. En este sentido su escritura no dice, no denota, no constata ni refleja. Su escritura es resultado de un proceso de escucha atenta a los posibles sentidos de las palabras y su interacción entre ellas y el lector o lectora. Y por ello

el silencio es un imán de conocimiento. De ese silencio se configura el lenguaje en Valente. El silencio es un recurso necesario en la configuración de la "salida".⁸

Ya en Las palabras de la tribu se manifiestaba esta fe en lo invisible, en el vacío, conjunción de materia y espíritu. Veamos un fragmento del ensayo La hermenéutica y la cortedad del decir:

Al decir de un antiguo Midrach, el que lee durante todo un día el versículo: "Y Tamna era hermana de Lotán" (Génesis, 36-22), que -según comenta Scholem- sorprende por su falta de contenido, alcanzará igualmente la eterna beatitud. Es decir, la plétora de sentido del lenguaje alcanza a las que podrían parecer capas más superficiales del significante. (69)

Una de las implicaciones de esta meditación sobre el lenguaje y sus límites es que nos remite a una otredad arreferencial que reduce la palabra poética a su "esencia". Se trata, sin embargo, de una esencia problemática en términos lógicos porque la descodificación semántica de los conceptos poetizados no tiene una única lectura posible sino varias. La palabra poética en Valente se gesta desde una sensibilidad fiel a una realidad intuitiva. Su estética es afín a una visión radicalizada del signo y conviene por ello prestar atención al momento --enfaticado

por el poeta-- en el que la palabra se encuentra consigo misma.

Conviene detenerse en zonas del signo, oscuras al sentido común, en espacios aparentemente vacíos, en huecos semánticos en los que confluyen varios sentidos. Nos hallamos ante una estética inclusiva en la que lo contradictorio deja de ser contradictorio y lo ausente o lo inefable se convierten en motivos dominantes. Motivos que añadidos a un énfasis en lo incompleto, en lo inasible, en lo no representacional, condicionan al lector en un proceso de indagación y meditación sobre temas tales como los orígenes del ser y del lenguaje y los límites de la realidad verbal y física. Así palabras como arena, sol, línea, espacio, cuerpo, luz, fénix, vacío, dios, crean una cosmogonía única y se hacen eco de una realidad in-visible en la que lo inefable está presente. Materia y espíritu son un motivo constante en la obra de Valente. Así en "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies":

Un símbolo mayor, que reaparece constantemente en su obra y con el que tiende a fundirse la T inicial de su apellido: el símbolo de la cruz. Arbol axial, eje de la extensión y de la altura, la cruz es el símbolo unificador de la materia viva del mundo. . . símbolo precristiano y supracristiano.

En la sección "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" explícitamente intertextual y metapoética, entramos en contacto con una mística y con una metafísica de la palabra poética que invierte el lenguaje denotativo modificando nuestros cánones de receptividad sobre poesía y arte en general. Así, leemos en el primer fragmento:

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio. (177)

El "silencio" que reclama Valente como poeta, entra en dialéctica con la idea logocéntrica de "presencia". El silencio asociado a plenitud semántica es el pre-texto necesario del poema. De este modo, el contenido primero y primario no se ubica en la presencia o visibilidad del poema sino en su ausencia, con lo cual se está atacando la tradición que considera al lenguaje un producto de la lógica como último criterio en busca del significado. La presencia no es sinónimo de objetividad, de conocimiento, de comunicación ni de sustancialidad. El sentido no existe en el significado provisional y particular de cada palabra sino en una múltiple relación de las partes combinadas

entre sí. Y en la relación paradigmática que se puede establecer debido al poder sugestivo de cada palabra en el contexto del poema.

En "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" el silencio se resuelve referencialmente. Es una obra no figurativa, abstracta y casi monocromática. Pero esta aparente solución comunicativa es diferida pues el lenguaje de Tàpies es bastante hermético y problemático. Este pintor apenas trabaja con más de dos colores y casi siempre son negros y marrones. La ausencia de cromatismo y de motivos referenciales es análoga a la poesía más hermética de Valente. Los cinco fragmentos dedicados a Tàpies también son intertextuales por ir encabezados con el epígrafe horaciano: "*Ut pictura*" (*poiesis*). Lo que hace Valente es diferir la comunicación a través del recurso de la intertextualidad. Al mismo tiempo crea su propio lenguaje definido como "arte de composición del silencio".

Un motivo de inspiración posiblemente común a Tàpies y a Valente es negar toda ruptura entre materia y espíritu. La pintura de Tàpies practica a su vez una retórica de la desposesión. En esto muestran su afinidad ambos lenguajes. Lo que se ha dado en llamar "poor art" del cual tenemos muestras en la obra de Tàpies, obedece a esa retórica de la desposesión, del despojamiento de lo superfluo. Se trabaja con una economía voluntaria de medios para experimentar más

de cerca con el vacío como forma, con el silencio y con la negación. Lo mismo podemos decir de la música minimalista que está pensada a través del ritmo y no de la armonía. Las composiciones de Phillip Glass, por ejemplo, se crean en virtud de variaciones de un mismo ritmo. Se produce un nuevo fenómeno que amplía la concepción de lo musical.

La voluntad de "pobreza" existente en estas composiciones, que también evoca en ciertos aspectos la poesía de Fray Luis de León, como, por ejemplo, "Canción de la vida retirada", nos remite a una manera sencilla y meditativa de captar la esencia de lo artístico. Esta manera de trabajar con la palabra, entendida en su forma presente y en su vacío, configura un modelo de comunicación que desafía la noción tradicional de poesía y de lenguaje desfigurando una manera racional de entender el mundo y la realidad. Los símbolos de Valente pertenecen a un sistema semiótico de significación que desmantela cualquier estructura discursiva basada en una lógica cartesiana.

En Valente el *cogito ergo sum* deja de tener sentido. Las implicaciones de esta visión heterodoxa del lenguaje poético son revolucionarias pues en Occidente, debido a factores histórico-culturales, estamos acostumbrados a buscar un significado racional a la realidad y vemos el lenguaje como un medio. Valente nos hace ser más conscientes de esta falacia y nos muestra a través de sus

textos el mismo lenguaje visto de una perspectiva inherente al signo. En esta metafísica del lenguaje poético es más importante la actitud de escucha atenta que la actitud racional de descodificación de sus significantes. El poeta, en calidad de poeta y hacedor de mundos, actúa sin actuar, mira sin ser mirado, escucha sin ser escuchado. Esta comunicación nos lleva a incluir la meditación sobre aspectos tan abstractos y arreferenciales como el vacío, la nada, lo blanco, la ausencia, el hueco, los ecos, la vida, la muerte. Estos y otros conceptos designifican para volver a significar de una manera diferente, más inclusiva. Valente deconstruye semánticamente estos conceptos, generalmente no problematizados en nuestra poesía y los convierte en signos clave de su *poiesis*. Su poesía existe ante todo y antes de todo en virtud de las distintas manifestaciones de la ausencia. Esto marca la peculiaridad de su esencialismo.

Como he dicho antes, la escritura de Valente evoluciona hacia una poesía más condensada en la que los significantes se vuelven contra sí mismos y problematizan la univocidad del signo y de lo real. La cosmogonía creada en su obra poética no dispone de un correlato referencial objetivo en el cual apoyarse sino que tiende a ser atemporal y aespacial. Esta especial *poiesis* es el resultado de un trabajo austero en el que ha existido una

lucha por alejarse de un sistema convencional de recepción impuesto por una comunidad de hablantes establecida dentro del pensamiento racional occidental. Esta voluntad de alejar a las palabras de sus vínculos referenciales provoca una poesía comprometida con una realidad interior que va más allá de los límites del "yo". Su poesía es un trabajo de reflexión y de toma de conciencia de la constante movilidad semántica del signo, de la ausencia de un único centro. En este sentido la obra de Valente acerca al ser humano hacia su vida interior y hacia una mayor percepción de la existencia y del lenguaje. Para ello un signo imprescindible es el silencio. Y una de las implicaciones a las que se llega con la expansión del signo es la reinención del lenguaje.

NOTAS

1. El término escritura femenina es problemático *per se*. Pero a pesar de su problematicidad, detrás de los diversos intentos de definición de lo "femenino" (la crítica feminista francesa de finales de los sesenta, el psicoanálisis, las últimas interpretaciones sobre la cuestión del género, etc.) se propone siempre una mayor receptividad con respecto a la relación de género sexual-textual y su valor de subversión de la categoría de lo masculino y lo femenino. En este sentido, Valente no es una excepción. Sus poemas denuncian cualquier lógica patriarcal y proponen una conciencia inclusiva.

En este sentido es útil el estudio de Jonathan Mayhew "El signo de la feminidad: Gender and Poetic Creation in José Angel Valente" (1991) según el cual su poesía se contradice, pues en la primera etapa, más directamente social y que va hasta los años setenta, el poeta acude a lo femenino pero desde una mirada masculina que toma como objeto de deseo el cuerpo femenino. A partir de los 70 hay una progresiva pérdida de interés en lo político y en el rol masculino de sus primeros poemas y este cambio de actitud, según Mayhew, se corresponde con una postura más

receptiva y un interés creciente por la mística.

A mi modo de ver, la presencia de lo femenino en la obra de Valente hay que entenderla simbólicamente, como parte de un lenguaje plurivalente en el que la noción de lo femenino y lo masculino sirven de máscaras para referirse a un lenguaje que va más allá de la cuestión de género. La identificación de poesía femenina con la poesía valentiana resulta inadecuada porque nos condiciona hacia una lógica binaria que nos desvía de las posibles otras lecturas. En su obra no domina una lógica binaria sino un pronunciamiento estético que supera la noción ideológica de género, al menos a partir de la década del setenta.

Cuando en "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" escribe: "Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad." (Material memoria, 41) el poeta se está refiriendo al proceso de creación artística no al producto ni al autor. Creo que es importante señalar esta distinción. La creación artística no es un acto controlado conscientemente por el yo del poeta sino que tiene lugar en un momento de quietud, de receptividad o de contemplación. Y este proceso es independiente del género que tenga quien escribe.

2. Con respecto a la idea del poema como conocimiento haciéndose o la visión del poema como proceso léase el

artículo de Margaret Persin: "Jose Angel Valente: Poem as Process" (1980).

3. Se han hecho diversos estudios clasificatorios de la obra poética de José Angel Valente. No todos coinciden en la clasificación de las etapas poéticas ni en los poemarios que marcan un cambio de temas y estilo, lo cual demuestra, entre otras cosas, que la poesía de Valente no es fácilmente clasificable. Ver el estudio de Santiago Daydí-Tolson: Voces y ecos en la poesía de Jose Angel Valente (1984). También es útil el estudio de Sara López-Abadía Arroita, La génesis del universo poético de Jose Angel Valente (1975) para quien la muerte de la madre motiva A modo de esperanza. La autora ve la muerte o la ausencia como un motivo constante pero expresado de manera diferente a lo largo de su obra. Teresa Hernández Fernández también estudia esta ausencia en "Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente" y Paolo Valesio en "El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiana)". Ambos estudios están en El silencio y la escucha: José Angel Valente (1995). Por su parte, Sara López-Abadía comenta que, en su primera etapa, la palabra poética se identifica con absoluta radicalidad con la muerte física pero que esta sería una etapa de aprendizaje, recordando el hecho significativo de que hasta su segundo libro no encontramos un poema titulado "Primer poema". Su

primera etapa culminaría, de acuerdo a este estudio, en La memoria y los signos y a partir de ahí comienza una etapa más social. Pero Valente sigue evolucionando y de hecho a finales de los años setenta su poesía se ha vuelto más mística. Para este tema véase el útil acercamiento de Jacobo Sefamí en "Leer a Jose Angel Valente" (1993). Otros estudios útiles a este respecto son "El cuerpo viviente de la letra" de Edmond Amran El Maleth recogido en El silencio y la escucha: Jose Angel Valente (1995) y, de manera indirecta, El fulgor o la palabra encarnada de Eva Valcárcel (1989).

Pero también hay que tener en cuenta otros acercamientos, como el de Juan Goytisolo "Experiencia mística, experiencia poética" en El silencio y la escucha: José Angel Valente (1995) que rechaza el estudio de la poesía valentiana en etapas y prefiere una lectura unitaria. Otra lectura igualmente ilustrativa y útil es la de Miguel Mas, La escritura material de José Angel Valente (1986). La variedad de acercamientos a la obra de Valente nos muestra que es una poesía de gran intensidad y complejidad.

4. Las obras y poemas que voy a utilizar aparecen reunidas en el segundo libro de Punto cero (1953-1979) y en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992. Punto cero incluye diez poemarios: A modo de esperanza (1953-

1959), Poemas a Lázaro (1955-1960), La memoria y los signos (1960-65), Siete representaciones (1966), Breve son (1953-1968), Presentación y memorial para un monumento (1969), El inocente (1967-70), Treinta y siete fragmentos (1971), Interior con figuras (1973-1976), Material memoria (1977-1978). Material memoria consta de seis poemarios: Material memoria (1979), Tres lecciones de tinieblas (1980), Mandorla (1982), El fulgor (1984), Al dios del lugar (1989), No amanece el cantor (1992). El poemario Material memoria recogido en el segundo libro consta de "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" a diferencia del primer libro de Punto cero en el que no se incluyen. Cuando cite poemas utilizaré las iniciales del poemario correspondiente.

5. Sobre este poemario se han hecho diversas lecturas. De acuerdo a Christine Arkininstall en El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Angel Valente y José Manuel Caballero Bonald, Tres lecciones de tinieblas: "narra la creación de la vida, una evolución vital también sinónima del proceso poético. . La primera de las tres secciones o "lecciones", subtitulada "Primera lección", consta de cinco poemas dedicados a las primeras cinco letras del alfabeto hebreo." (109) La autora ejemplifica su lectura con la de Barnatán y Jacques Ancet quienes ofrecen la doble significación:

sexual y lingüística, fusionadas. Así por ejemplo, Jacques Ancet dice del "Aleph": "entra como intacto relámpago en la sangre": "esa" [p]otencia de la letra que fecunda . . . no puede menos que evocar al esperma que se aloja en la matriz materna, símbolo de la página o mente en blanco del poeta en estado de máxima receptividad" (109).

6. M. Riffaterre en Semiotics of Poetry habla de que la lectura de la poesía se establece en dos fases. En la primera lectura o mimética que va linealmente de principio a fin y está regida por el eje sintagmático, existe todavía una posibilidad de referencialidad. Pero en la segunda lectura que es retroactiva se establece la semiosis. Los signos ya no son referenciales y la poeticidad es una función coextensiva al texto entero. En mi opinión, Valente trabaja con un lenguaje simbólico secundario que precisa de una lectura retroactiva para que se active su potencial semántico. En relación a este tema ya el profesor Andrew P. Debicki en Poesía del conocimiento, "José Angel Valente. Lectura y relectura" habla de la necesidad de una relectura en la obra de Valente. Así afirma que "Para entender este proceso creativo de la poesía de Valente, debemos llevar a cabo por lo general una segunda lectura del texto, orientada a percibir signos y códigos lingüísticos que no resultan evidentes a primera vista, pero que no obstante contienen

su pleno significado. . . Nuestra segunda lectura no borra o cambia el primer nivel representacional. . . sino que ofrece una nueva perspectiva y significados nuevos." (171)

7. Para Luce Irigaray el discurso místico constituye el único lugar de la historia occidental en el que la mujer habla y actúa de forma pública. Véase a este respecto la obra Spéculum de l'autre femme (1974). Yo no creo que el misticismo de Valente desemboque en una afirmación exclusiva de lo femenino pero sí aporta una nueva percepción del lenguaje a través de su propia mística verbal.

8. Con respecto al silencio en la poesía de José Angel Valente es imprescindible leer la tesis doctoral de Amparo Amorós, La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969). Es un estudio comparativo muy ilustrativo en el que estudia a diferentes poetas en relación con otras artes como la pintura, la escultura y la música. La escultura de Eduardo Chillida, la pintura de A. Tàpies, las composiciones de Anton Webern, "el verdadero compositor del silencio", de Erik Satie, John Cage, Federico Mompou, son leídas como un arte del silencio del mismo modo que el lenguaje poético de Paul Celan, de José A. Valente, y otros poetas españoles. Este arte que enfatiza el silencio tiene antecedentes remotos no sólo occidentales sino también orientales,

incluida la mística sufí y la filosofía zen. En este complejo y abarcador estudio, el silencio significa una reacción a la crisis actual de comunicación del lenguaje.

CAPITULO 2

EL MUNDO POETICO ESENCIAL DE JAIME SILES

El mundo que Jaime Siles (1951) presenta en su escritura poética en el período que va de Génesis de la luz (1969) a Poemas al revés (1986), se caracteriza por la autorreflexividad del signo y por la semantización del carácter rítmico y fónico del lenguaje, a la vez que cuestiona la capacidad representativa del mismo.

El interés de Jaime Siles, así como el de José Angel Valente, en la exploración de una escritura metapoética y metafísica, permite estudiarlos dentro de una estética esencialista cuyos rasgos dominantes son la inclusividad y la reflexión. Este procedimiento creativo que no es exclusivo en ninguno de los dos poetas genera un nuevo acercamiento al texto que relativiza la noción de percepción y de representación y problematiza sus límites.

La producción poética de Siles que va de 1969 a 1986 no se puede estudiar desde un único punto de vista pues se trata de una escritura múltiple y desigual en la que existen cambios cualitativos importantes.¹ Sin embargo, pese a los cambios existentes, se pueden ver algunas constantes que permiten identificar un incipiente esencialismo que se hace más evidente y dominante en Música de agua (1978-81) y Columnae (1982-85), de los cuales se

hablará posteriormente.

Algunos de los rasgos constantes que marcan este esencialismo son la ambigüedad expresiva, el descondicionamiento del signo en su naturaleza referencial, una estética de contrastes, la conciencia de la mediación del lenguaje en la construcción de una realidad, la tendencia a la sustantivización, la representación de un tú impersonal y velado, más importante que el yo, la representación de la palabra en estado de formación, una mirada interna que invita a la reflexión y la abundancia de recursos estilísticos que sustentan una lectura a distintos niveles.

En este capítulo se estudiarán los ejes sobre los que gira la poética esencialista de Siles. Para ello se tendrán en cuenta poemas que pertenecen a los siguientes libros: Génesis de la luz (1969), Canon (1969-1973), Biografía sola (1970), Alegoría (1973-1977), Música de agua (1978-81), Columnae (1982-85), Tratado de ipsidades (1984) y Poemas al revés (1986).² El libro posterior, Semáforos, semáforos (1987-90) no participa de la misma estética esencialista. Representa un cambio de tono y motivación en el que se enfatiza una temática urbana y anecdótica. Al ser producto de un cambio de postura ante lo poético Semáforos... no será incluido en este estudio.

El esencialismo de Siles se produce sobre todo por su

formación clásica y su gran sensibilidad artística. En sus textos existe una gran conciencia lingüística y una aguda percepción pictórica y musical. Esto produce una escritura sintética que da pie a lecturas meditativas sobre conceptos de orden ontológico. En este nuevo mundo de conceptos y de signos visuales y auditivos, categorías como el tiempo y el espacio dejan de ser funcionales en un sentido convencional para enfatizar una naturaleza abstracta y arreferencial. El cromatismo y la musicalidad de estos poemas sirven de puente entre distintos lenguajes y sugieren un fondo invisible o una estética visionaria que legitima una nueva discursividad fundada en la ausencia, en meditaciones sobre lo intangible.

En el aspecto estilístico, el autor se sirve de aliteraciones, paralelismos, anadiplosis, epanadiplosis, anáforas, epíforas, calambur, derivación, sinestesias, paronomasias, políptoton y de la técnica de contrapunto que funcionan en nuestra lectura creando un determinado ritmo y provocando estados de ánimo propicios a la meditación sobre el lenguaje poético, el ser, la nada o el vacío. Otro recurso es el lenguaje sinestésico que ayuda a crear una escritura "expansiva" la cual se extiende en varias direcciones e intensidades y provoca una fuga espacio-temporal dejándonos a solas con el signo. Véanse dos ejemplos de Música de agua: "Silencio de color en una

lámina" (132), "Líquida luz" (138). El mismo efecto tiene la personificación del lenguaje: "Y, entre la nada, tú,/ limbo o idioma/ desierto todo " (149). En este poema el otro es el propio lenguaje, lo cual crea una realidad invisible, un lenguaje dentro de otro lenguaje. Esta característica motiva que su esencialismo sea de orden metalingüístico. Por otra parte hay que señalar que si bien Siles utiliza muchos recursos estilísticos, el efecto que produce la lectura de sus poemas no es recargado, sino todo lo contrario. Siles trabaja con la ausencia, con la ambigüedad. Como veremos, sus textos impulsan a la meditación sobre motivos muy diversos.

En la producción anterior a Semáforos..., Siles demuestra una gran conciencia lingüística, literaria y filosófica. Para ello se apoya en autores de todos los tiempos: Sófocles, Parménides, Berceo, Mallarmé, Unamuno, Leopardi, Darío y otros. Las intertextualidades, explícitas o implícitas, operan a distintos niveles en los textos de Siles. Indican una voluntad de diálogo con la tradición literaria, pero a su vez funcionan en un nuevo contexto que desemantiza el original y ayuda a caracterizar indirectamente a la voz lírica cuya subjetividad al ser minimizada se transforma en una especie de trans-subjetividad radical. El texto no es emblemático de una ideología dada ni porta un contenido anímico determinado

sino que necesita del lector o lectora para ser activado semánticamente. En ese sentido opera la trans-subjetividad y no la subjetividad. Y esta es una constante de la estética esencialista. Todos los poetas seleccionados retraen el "yo" lírico y la voz poética a un punto cero de tensión entre el yo del poema y el del lector.

Un elemento que ayuda a crear esta escritura tan concentrada es una equilibrada dicción que se basa en la tradición por una parte y en las técnicas experimentales por otra parte. El poeta se hace eco de una tradición filosófica, especialmente explícita en el libro Alegoría, en poemas como "Hypnos y Thanatos" y "Parménides", que se convierte en retórica retrayendo los grandes temas del ser y el lenguaje a un arte de la persuasión. Esto contribuye a crear un lenguaje poético atemporal que añadido a la impersonalidad de la voz lírica tiende a expandirse indefinidamente.

La recontextualización de conceptos filosóficos tradicionales es una estrategia muy utilizada por el autor. Esto provoca el efecto de generar una escritura expansiva que niega la reducción semántica del signo a una simple evocación de la tradición filosófica. Detrás de la evocación a los clásicos y detrás del gran virtuosismo formal que crea una atmósfera acabada o casi perfecta en la que parece no faltar ni sobrar nada, se generan vacíos

semánticos. En consecuencia, el sentido de estos textos se revierte sobre sí mismo en una especie de danza de ritmos concéntricos que parecen no dar cabida al lector.

Al leer muchos de los poemas, surgen preguntas indirectas que no tienen una respuesta concreta debido a la naturaleza abstracta del poema. Esos vacíos deberán ser llenados de diferentes maneras por el lector, quien penetra en un ámbito verbal autorreflexivo e intenta la apertura y la expansión de ese universo signico previo.

Debido al carácter abstracto de muchos de sus versos y al extremo cuidado de la forma, en los poemas de este período (1969-1986), se crea una tensión entre el plano externo, "perfecto" y el plano de la recepción del poema, "imperfecto". Esta característica nos habla de la naturaleza ambiguamente abierta de sus poemas. Para ello el poeta se sirve de un lenguaje onírico en el que predominan palabras como las aguas y la noche que nuevamente nos remiten a un lenguaje conocido, el surrealista, pero a diferencia de que en este nuevo contexto la noche y el agua no giran en torno a un yo sino que sirven a un propósito más amplio y problemático: el lenguaje en su condición generadora de sentidos.

Esta poesía manifiesta, en mi opinión, una preocupación latente por encontrar nuevas vías de comunicación entre el autor, la obra y los lectores. Es

una poesía que responde en gran medida a una sensibilidad letrada pero al mismo tiempo legitima una crisis de los discursos burgueses y establecidos. Frente a ellos responde el silencio, la luz, el aire, voces sin límite, la nada. Véanse poemas como "Génesis de la luz" y "Obertura y silencio" de Génesis de la luz y "Grafemas", "Totalidades", "Arena" y "El centro de la luz" de Música de agua.

En la poesía de Siles se evocan poéticamente los viejos diálogos sobre el ser, el tiempo y la finalidad del lenguaje. El ejemplo más representativo es la sección "Parménides" de Alegoría (1973-1977):

Parménides es la experiencia de un pensamiento incontestable, que se anula en el rumor de cada una de sus voces. Es la ilusión del sueño diluida en el eco interior de una memoria. Es un exilio de presencias, en plenitud de olvidos, que buscan el principio de su unidad final. Es un lenguaje que se sabe la negación de sí y se desdice. Es un temblor disperso en el sonido, por el que el magma de un hombre no transcurre. Es el acto de una duda, dicha desde el silencio, al que una sombra presta su identidad. (81)

Este lenguaje, paradójicamente de apertura y diálogo entre el Ser y Parménides, actúa con el fin de explorar en las

profundidades del ser y del pensamiento. A los lectores se nos invita a ser testigos de un juego de ausencias --ecos y no voces, exilios de presencias, plenitud de olvidos, ilusiones de sueños, silencios, sombras, dudas--. La voz del poema desafía y desconfía de la lógica racional de las presencias y nos induce a formar parte activa de un lenguaje de ecos y rumores. La ausencia de movimiento, la ausencia de diversidad evoca el pensamiento monista del filósofo griego Parménides para quien la realidad es única, compacta, esférica e inmóvil y el ente es ingendrado, indestructible e inmutable. Así dice el SER: "¡Realidad!, ¡Realidad!/ ¡Oh, cuánto de mí no en mí/ Parménides evoca!/Y por sus ojos soy. Y en su palabra./ Y ya no soy de mí, sino que suyo/ las notas de su voz en mí repito." (85)

Siles, al evocar temas que debatían los filósofos en la Grecia clásica sobre la identidad de lo real o el movimiento, nos hace volver sobre nuestra historia e identidad creando un efecto atemporal al unir pasado y presente. Nos involucra en un nuevo replanteamiento sobre discursos fundacionales.

Este interés en poetizar las dimensiones de lo real y del ser en el tiempo a través del lenguaje artístico ya había sido despertado en autores de la talla de Octavio Paz tanto en El arco y la lira como en su obra poética, especialmente en el largo poema "Piedra de sol", o en Ramón

Xirau y su interés en el silencio, o la filósofa María Zambrano en su visión metafísica del ser y la historia en El sueño creador, o el poeta José Angel Valente en Tres lecciones de tinieblas y en general en su obra ensayística. Interesa en ellos captar el tono de misterio y el gesto de admiración ante la existencia del pensamiento y el lenguaje a través del cual vemos el mundo y nos vemos. Para ello se dirigen al ritmo interior del pensamiento poético y lo recrean en palabras y estilos que si bien son diferentes convergen en una dicción que tiende a unificar este tipo de experiencia. Se trata de motivos sobre lo común e universal mediatizados por la fuerza genésica del lenguaje poético.

Lo original en la poesía de Siles sobre el ser y su representación, es la conciencia metapoética. De este modo se crea un efecto de extrañamiento que genera un nuevo espacio de significaciones siempre dentro del lenguaje pero a su vez utilizando los espacios no fijados y no visibles del idioma. Veamos, por ejemplo, lo que dice el SER en la primera estrofa: "El fuego me envolvió como una lenta lágrima/ y abandoné el sonido para rozar el eco" (Alegoría 83).

El eco es un signo privilegiado en su poesía y funciona cuestionando su propia naturaleza. El eco difiere del signo convencional porque no es una presencia sino una

huella y forma un lenguaje a su vez de carácter diferido pues se deriva del signo. El eco son las distintas posibilidades de representación del ser en cada lectura. De este modo Siles está creando un lenguaje paradójico que utilizará como modelo en los libros inmediatamente posteriores. En este sentido Siles elabora una estética de la ausencia en la que se enfatiza una realidad virtual y trans-subjetiva.

En 1980 aparecen dos antologías de poesía española, Joven poesía española de Concepción Moral y Rosa María Pereda y, Las voces y los ecos de José Luis García Martín, quienes extienden la noción de Castellet sobre la poesía novísima. Es en estos momentos que la poesía de Siles es incluida en una nueva lista de novísimos y se considera un miembro de la segunda época de los novísimos. Considerada desde este punto de vista, podemos decir, que su poesía se aleja de la práctica metapoética de la primera fase de los novísimos, en la que utilizaban motivos de los *mass media* y se inspiraban en autores extranjeros como T. S. Eliot, Ezra Pound, Yeats y poetas como Octavio Paz. Como sugiere Andrew P. Debicki, en la segunda fase de los novísimos se inicia un proceso de profundización e interiorización.

La poesía de Siles es más moderada y profunda que la primera poesía de los novísimos. Véase, en contraste, Arde el mar (1966) o La muerte en Beverly Hills (1968) de Pere

Gimferrer o Dibujo de la muerte (1967) de Guillermo Carnero, por poner solamente dos ejemplos representativos. Como en el caso de la poesía de Valente, en la poesía de Siles existe un sentido metafísico del ser. Incluso cuando ambos poetas usan un lenguaje erótico como en Mandorla de Valente o Génesis de la luz y Canon de Siles, no se quedan en la superficie sino que intensifican los temas tratados. No es pues innovación formal ni temática lo que pretenden en su dicción tan condensada sino una mayor interacción entre palabra y pensamiento. En esto consiste su peculiaridad de poetas esencialistas.

Si atendemos a los títulos de los poemarios publicados por Siles en las décadas del setenta y ochenta vemos que predominan motivos metafóricos como en Génesis de la luz, Alegoría o Columnae, motivos musicales como en Canon y Música de agua y motivos metapoéticos como en Poemas al revés. Hay que señalar, sin embargo, que esta triple directriz (metafórica, musical y metapoética) anunciada en los títulos de los libros no se manifiesta por separado sino simultáneamente, lo cual aporta a los poemarios una gran complejidad estructural.

En el título Génesis de la luz (1969) que apunta a un doble discurso, los orígenes y la luz, se manifiestan los primeros motivos de un lenguaje esencialista. Aunque hay que precisar que lo que predomina en sus poemas es un

lenguaje surrealista y erótico. Lo que interesa destacar de este libro es la metáfora de la luz pues se convierte en una metáfora predominante en su poesía posterior. También se observa, como afirma Andrew P. Debicki en Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond una poesía con metáforas visionarias:

Génesis de la luz contains some visionary metaphors that may recall surrealism. But it also uses words and visual images with precision, reflecting its speaker's attempts to define himself and his surroundings. (159)

Un poema representativo de este libro es "Génesis de la luz" que se puede leer desde distintas perspectivas. Una lectura es la erótico-amorosa en la que dos cuerpos se buscan y se aman en la noche. Otra lectura más abstracta y simbólica es percibir cómo se elabora el motivo de la luz en relación con el ave fénix. Este es un motivo similar visto en la poesía de Valente. En el primer verso de dicho poema, "La luz es un ave que se quema", se presenta la idea de transformación de todas las formas, de lo real sensible. En los siguientes versos se complementa esta idea: ". . . se nace/ del carcaj de la noche,". Y posteriormente, se recrea el motivo del origen de lo real: "un pájaro se engendra/ de plumaje de fuego y pico de bengala/ que va ardiendo los aires, que deja tras de sí/ un

tumulto de lava, de bella, pura, ancestral,/ lava, lava, lava" (15).

Al utilizar la palabra "lava" en sus dos acepciones, como sustantivo que se asocia a fuego y al mismo tiempo como verbo "lavar", está reforzando el significado de purificación, de renacimiento después del amor, después de las cenizas, después de la noche. El poema nos habla de la gestación de las ideas en lo oscuro, alejado del mundo externo y del poder de transformación e indecisión en el lenguaje. En el proceso de creación o "génesis de la luz" está implícita la ausencia de un centro y la ausencia de control racional. No es el pensamiento lógico el que domina sino el lenguaje del cuerpo en su instinto generador. Este motivo reaparecerá en libros posteriores.

En el poema "El falso muro quebrado ya en mis ojos" el poeta insiste nuevamente en la luz como punto revelador: ". . . Y fuiste tú, oh luz, / mar encendido de pronto y para siempre,/ la pura ley, el orden, el abrazo/ del amante y la amada en soledad, . . ." (18). La personificación de la luz se convierte en un signo revelador de las emociones del yo. En otros poemas del mismo libro también se utiliza el motivo de lo luminoso, como en el poema "NO" en el que aparece la luz de los astros dormida. La negación apoya el proceso de descontextualización y diferenciación exigido para significar.

El segundo libro, Canon (1969-1973), como su nombre indica, apunta a una escritura ritmada y contrapuntística. Es importante notar que se reestablece una muerte del discurso analítico y una semantización del ritmo y la musicalidad. El poema "Contrapunto" basado en el contraste silencio y sonido, vida y muerte, comienza con la metáfora de la luz: "Una sierpe de luz redonda ciñe/ la piedra al aire" (60). El poeta no abandonará el espectro luminoso aun cuando se detenga en aspectos opuestos de una misma realidad. En este libro, Siles comienza a enfatizar motivos que serán constantes en Música de agua y en Columnae. Me refiero al "hueco" y al "silencio" que crean una retórica evasiva y elíptica y se imponen sobre el plano externo.

El largo poema "Espacio último" consta de catorce cuartetos de versos irregulares pero mayormente endecasílabos. Utiliza el motivo de la luz, el eco, el círculo y la noche en diversas formas. En la primera estrofa, tres de sus cuatro versos se refieren directamente a lo luminoso:

Ojos para guardar la oscuridad entera,
manos para romper la luz del día,
dientes para quebrar cuellos sonoros
donde constelaciones ebrias se derraman. (69)

Sobresale en esta primera estrofa una gran cantidad de

recursos sintácticos y estilísticos que crean un marco primeramente referencial y luego evanescente. Los tres primeros versos se inician con una mención corporal: "ojos", "manos", "dientes". Por otra parte existe un lenguaje metafórico y abstracto: "la oscuridad entera" que contrasta con "la luz del día" y con la sinestesia "cuellos sonoros" la cual junto a "constelaciones ebrias" evoca un lenguaje surrealista. A medida que progresa el poema se estiliza el tiempo: "bajo un espacio cóncavo el presente se alarga" (III, v. 1). Finalmente la idea de tiempo se diluye en la de espacio: "Sólo el espacio mismo se prolonga" (XIII, v. 2). El lenguaje, magistralmente concentrado, se articula en una disposición rítmica que permite la confluencia de sentidos y contrasentidos. Pasamos de un juego de luces y sombras, que evoca los claroscuros barrocos, en las primeras estrofas, a una especie de silencio de contrarios en las últimas estrofas, para terminar con el derrumbamiento del ser y del centro, (en su realidad física y conceptual) en torno al cual se ha constituido la voz elíptica del poema. La última estrofa opera a modo de conclusión del universo creado a lo largo del poema:

XIV

Si nada fui, perdurará mi nombre.
Tal es la arquitectura del olvido.
Ya mi presencia mineral resbala.

La designificación no es más que el primer paso dentro de una cadena de transformaciones continuas inherentes al signo. Y como ejemplo condensado de estas dobleces tenemos el sintagma "la arquitectura del olvido". Arquitectura sugiere solidez y presencia y olvido sugiere evanescencia y ausencia. El nombre es la armadura de un ser que nada más empezar a ser y a amar está dejando de ser y de serse. Recordemos a este respecto la noción de María Zambrano sobre la naturaleza del signo como un ex-istir. A la manera existencialista barroca el nombre es el lenguaje en su dimensión más externa que perdura sobre la persona pero siendo sólo un eco. En este sentido actúa uno de los principios poéticos con los que trabaja Siles: la negación.

Tanto en Valente como en Siles se da una concordancia de actitudes ante la palabra poética y el ser. Los dos crean un esencialismo metafísico y al mismo tiempo metapoético. En el poema antes citado, el "redondo palpitar" es ese espacio rítmico y preverbal en el que confluye el ser. El redondo palpitar es sinónimo del espacio último, la tierra, la nada, la eternidad, el vientre. Es la vuelta del ser a su destino primigenio. La tierra crea en su redondo palpitar, un proceso ininterrumpido de nacimientos y muertes, de presencias y ausencias. Y bajo ese espacio redondo que palpita se crea

una música callada, un lenguaje invisible hecho de ritmo.

Si atendemos al título de Música de agua (1978-1981), observamos de nuevo un énfasis en el ritmo.³ La música que es un arte temporal, al ir asociada al agua, sugiere doblemente un ritmo que se diluye, que se escapa de nuestra capacidad de aprehensión. En este libro Siles experimenta con la noción de signo, ritmo y tiempo. El motivo central del canto es la metáfora del agua que tiene la doble función de hacer transparente las formas pero también de borrarlas. Similar al signo, el agua presenta y oculta. Esta doble dimensión metafórica del signo nos induce a pensar que la esencia del lenguaje poético es la transformación y la expansión. En sus poemas el poeta crea constantemente un vacío sensible, deconstruyendo el significado lógico e introduciéndonos en un lenguaje doblemente metafórico que se expresa "negativamente". Veamos algunos fragmentos pertinentes a esta doblez del signo: "lo que el agua aquí oculta no es un rostro,/ ni lo que abajo suena, su presencia:/ es otra identidad,. . ." (122); "Tras esa luz de frondas por las jambas/ no hay otra luz, ni suenan otras voces, ni crece en el interior otro murmullo/ que el de la misma voz en sucesión" (125); "Líquida luz./ Memoria./ Sólo algas" (138); "Sólo el eco/puede llenar/. . ." (140); "Extensión sin extensión/ que crece" (141); "Piedra pulida/ donde la luz/es un silencio/

a gotas" (149).

Música de agua es uno de los textos más representativos del esencialismo. En este libro se muestra la capacidad de destrucción creadora del lenguaje. Por una parte se destruye la posibilidad de un significado simple y referencial, por otra parte se crean nuevos valores semánticos. Para ello se concentra el autor en provocar una recepción inusitada sobre motivaciones de carácter impersonal tales como la luz y la musicalidad. Véase, por ejemplo, el poema "El centro de la luz":

Nada conforma el centro de la luz,
sino el vacío que en ella misma crece.
Sonora orquestación de las palmeras.
Címbalo idéntico al eco de la luz.
Qué cantidad de espacio en transparencia.
Masa, volumen, línea, espesor.
Materia sida
no en ritmo: en voz, en mar, en movimiento.

(133)

Estructuralmente el poema muestra un gran equilibrio. Los cuatro primeros versos además de introducirnos en el tema, aumentan la tensión alejándose gradualmente del mundo referencial hasta llegar al verso quinto: "Qué cantidad de luz en transparencia", en el que la voz poética comunica un momento de placer y tensión máximos. Nos hallamos ante el

momento más álgido o tenso del poema facilitado por el *crescendo* progresivo de los cuatro primeros versos. A partir de este verso, ubicado en el centro del poema, se produce un descenso de la tensión que es una constatación del motivo inicial.

Existe en este intenso texto una doble orientación e intuición del verbo. Por una parte, se puede leer el motivo de la luz como metáfora de la vida y del lenguaje. Por otra parte, el título del poema, "El centro de la luz" se niega ya en el primer verso: "Nada conforma el centro de la luz". A su vez esta negación es una afirmación del movimiento. Esta sucesión encadenada de metáforas, producida a través de un lenguaje casi sinestésico "sonora orquestación de las palmeras" y de una similitud fonética entre las palabras, crea un lenguaje visionario en el sentido de que no es un vehículo racional sino analógico. El centro de la luz, el vacío que crece, el címbalo idéntico al eco de la luz, se convierten en sinónimos de un lenguaje paradójicamente afirmativo y al mismo tiempo elíptico. El centro de la luz puede tomarse como una metáfora del conocimiento que se niega en la enunciación del poema.

Lo que no vemos, el centro de la luz, y lo que no oímos, los silencios del final explícitos en las comas y los dos puntos, son las presencias privilegiadas del poema.

La naturaleza arreferencial y metafórica del texto desmitifica la noción de centro como una categoría epistemológica. La verdad del poema no reside en las presencias de las cosas sino en sus ecos. Siles utiliza el motivo de la negación de la materia, de las presencias, de la referencialidad, creando un lenguaje casi inefable. Liberándose del mundo referencial hace significar los silencios y la propia imaginación personal del lector. De este modo expande el texto indefinidamente en cada lectura.

La metáfora de la luz se expande creando diferentes voces y niveles receptivos. Es una metáfora que significa en virtud de la designificación. Y debido a ello y al carácter abstracto del poema, lo poético se identifica con la retracción. Esta es una actitud común en la poesía esencialista de Valente y de Siles. Persiste una voluntad antidenotativa y una potenciación de la sugerencia.

Otra estrategia que crea unos versos esenciales en Música de agua es la confluencia de diversos lenguajes. En "Grafemas", por ejemplo, cuyo motivo central es la escritura poemática, confluyen un lenguaje musical, pictórico, poético, metalingüístico y metafísico. Leamos un fragmento del poema:

El dibujo sonoro de la línea
es anterior al tiempo de lo blanco.

El tiempo de la línea

-como el espacio y el ritmo de la página-
es anterior al ritmo del color.

El espacio y el tiempo de la línea
son interiores al blanco de la página.

Cuerpo textuado, la escritura
es un ritmo de espacios de color:

. . . (150)

Este poema proyecta uno de los motivos centrales de la poesía de Siles escrita en los años setenta y parte de los ochenta: la naturaleza del lenguaje poético. Para hablar de su complejidad y de su necesidad, Siles utiliza la sinestesia "El dibujo sonoro de la línea" y la metáfora "El tiempo de la línea". Crea una estética de adentramiento progresivo alejándonos de una lógica externa.

En Música de agua, la luz "es un silencio a gotas" y el signo insiste en el silencio. La noche es sinónimo de silencio, vacío, nada y de lo inefable pero al mismo tiempo es fertilidad, simiente y simboliza lo receptivo. En este sentido Siles crea una poética receptiva similar a la poesía valentiana. El espacio intermedio entre una poesía metafísica y una poesía del lenguaje y metapoética es el espacio de tensión requerido para entrar en comunicación

con esta escritura. No nos hallamos ante una poesía metapoética ni ante una poesía de la transcendencia sino ante una escritura en la que convergen diversos lenguajes que forman un metalenguaje. Tampoco se presenta una solución a los motivos en conflicto expuestos en estos poemas. Estamos en un mundo esencialmente ambiguo y resbaladizo, no apto para la crítica positivista. Es una escritura paradójica que trata de responder de manera abierta y múltiple al discurrir de los tiempos. La ambivalencia y la indeterminación, la designificación y la resemantización de signos como el centro, el vacío, la noche, es un instrumento funcional en la estética esencialista. Estos rasgos temáticos no son negativos sino afirmativos de una nueva disposición ante la poesía y el lenguaje. Lejos de encontrar una respuesta a los dilemas planteados por el propio lenguaje y la historia, Siles y también Valente, optan por la abstracción y crean un arte caracterizado por la retracción y el silencio.

El esencialismo al que me refiero no significa transcendencia o misticismo en el sentido tradicional de la palabra, ni tiene una ubicación fuera del texto. Es un esencialismo verbal que utiliza una voz casi impersonal y modifica el acercamiento del lector ante lo que se considera poesía generando un espacio de carácter inclusivo. En este sentido es pertinente asociar ciertas

ideas que expone Gonzalo Navajas en "Una estética para después del posmodernismo":⁴

Tal vez la nueva afirmación más comprensiva es que es posible postular una naturaleza humana común a todos los sujetos más allá de sus diferencias circunstanciales: todo ser humano tiene un mismo horizonte existencial . . . Podría llegarse al establecimiento de valores compartidos. (140)

Esta idea es pertinente a la poesía esencialista por afirmar valores universales y no personales. Esta poesía nos remite a una esencialidad primaria, a unos signos universales como la luz, el agua, el vacío, la nada, cuyos efectos más visibles son situarnos en una realidad en la que las fronteras externas se borran. Así sucede con el lenguaje en su capacidad de abstracción. Esta idea no sólo se ve en la poesía de Siles y Valente sino también en la pintura de Antoni Tàpies quien cree que existe una unidad original o una realidad auténtica, no necesariamente trascendente sino inmanente, que compartimos con el universo y con todos los seres humanos. La abstracción y la retracción son medios necesarios en el devenir poético de estos artistas los cuales trabajan directamente con la idea de vacío semántico. Esto crea una escritura que pide del lector una nueva actitud ante el signo. No sólo se

deben tener en cuenta las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas de las palabras del poema sino también los huecos semánticos del signo. La contemplación del vacío o de la nada son dos estrategias que operan tanto en Siles como en Valente. En ambas poéticas existen campos semánticos similares: la metáfora de la luz, la idea de centro, el ser, el silencio, lo oculto, la noche, la nada. . . Se trata de motivos abstractos propicios para lecturas meditativas. Recordemos a este respecto la nota de Siles a su colección Poesía (1969-1980):

Toda obra es, necesariamente, supresión.
Y, también, negación. Y, sobre todo, historia.
El conjunto de signos que se reúne aquí no
constituye **un texto**: configura una des-
significación. No es lo que el lenguaje da,
sino lo que el silencio niega. (7)

La idea de Siles de que toda obra es supresión, negación e historia tiene su justificación a distintos niveles. Es negación de un único contenido lingüístico o filosófico previo. El contenido del poema se crea al ser leído. Y al tiempo que es leído se vuelve historia. La supresión y la negación son elementos potencialmente afirmativos de un nuevo proceso de escritura que no es precisamente negativo. Dicho de otro modo, estas tres cualidades de lo poético, supresión, negación e historia, aluden al proceso formativo

del poema y a una reacción contraria a las convenciones literarias del momento así como también subvierten la noción lineal y progresiva de historia.

En Tratado de ipsidades (1984), que consta de cinco secciones cuyos poemas llevan las letras como títulos, el autor incide en la naturaleza reflexiva del signo: "El signo, que se escribe, no se escribe: se borra" (33). El poeta hace explícita su batalla con una realidad problemática pero abierta a nuevas recepciones. Es consciente de la amplitud abarcadora del lenguaje poético y por ello utiliza el silencio y las voces implícitas en el lenguaje pronominal como artificios pero también como artefactos semánticos. Veamos, por ejemplo, algunos fragmentos del poema "H" de la sección "El signo como totalidad":

TODO signo insiste en el silencio. Pero no lo desvela: lo produce. Porque el silencio es voz, es un lenguaje, donde las cosas dicen lo que son. Pero lo dicen sólo a ellas: se lo dicen, pero no nos lo dicen. Su silencio es nuestra negación: niegan su *estar-nos*, sin afirmar su *ser-nos*. Y nos ocultan el ser de su pensar. . . El signo es una transferencia -pero no transparencia- de aquello que es pensable, es decir, *silenciable*. Y, como tal, frontera del *ser-se* y del *estar*. . .

Espacio de la nada- eso es en sí el signo.

(41-42)

El silencio en su designificación pasa a ser la materia prima de una nueva dimensión de la realidad ficcional. Los pronombres personales entran a formar parte del juego de la ficción. El yo y el nosotros ya no son entidades fijas e identificables sino movibles y, por lo tanto, provisionales. Recordemos, en este sentido, a Rimbaud: "Le je est un autre". Uno de los efectos de esta estilización es la apertura semántica del texto de modo que se resalte el mayor número de lecturas posible. Esta apertura sigue, sin embargo, un proceso antitético. Tiende al silencio para poder sugerir más. Se trata en un sentido, de una democratización del otro que en términos receptivos es el lector. De este modo la naturaleza del texto está abierta a una gran variedad de lecturas.

Tratado de ipsidades es un libro sistemáticamente asistemático, como se afirma en la nota del autor: "Reúno aquí, de modo asistemático, el resultado de una **sistematización**, tal y como aparece en la continuidad de su emergencia: con vacíos al lado, que subrayan la textura de su magma interior." El principio organizador del libro resulta ser un problema central y apoya la idea de una dialéctica del decir y del ser. El hablante en cada una de las cinco secciones de las que consta el libro entra en

polémica con la naturaleza comunicativa del signo y de la obra. "El signo como totalidad" y "la obra como negación" (títulos que corresponden a las secciones 3 y 4 respectivamente) en su hermenéutica recuerdan a algunos textos de Valente ya comentados y a algunos cuadros de Tàpies y evocan la doctrina de la nada de Miguel de Molinos y textos de Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz en el uso de la *via negativa*.⁵

En Siles también hay noches y silencios, pero estos no son signos místicos. Siles convoca el signo y le exige una extraña transparencia y libertad en sus carencias. El lenguaje que surge de esta lectura es altamente personal y paradójico y sólo en este procedimiento evoca el lenguaje místico. El epígrafe de Tratado de ipsidades es de Santa Teresa: "Esto no entiendo como es: y el no entenderlo, me hace gran regalo". Esta apertura funciona como pre-texto, como punto de partida para meditar sobre la escritura poética y sus límites, el silencio, la nada, el vacío.

El hecho de utilizar el vacío, la nada, el silencio y la negación en sus distintas expresiones, en relación con el ser y con el signo, nos conduce a plantearnos preguntas que ponen en duda la naturaleza del proceso comunicativo. Si la nada es lo que refleja el signo o como nos dice Siles en el poema "A" de "Fragmento interrumpido": ". . . SE abre la nada en ser y se cierra en lenguaje" (21), ¿cuál es el

espacio abierto a la significación?, ¿en qué sentido podemos hablar de interpretación?, ¿cuál es la función semántica del signo?, ¿el signo nos crea?, ¿la realidad es siempre una realidad verbal?, ¿dónde comienza y dónde termina el poder de (re)presentación del signo?. Estas y otras preguntas de índole metalingüístico comportan un sistema de pensamiento creativo y subversivo y crean un lenguaje dentro de otro lenguaje que impide el acceso directo de la información a través del intelecto.

En el siguiente libro, Columnae (1982-1985), observamos como se dice en la nota del autor, un mayor énfasis en el aspecto fónico. También hay una continuidad de los temas tratados en Música de agua:

Si *Música de agua* cerraba en su silencio, un ciclo anterior, *Columnae* abre en su sonido, otro: el siguiente. A nadie extrañará que -- viviendo, como vivo, desde hace años, en un país germánico-- me haya visto forzado a intensificar la fonación, que es la única forma en que, en el exilio, un idioma puede preservarse. Los temas no han variado mucho, y enlazan con las claves y registros de mi mundo anterior. . . (178)

El motivo del exilio, personal y poético, es importante en la poesía esencialista. En Valente lo habíamos visto relacionado con el motivo de la muerte. La poesía de Siles

se sitúa conscientemente en las fronteras del lenguaje haciendo significar al nombre desde un territorio ajeno y "marginal". El signo significa saliéndose de sí mismo. Para apoyar esta idea, Columnae presenta intertextos que funcionan directamente en el texto de Siles. Así tenemos el epígrafe de Pedro Salinas "La noche era una prisa/ por salir de la noche", o el de Fray Luis de León "colunas do la tierra está fundada".

Otro factor a tener en cuenta es el nivel estructural. La organización externa del libro se divide en cinco partes tituladas: 1. Hortus conclusus, 2. La voz hacia su forma, 3. Columnae, 4. Fonaciones, 5. Lo azul y lo lejano. La organización y el orden sistemático de lo escrito es un factor constante en toda su producción. Intensifica la creencia en un corpus unitario al tiempo que condiciona nuestra lectura de los poemas.

Si leemos el primer poema de este libro nos percatamos de que utiliza la misma retórica negativa que ha venido utilizando en otros libros. Quizás en este poema sea más explícito este rasgo que en libros anteriores:

Nin estrument, nin lengua

Gonzalo de Berceo

Sin lápices ni páginas no había
en ti, mi oscuridad, sino la noche.
Sólo la noche, única grafía

de negación, de nadas y de noche.

Sólo lo que no es, es lo que había:

negaciones y nadas, nos y noche. (183)

En virtud de una estructura paralelística "Sólo . . ." y de una retórica negativa y paradójica que nos recuerda al lenguaje de los místicos San Juan y Santa Teresa, construye el poeta un lenguaje del deseo o, lo que es lo mismo en este caso, un lenguaje marcado por la ausencia. Las grafías no alcanzan a expresar más que el deseo. De esto se constituye el poema. De negaciones y nadas, nos y noche. Estos términos negativos y paradójicamente afirmativos de la existencia del poema y del pensamiento poético nombran el "exilio", el límite del signo. Se construye ante el lector una poética visionaria que en su carencia de referentes concretos se vuelve universal, dándole la posibilidad al lector de llenar con su propia experiencia los vacíos que faltan confirmándose el carácter inclusivo de su poesía. El nombrar en vez de evocar o sugerir destruiría el sentido último del poema y lo limitaría a una situación y a una lectura más reducida.

Otro poema igualmente representativo del esencialismo de Siles es "Columnas del lenguaje" (que lleva un epígrafe de Fray Luis: "Colunas do la tierra está fundada"). Su estructura paralelística es un homenaje a la capacidad de la lengua para "sostenernos", nombrarnos. Leamos un

fragmento representativo del mismo:

A vosotras, frontera
del abismo insalvable,
columnas del lenguaje
en las que me sostengo,
perdido yo también. (205)

El poema consta de cuatro estrofas que forman a su vez una columna visible. Una de las dicotomías que se plantea en este texto es la existencia de la realidad y del ser a través del lenguaje. Existimos bajo el poder del nombrar. El nombre hace existir al hombre y a la vez, el nombre nos limita: "en las que me sostengo,/perdido. . ." En el nombre nos perdemos y nos sostenemos.

El último libro esencialista de Siles hasta el momento es Poemas al revés (1986). Al igual que los anteriores tiene una gran complejidad estructural, siendo visible el recurso de la inversión del orden de las palabras pero sin distanciarse de los motivos que había elaborado con antelación. Así el primer poema: "Ipsa, sed altera; altera, sed ipsa" es una reflexión metapoética sobre la circularidad del discurso:

Todo discurso es circunferencia
del discurso, que siempre es referencia
a la lengua que ese discurso es.
De manera que toda referencia

al discurso será circunferencia

del discurso en que esa lengua es. (243)

La negación se ha convertido en un modelo operativo para producir des-significaciones y vacíos que cuestionan el orden en que vivimos y vemos el mundo. Las palabras en forma de discurso se vuelven espejo de nuestro pensamiento. La idea del centro se desemantiza en la palabra circunferencia. El poema habla de la imposibilidad de nombrar el mundo en términos discursivos. Siguiendo esta lectura se niega la discursividad como modelo epistemológico.

En virtud de la circularidad a la que nos conduce todo discurso, el poema multiplica paradójicamente sus lecturas invitándonos a tener en cuenta varias perspectivas: filosófica, social, metafórica y lingüística. Esta estrategia expansiva implica una afirmación productora de lo poético.

En el contexto poético esencialista, el placer estético surge de la superación de las fronteras entre lo racional y lo irracional. En este aspecto se produce una poesía aparentemente similar a la de los poetas puros. La diferencia es que en la poesía esencialista de Siles y Valente, el yo se retrae casi totalmente y da un mayor protagonismo al signo, dejándonos a solas con el problema de la interpretación.

Rimbaud en Une saison en enfer "Délires II. Alchimie du verbe" escribía de una forma clara su propio sistema de representación, su código de interpretación: "J'inventais la couleur des voyelles! A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglais la forme et le mouvement de chaque consonne, . . . J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges." (32)

Por su parte Mallarmé opina que las cosas están en la poesía por su ausencia. Esa es su esencia. Según Paul Valéry, la poesía es algo ideal, una esencia, unitaria como todas las esencias y, por lo tanto, un problema. Esta esencia ha de dejarse captar por aproximación. En este contexto es más importante el sugerir que el nombrar o el decir. De ahí la importancia de la poesía. Este control del autor en la invención de un sistema de correspondencias no existe en los poetas esencialistas. Pero sí existe un sentido "esencial" de la poesía que se prolonga en Valente y Siles, aunque de forma menos dramática y menos optimista.

Ambos poetas son conscientes de la problematicidad del signo y parten de ahí tomando una actitud más humilde ante la consideración de la poesía "pura". Las esencias de lo poético no residen fuera del poema sino dentro de un sistema comunicativo en el que se da prioridad a la ambigüedad del signo.

Los poemarios de Siles y Valente evocan discursos

predominantes en la Modernidad, como la idea de poesía pura y la inefabilidad mística. De ambos discursos interesa el motivo del otro porque crea una escritura límite. Tanto la experiencia mística como la experiencia poética simbolista son experiencias marginales en las que se explora la capacidad de representación y evocación del signo. La poesía esencialista comparte esta perspectiva radical del signo pero enfatizando elementos que pertenecen al mundo poético creado en el poema.

Tanto a Siles como a Valente les interesa el signo "a oscuras" para decir desde dentro. Esto les permite crear un lenguaje de lenguajes que nombra sin nombrar y dice sin decir, evocando a los místicos y a los poetas puros. Ellos traen a esta época finisecular y dominada por el escepticismo la vieja idea de la poesía como expresión de lo inefable y la recrean desde un ángulo no ético. Elaboran sus poéticas en torno al vacío creando un efecto transsubjetivo y dinámico en el que la voz poética habla menos que el lenguaje mismo. Aunque hay que señalar que Siles presta más atención al aspecto rítmico y fonético del lenguaje que Valente, más preocupado por la búsqueda de una creatividad interior.

En su impersonalidad el lenguaje esencialista intenta que el signo se autoexprese. La esencia del lenguaje es semiótica y no mimética. La voz lírica se crea a través de

la experiencia poética, lo que condiciona la ontología del texto. La descripción del lenguaje necesita de la participación del lector. Sin esta participación el poema no genera la suficiente significación. Pero, al mismo tiempo, la carencia de marcas objetivas multiplica las posibles lecturas que se hagan del poema. Una lectura denotativa nos dice que el lenguaje en sí mismo no es una unidad independiente.

En la historia de la poesía española del siglo veinte no se había experimentado tan sistemática y analógicamente con términos tan problemáticos como el silencio, el vacío, la nada, y, por lo tanto, debemos preguntarnos en qué manera (des)significan en nuestro contexto.

La idea de que el vacío, el silencio, los huecos, los ecos contengan diversas posibilidades de lectura indica que detrás del sentido convencional de estas palabras persiste un lenguaje que proyecta una realidad interpretativa en constante cambio. En este sentido se crea un discurso poético alternativo al discurrir de los tiempos, del cual se infiere que el poder del poema no reside tanto en la denuncia, descripción o análisis de una realidad referencial como en la exploración del poder creativo del signo. Este poder reside como hemos visto en una zona radical e invisible marcada por la ausencia y los silencios. La poesía esencialista de Siles tematiza estos

vacíos y nos involucra en un sentido rítmico e interno del verbo y de la voz poética creando una experiencia receptiva no lineal sino recurrente. Con este procedimiento el verso y el poema se vuelven sobre sí mismos y desafían la transparencia del lenguaje así como generan un nuevo encuentro y una nueva experiencia del lector con la poesía y con el pensamiento.

NOTAS

1. La crítica ha visto, en general, diversas etapas en la poesía de Siles. De acuerdo a María del Pilar Palomo en La poesía en el siglo XX (desde 1939), a partir de Columnae (1987) se inicia un nuevo ciclo afirmado en la existencia y en el sonido que había llevado al silencio en su etapa anterior. Aunque en realidad, afirma la crítica, "este cambio, no es sino un nuevo caminar en otra perspectiva de la indagación en el lenguaje". Para Amparo Amorós (1991) Música de agua, "es el primer texto que lleva la poética del silencio a sus últimas consecuencias" (583). Según Andrew P. Debicki (1995) la poesía que Siles escribió en los años ochenta se puede calificar de "esencialista": ". . . striving for concision, for exact form, and for the reduction of expression to pure sign that had already appeared during the second phase of the 1970s (Siles 1990) and was best illustrated by Siles's verse" (182). En Música de agua, Siles: "had reduced reality to sign and had privileged the word over the referent" (183). En cambio Columnae (1982-85) "presents a more affirmative view of the relationship of life to verbal expression" (183). Para Guillermo Carnero (1985), la poesía de Siles "se va

definiendo por una progresiva erradicación del yo explícito en el texto y una renuncia cada vez mayor a la expresión visible de lo emocional inmediato.” Con Biografía sola “empieza una segunda y más permanente etapa. El poema es generalmente corto... la expresión se hace menos abundante y más selectiva, potencia la sugerencia y el intento de condensar en pocas imágenes la materia constitutiva del poema... En Canon “las emociones se han intelectualizado y enhebran excursos que habría que llamar metafísicos” (82-84). Según este crítico la obra de Siles aparece como un caso aislado en la trayectoria poética de esta última época. José Olivio Jiménez (1985) por su parte ve en la poesía de Siles de estos años una voluntad de renovación de la poesía española actual. Califica esta poesía como poesía esencial al igual que Amado Alonso había calificado en su día la poesía de Jorge Guillén por “penetración incisiva de la palabra hacia las esencias que sostienen el vivir y la realidad.” (93)

2. Todos los poemas que se citen, a excepción de Tratado de ipsidades, serán extraídos del libro Poesía (1969-1990).

3. Este libro originariamente era más breve y se titulaba Lectura de la noche.

4. Si bien Navajas estudia la novela, apunta a una orientación útil al quehacer literario en general, ya sea

novela, poesía o teatro, en referencia al marco ético. Esta orientación parte de un posthumanismo en el que el hombre ya no ocupa el centro del universo. Los avances de la tecnología provocan que nos veamos en perspectiva ya no con nosotros mismos sino con respecto a un todo inabarcable, a un universo que nos acoge del cual no sabemos si tiene límites o no. Quizás esta nueva conciencia permee las principales motivaciones de la poesía esencialista.

En mi opinión, la poesía aquí estudiada no presenta una nostalgia por el pasado ni es negativa en sentido estricto. Se trata de una poesía que actualiza poéticamente al ser y el lenguaje y nos hace reflexionar sobre los "silencios" y las palabras sin oponerse entre sí sino implicándose mutuamente. Esta nueva puesta en acción de lo poético confiere una universalidad al texto pero sin trascender el lenguaje del poema.

5. La diferencia entre la poesía de Siles y los textos místicos de Teresa de la Cruz o los textos místico-eróticos de Juan de la Cruz es que en Siles el "otro" es el lenguaje y no una entidad extratextual como en el caso de la mística.

CAPITULO 3

LA EXPERIENCIA ESTETICA Y METAFISICA DEL YO EN APARICIONES DE PERE GIMFERRER

La materia es la forma del tiempo.

-Aurelio Asiain-

*Algo más que el don de síntesis:
ver en la luz el tránsito de la luz.*

-Arte Poética, Pere Gimferrer-

La poesía de Gimferrer, escrita primero en castellano hasta los años setenta y luego en catalán, no obedece a un modelo único de dicción sino que sufre cambios a lo largo de las décadas. Así va despojándose de la retórica altamente metafórica e intertextual de su primera fase novísima para adquirir un tono más metafísico e intimista a partir de los años setenta.¹ Es en esta segunda etapa cuando se conecta con el esencialismo de Valente y Siles aportando a dicha estética su visión particular de lo poético. Al igual que los otros poetas esencialistas, Gimferrer cuestiona la estabilidad del signo y su capacidad representativa. Y, a diferencia de los poetas citados, su esencialismo enfatiza, como veremos, un espacio onírico que

actúa como signo iconoclasta y desplaza las nociones convencionales de subjetividad y poesía para ubicarnos en una zona marginal.

Con la publicación de Los espejos o Els Miralls (1970) comienza el inicio de esta nueva etapa que tiene su punto culminante en Apariciones (1978). Los espejos funciona a modo de transición entre su primera etapa novísima constituida por Arde el mar (1966),² La muerte en Beverly Hills (1967),³ y De "Extraña fruta y otros poemas" (1968-1969) y el esencialismo de Apariciones (1978).

Los espejos, consta de trece poemas de extensión variable, sin rima pero con una cuidadosa elaboración formal. Participa de las tendencias culturalistas de la primera fase novísima, en las que se incluyen epígrafes procedentes de la poesía simbolista francesa y de la poesía surrealista. Pero al mismo tiempo, es un libro autorreflexivo con una retórica que apunta a la crisis de representación del signo.⁴ El motivo del espejo funciona como tropo emblemático de tal crisis haciendo que el signo se vacíe de su contenido previo para reflejar las lecturas de cada lector. De este modo, los espejos o signos son trampas que nos tiende el propio lenguaje en nuestro proceso de interpretación. No en vano el primer poema "Celadas" está encabezado por una cita de Wallace Stevens "la poesía es el tema del poema."

La utilización del motivo de los espejos como clave metapoética es una constante que reaparecerá en libros posteriores aunque con un cambio de tono.

Después de Los espejos, aparece Hora oscurecida u Hora Foscant en 1971. Esta obra consta de siete poemas y su título, que proviene de una obra de Fontanella, es muy significativo dentro de la estética esencialista, porque utiliza el motivo de la luz y el fuego como emblemas de una transformación perceptiva en el campo de las artes. Las llamas (conjunción de luz y fuego) son un signo clave en toda la obra de Gimferrer. Desde Arde el mar, pasando por Los espejos, Hora oscurecida, Fuego ciego, Espacio desierto y Apariciones el poeta elabora un discurso simbólicamente explosivo. El fuego simboliza el amor pasional y oculto y quema lo viejo para convertirse en un aliado que renace de sus cenizas como el ave fénix. Este proceder ya lo hemos visto en la poesía valentiana y tanto en Valente como en Gimferrer muestra un deseo por quemar las "antiguas naves" o vehículos de comunicación, encarnados en el lenguaje.

Fuego ciego (1973), se abre con un epígrafe de Ausías March "de aquel fuego ciego en el que se inflaman los amadores" y consta de once poemas compuestos en virtud de metáforas ígneas. El cuerpo de la letra persigue una explosión de los sentidos al igual que el cuerpo que encierra a los amantes. Esta interacción erótico-textual

va abriendo el paso hacia una poesía cada vez más metafísica y esencial.

El siguiente libro de poemas es Tres poemas (1974). Como su título indica, consta de tres poemas y es pertinente indicar la influencia de la poesía de Octavio Paz en su imaginería erótica. El primer poema "Visión" evoca al gran poeta mexicano en versos como ". . . decir tu cuerpo es decirme. Decir tu cuerpo/es decir lo no dicho. Tu cuerpo dice siempre lo no dicho. . ." No en vano el segundo poema "Unidad" va dedicado a María José y a Octavio Paz. Nuevamente tenemos un acercamiento a la poesía esencialista en el sentido de que el signo es un querer "salirse de sí", que sugiere, a su vez, el discurso místico.

En 1976 Gimferrer publica El espacio desierto o L'espai desert. Este libro funciona como antesala de Apariciones. El poema X es representativo porque retoma los motivos empleados a lo largo del poemario desplazando la noción logocéntrica de sujeto para ser sustituida por un discurso imaginario que es el "espacio vacío". Así tenemos sintagmas tan significativos como "el hoyo del ser", "el fondo del hoyo del ser", "el espacio sin claridad ni oscuridad", "el espacio en el que no hay espacio", "el espacio que es todo espacio", etc. En virtud de un referente tan problemático como es el vacío, se semantiza

la pérdida de sujeto y de significación.

Apariciones (1978), consta de ocho poemas sin título. Es una obra que continúa en la misma línea de los libros anteriores pero haciendo más explícita la idea de diseminación y designificación recreando el discurso de los límites de manera más radical. En esta obra así como en la siguiente que se titula Como un epílogo (1980), su escritura tiende hacia el esencialismo verbal que tiene sus orígenes en Mallarmé, Rimbaud, Verlaine y en algunos poetas surrealistas como Louis Aragon, André Breton y García Lorca. Se trata de una poesía introspectiva en la que destacan motivos ya vistos como el del fuego, las llamas, la noche, la oscuridad, el agua, que diluyen la experiencia cognoscitiva para operar en un espacio cada vez más enigmático.

Algunos rasgos formales que facilitan el carácter reflexivo y metafísico de su obra son la longitud de sus versos, la ausencia de rima aunque no de ritmo, y la ausencia de estrofas fijas. Así, por ejemplo, podemos leer los diez poemas de El espacio desierto o los ocho poemas de Apariciones como un largo poema en cada caso. Se facilita de este modo la proyección de ideas de contenido existencial y filosófico. A este respecto, Goytisolo (1993) habla de este libro como un libro filosófico pues se insertan reflexiones en el propio poema. Otra constante de

estos poemas es el alto tono dramático que ya desde Arde el mar forma parte integral de su estilo. En este sentido podemos decir que es una poesía de carácter inclusivo que participa en distintos grados de los distintos géneros literarios, ensayo, drama y poesía.

Pero además hay que mencionar que, con la publicación de Apariciones, se abren nuevos paradigmas de lectura debido a la presencia de una nueva subjetividad fundada en una búsqueda metafísica. En los ocho poemas que componen el libro, se presenta un yo, una identidad en formación sígnica. Este yo se convoca a través de la experiencia imaginaria u onírica. Sus ocho poemas sin título y la continuidad temática y formal, facilitan una lectura unitaria pero la relación entre la parte y el todo no siempre es necesaria. Cada poema puede funcionar como un todo. Esta flexibilidad compositiva e interpretativa apoya la idea de expansión del signo, provocando que la conciencia de nombrar prevalezca sobre la propia experiencia y cuestionando de este modo la linealidad del lenguaje.

Un elemento más a destacar en el esencialismo de Apariciones es el cultivo de un arte de la contención que se manifiesta en el tratamiento del tema del amor y de la muerte, en las preguntas retóricas y en la dilatación de la experiencia onírica. Esta estrategia ayuda a que no se

desarrollen los motivos utilizados sólo que se planteen. Esta contención apunta hacia una ontología del signo y deja en un segundo orden el proceso de significación cuestionando el papel definidor del lenguaje. Veamos un ejemplo en el poema VI: "Qué habla de tal modo que decimos 'soy eso'?" (245). La voz lírica cuestiona su identidad en virtud del lenguaje. El tono de desconfianza ante el signo provoca que reflexionemos sobre el lenguaje. Se ha perdido la capacidad de representación y se ha establecido un distanciamiento entre la identificación del sujeto y del objeto.

En Apariciones el yo se sabe perdido en su batalla con el signo. Por ello se invierte el proceso de representación y se privilegia una lectura que es una metafísica del signo. No importa transmitir conocimiento ni tampoco una experiencia racional sino proyectar estados de conciencia en la que ésta es registro y no reflejo de lo imaginado o soñado. Se trata de una poesía fundamentalmente ontológica. Ya en Los espejos se enfatizaba el carácter ontológico e indefinido del signo (Margaret Persin 1992). En el poema "Celadas II" leemos "Este poema es/ una sucesión de celadas: para el/ lector y para el/ corrector de pruebas/ y para el editor de poesía" (Los espejos 17). El poema "Sistemas" del mismo libro, también reitera el motivo del arte como un fin en sí mismo

"La poesía es/ un sistema de espejos/ giratorios, que se deslizan con armonía" (20).

El yo experiencial de Apariciones nos recuerda una y otra vez, el alto grado de relatividad del signo, al tiempo que proyecta su deseo de liberarse de las viejas correspondencias significante-significado y de la diferenciación entre experiencia vivida y soñada. En Apariciones, el signo extiende sus límites fundiendo el plano referencial al plano onírico y visionario, de tal modo que no es pertinente delimitar la procedencia de las experiencias del yo. Es más, el yo es resultado de una construcción verbal y no viceversa: se ha dejado atrás el sujeto cartesiano.

En este proceso hay que partir de que el pensamiento metafísico del yo se deriva del encuentro con la verdad del poema que es la palabra en cuanto signo poético, lo que produce una conciencia autorreferencial y metadiscursiva. Y aunque Apariciones siga siendo un poemario altamente metafórico y visual, como lo eran sus primeras obras líricas, la iconicidad de las imágenes se crea aquí, en virtud de metáforas elusivas que apoyan una estética de la contención. Ya no se trata solamente de una representación sobre la representación sino que ahora se incluye la reflexión sobre la propia representatividad del signo. Esto produce un mayor distanciamiento que es clave en la

lectura del poemario. Veamos un fragmento del poema IV:

. . .

Porque el mundo sin centro tiene otro centro.

El sueño

acalla los resortes de la vida,

. . .

Todos estos impulsos, ya sin centro,

desquiciados, girando, rechinando en lo oscuro,
han de llegar tal vez al silencio total.

Sin centro, ya no viven, y ahora la palabra

no es saber, ni es querer, ni desear:

es existir tan sólo, como zarzal o peña,

. . .

(227)

Teniendo en cuenta que en los primeros libros, Gimferrer utilizaba imágenes que procedían en su mayor parte del mundo cinematográfico y de otras artes visuales como la pintura, la escultura y la música, en su segunda etapa, las imágenes más frecuentes se derivan de una reflexión directa con el signo: “. . . y ahora la palabra/ no es saber”.

Este factor unido al uso reiterado de una especial iconicidad verbal, convierte las imágenes del poema en un instrumento de la visión alegórica. Si en sus primeros poemarios teníamos poemas con imágenes visuales de gran plasticidad, poemas ekfrásticos en su mayoría, (como los poemas IV, V y VI de La muerte en Beverly Hills) ahora el

ékfrasis, representación verbal de una representación visual, ha dejado paso a una representación metafísica en la que lo icónico se convierte en instrumento de lo alegórico. Ya desde la primera palabra del libro que es "Apariciones" hasta la última que es "amor", lo icónico se convierte en un medio para reflexionar acerca de la naturaleza misma del lenguaje.

El espacio de representación de estas experiencias se ubica en un plano semiótico, anterior a cualquier espacio objetivable. Los signos no comunican directamente ninguna experiencia sino que el proceso de significación es diferido. De este modo, se desmitifica cualquier lectura unívoca y, en general, se desmitifica el lenguaje mismo. No hay significaciones fijas, objetivas ni directas sino imágenes en las que se priman relaciones entre significantes y significados derivados del mundo indirecto construido en el poema. Así, en vez de la relación lineal *significante/significado*, tenemos un proceso encadenado de significaciones que constituye el proceso imaginario en Apariciones: ste/sdo(1)--ste/sdo(2)--ste/sdo(3)--ste/sdo (n).

En este proceso diferido de significación, el lector ya no va a encontrar referentes que procedan directamente del mundo artístico como sucedía con Arde el mar y otros libros de su primera etapa sino del propio mundo del poema

que ofrece un universo sígnico abierto. Y esta es una tendencia que ya habíamos visto en la poesía esencialista de Valente y de Siles, aunque cada uno con sus rasgos peculiares. Las implicaciones de esta retórica que se puede reescribir indefinidamente sobre sí misma son producir un impacto en la mente pragmática y racional.

Al desestabilizarse nuestra noción de lo literario y lo real, nos queda pensar en el vacío y en el silencio como signos generadores de sentidos. El proceso lógico de pensamiento se depura y pasamos a un espacio cuyas imágenes funcionan como ecos, huecos y ausencias más que como presencias: "Porque el mundo sin centro tiene otro centro" (Poema IV). Recordemos que el mismo sentido tiene el Arte Poética: "Algo más que el don de síntesis/ ver en la luz el tránsito de la luz." Se niega toda consolidación semántica. La alegoría en su sentido etimológico de un discurso que implica otro discurso, funciona en Apariciones como una técnica de representación de un imaginario que es el del lector en cada lectura.

Esta es la estrategia central de la intuición alegórica en esta obra. A diferencia de una lectura simbólica tradicional que exige una correlación lineal entre significante/significado, lo que nos propone el texto, es una lectura alegórica en la que no existe una lógica ni una relación analógica ste(1)/ste(2). Esta

correlación existe en los poemas ekfrásticos.

La verdad de estos poemas se oculta en imágenes de adentramiento, en un sentido alógico e intuitivo del verbo, en una inmanencia mística más que en una objetivización artística o del mundo extraliterario. La alegoría gimferreriana nos sitúa en una lectura que se engendra en el propio texto, remitiéndonos a la escritura misma.

Apariciones, ya sea leído como un largo poema o como una serie de ocho poemas independientes, es una suerte de creación onírica pero a la vez autorreflexiva.⁶ La voluntad creativa del poeta privilegia un sentido nuevo de la imagen onírica en el que se superan técnicas surrealistas como la libre asociación de ideas y prácticas simbolistas como el poder evocador y revelador del signo.

Los poetas simbolistas querían reasociar la sensibilidad disociada de los románticos y como consecuencia, el mundo interior adquiriría una nueva legitimización. Los poetas surrealistas, por su parte, no reconocían fronteras en sus percepciones conscientes o inconscientes. Sueño y realidad objetiva pasaban a formar parte de un mismo universo. Y como ha dicho André Breton, el primer teórico del surrealismo, en 1935:

la problematicidad del objeto proviene, en primer lugar, de "una crisis fundamental del objeto" y, en segundo lugar, de la modificación de la

percepción física y mental del objeto en las condiciones del mundo moderno. El surrealismo, continúa Breton, surge del intento de expresar la auténtica relación percepción-objeto, desde el punto de vista artístico. La crisis del objeto constituye una crisis de los medios de representación artística, y el surrealismo capitaliza dichas crisis. (1973,53)

El surrealismo implica entrar en nuevas dimensiones de percepción. Los surrealistas lo denominaron el espacio de la "irracionalidad concreta": la violación instantánea de la legalidad objetiva y subjetiva. Se niega la objetividad racional como modelo de representación. Esto unido a la utilización de insólitos procedimientos expresivos, condujo a los surrealistas a un replanteamiento de la experiencia perceptiva. En el mundo poético gimberreriano, existe esta problemática, la cual unida a una especial discursividad produce un texto alegórico en un sentido etimológico de ser un discurso que versa sobre lo otro.

En Apariciones ocurre un fenómeno muy particular y es que, contrariamente a lo que se suele pensar con respecto a simbolismo y surrealismo como corrientes opuestas, se funde la subjetividad simbolista (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine) y la irracionalidad practicada por los surrealistas (Breton, Louis Aragon, Lorca y otros). El poema I nos introduce en las distintas posibilidades de lo

onírico, problematizando la experiencia de la memoria y la experiencia creativa. El yo poético borra las fronteras entre lo vivido y lo soñado, entre lo intuido y lo manifiesto, entre la experiencia directa y el recuerdo de dicha vivencia. Este poema de apertura explora, en virtud de una original correlación entre la imagen del sueño, del agua y de lo luminoso, la experiencia de dichos límites en un plano metafísico.

La recreación de una experiencia pasada, "el sueño de anoche", que es el motivo generador del poema I, se problematiza debido a un afán progresivo de desrealización: "Quería decir esto: esa clase de estado,/ sin saber si se vive o se recuerda/ aquel momento mismo en que vivimos. . ." Al hablante lírico le interesa rescatar un estado especial de la conciencia, en el que se diluye la experiencia vivida y el recuerdo de dicha experiencia. Ese estado de indiferenciación donde se borran los límites es el que se intenta rescatar en el poema.

Un recurso sintáctico del cual se sirve el poeta para crear esa especial ambigüedad temática, es el uso de una retórica negativa, presente en toda la obra. La continua serie de adverbios de negación permite al hablante el necesario distanciamiento para crear un signo autorreflexivo. Veamos algunos ejemplos: "No siempre el sueño tiene color ni movimiento". . . "Era un estado el

sueño de anoche. No era el centro sino la orilla, vecindad del mundo". . . "Nada podría aún arrebatarme/ porque yo no era aún un ser: era tan sólo/ un estado, una espera. . ."
(Poema I).

La experiencia onírica, que es el primer motivo generador del poema, se desfamiliariza en virtud de un proceso descriptivo autoconsciente que se encuentra con lo marginal: ". . . Era un estado el sueño de anoche. No era el centro sino la orilla, vecindad del mundo." La experiencia de lo marginal no debe ser interpretada literalmente como algo peyorativo sino como una categoría diferencial, con su propia especificidad. Es el espacio previo a la manifestación del poema, identificado con el "sueño". Al igual que en la poesía de Valente, ese estado pretextual en el que se genera la escritura del poema, crea un yo lírico dividido en varias conciencias en las que se privilegia la conciencia verbal.

Hay que señalar que la estética imaginística del texto se va fundiendo paulatinamente a una temática existencial (que no existencialista) con lo cual la experiencia del recuerdo y el motivo del sueño de anoche pasan a ser un pre-texto del poema que expande su universo semántico. Leído de este modo, el poema surge como resultado de una reflexión acerca de la experiencia creativa generada en las relaciones verbales que presentan un proceso de

desrealización. El final del poema I es esclarecedor en este sentido:

. . . Porque el tema del sueño
es la idea del yo. Sentí, confusamente,
que en aquel resplandor inmóvil y verdoso
proyectaba unos actos, la sombra del que soy.

(215)

Tanto la experiencia estética de creación del poema como la experiencia del yo se unifican y desrealizan en un deseo de alcanzar lo luminoso, que junto con el agua y el sueño, ayudan a definir un estado previo a la manifestación estética: "Luz de agua confundida con luces de metal:/ . . . una luz desprendida de ser luz,/ una idea de luz. . ." (Poema I). Es pertinente señalar el final del poema I, porque es ahí cuando la experiencia estética se diluye en experiencia metafísica. Los versos finales, ya citados, denotan un intertexto borgiano (Las ruinas circulares) introduciendo con ello la metafísica de la experiencia estética. En esta idea, el sueño que es el objeto de representación del poema, crea al yo, sujeto de representación, y no viceversa. El proceso estético define al ser, es decir, el objeto representado crea al sujeto y lo define. Se ha invertido el proceso de representación.

Es importante notar que la aparente división entre el yo, que proyecta su sombra, y el sueño, no tiene existencia

fuera del lenguaje. Lo que tenemos es un proceso diferido de representaciones que nunca llegan a ser el correlato total de un yo corpóreo. Es por ello que en mi lectura hablo de inversión en el proceso de representación del yo. El sujeto de representación de Apariciones: el yo y sus apariciones, es una construcción lingüística diferida y no referencial.

El sueño que aquí se describe tiene características ideales que evocan el proceder surrealista: "como el agua era verde y silencioso/ y como el agua oscuro". . . "una idea de luz." Esta imaginística subraya el estado presimbólico, en términos lacanianos. Este es un estado previo a la configuración del lenguaje, un estado en el que la experiencia creativa aún no se ha materializado y su ubicación se confunde. De modo similar procede Valente en su poesía esencialista. En Apariciones el poeta ha estilizado lo onírico, en virtud de una metafísica previa a la existencia pues le interesa representar una realidad en su proceso de gestación. Este proceso es más radical en los últimos poemas en los que se hace más explícito el discurso de los límites utilizado como seducción para crear una nueva versión del lenguaje poético.

Como podemos ver, hay una gran similitud entre la escritura esencialista de Gimferrer, la de Valente y la de Siles. Estos poetas cuando escriben en un tono meditativo,

ubicar el yo y la experiencia poética dentro de los márgenes del lenguaje. Son poetas conscientes de que el sentido de su poesía es la ausencia de un sentido previo al poema. En la escritura de estos tres poetas, el tema del yo se agota en su encuentro con la realidad verbal en la que predomina una retórica negativa. La creación de cualquier identidad desaparece o se disemina una vez nombrada porque solamente en esa carencia de un sentido último se cumple la esencialidad de la creación poética que es interior y ontológica. Por ello, el espacio al que nos remite la voz poética de Apariciones es un espacio invisible, interior y subjetivo. Es un espacio emancipado de la servidumbre logocéntrica y cartesiana de conocimiento. El mundo representado vive en lo incorpóreo, en la paradoja, en el des-encuentro entre materia y forma, entre realidad sensible y espiritual. Bajo esa singladura creativa, Gimferrer crea una poética paradójica y metafísicamente afirmativa. El yo, producto verbal, creación y recreación del verbo, fluye en torno a ciertos núcleos temáticos, vida, amor y muerte, que entran en tensión para resolverse en el silencio.

El esencialismo verbal de Apariciones desemboca en el silencio como forma sublime de lo real. Un ejemplo es el poema IV: "Pero este silencio es un escuchar." ". . . Calla aquel yo engreído y locuaz, más de la cuenta hinchado/ por

la fruta marchita de algún conocimiento." (227) En este proceso, existe desde el comienzo una estética del claroscuro, un juego de voces y de espejos en la que el signo se mueve indefinidamente porque esa es su realidad, recorrer espacios vedados al ojo humano. En el poema I podemos leer: ". . . Antes de haber objetos, sustentando el objeto;/ antes de existir yo, antes de aquel instante/ en que diré "yo soy", y será aún un sueño, pero sintiendo en sueños que, cuando abra los ojos,/ al recordar aquello, sabré que ya existía" (213). En el poema IV el yo nos remite nuevamente a una experiencia de adentramiento en el que la lógica externa ha perdido su poder: "Porque el mundo sin centro tiene otro centro. . ." (227). Otro ejemplo es el del poema VII donde hay un proceso de progresiva desrealización en el que los reflejos borran al yo: ". . . Reflejos te devoran" (251).

El yo en esta obra se ha despojado de ataduras racionales y emprende un viaje no epistemológico sino ontológico. El ser se construye por el signo que lo nombra. La subjetividad se ha disuelto y todo intento de búsqueda de conocimiento por la vía racional produce extrañamiento y vacío: "Libres del sentido,/ fuera del mundo, en un centro del ser/ que no es centro de impulsos: es fuego vivo y claro/ de la ausencia de toda compulsión" (poema IV, 229). Se ha dejado atrás el sujeto cartesiano

cogito ergo sum que fundaba su existencia a expensas de la razón. El yo de Apariciones no se ubica en un espacio referencial sino en las entrañas mismas del signo.

El viaje que se inicia en el poema I y se cierra en el poema VIII, es un viaje por las regiones del lenguaje y de la poeticidad del signo. Esto justifica que en todo el poemario exista una continuidad formal y temática. Los problemas que se plantean a lo largo de ese recorrido son relaciones de significación producidas dentro del lenguaje.

En el poema II se continúa el estado de introspección iniciado ya en el primer poema. Y el yo poético reflexiona sobre ese estado:

. . . .

No era que me viese a mí mismo; era ser algo que existía y era yo.

Porque el tema de las apariciones es el tema del yo. Pero esa vez no vi ninguna identidad concreta: no se me apareció ninguna imagen.

No hubo desdoblamiento ni hubo mirada. Era el negativo de la vida, estado nulo, el silencio del río despoblado de agua, y la claridad de un cielo que desviste su azul y es cielo aún: fulgores invisibles, que siento en un vacío de visibilidad.

Así el lecho de un río; tierra, piedra, reposo,
. . .
agua ya liberada de ser agua, pesando
en el lecho del río. . . (217-219)

En ese intento de definir y meditar sobre las posibilidades del material poético, se llega a una metafísica de la presencia que nos remite a la escritura misma y a la filosofía deconstructiva del lenguaje, estudiada por Derrida en La dissémination (1967) entre otras obras. El poema opera en virtud de una retórica negativa y la única lógica es la que paradójicamente nos remite a la introspección, al estado presimbólico y está operando como una estrategia de afirmación de la imaginería irracional.

El poema III continúa esta retórica negativa unida a una descripción de elementos contradictorios: "Allí no estaba el mundo,/ y estaba más que nunca: era un cuerno de caza/". Los dos últimos versos dicen así: "No engullido: a distancia, suspendido, sin centro/saltar fuera del centro, ver respirar el mundo" (223). Se permea con más claridad la visión radical del yo que adquiere la capacidad de ir más allá del "mundo", más allá del espacio exterior. Los contrarios empiezan a encontrarse y a complementarse. Actúa una lógica ilógica.

El poema IV prosigue la lógica espacial del poema anterior: "El sentido del espacio exterior,/ del todo fuera

del espacio en que movemos/ nuestro cuerpo, y también fuera del otro espacio/ que nos cierra y rodea:", ". . . No el mapa de la nada./ Ni la pizarra nula de una noche de harina./ No un vacío mental, no lluvia lenta/y callada en lo oscuro, que nos amansa el alma"(225).

Esta retórica negativa crea una especial discursividad centrada en lo imaginario y problematiza todo intento delimitador y definidor del signo. La crisis del objeto y del concepto nos deja en un vacío vertiginoso. Al lector sólo le queda la vía intuitiva para aprehender el contenido plurivalente del texto. Es el estado puro y depurado de toda lógica. El viaje alegórico hacia las regiones de lo inefable se lleva a cabo a pesar del signo y con el apoyo del signo. La relación centro-margen problematiza la relación ste/sdo porque el yo poético privilegia un proceso de adentramiento subjetivo y arreferencial. Veamos a este respecto, algunos fragmentos del poema IV:

. . .

El espacio exterior no tiene centro.

. . .

Pues ¿viviríamos

sin saber que tenemos un centro?

Es este el gran regalo del sueño; peligroso

y radiante,. . .

. . .

El sueño es hallar centro en este mundo,
desde la oscuridad del exterior.

No atracción o vínculo: más bien
desprendimiento. Libres del sentido,
fuera del mundo, en un centro del ser
. . .

Si queréis un ejemplo, como, al cerrar los ojos,
se esfuman los contornos de las formas visibles,
y hay un espacio oscuro de luz imaginaria
con formas no visibles, imágenes mentales
sin peso ni volumen: ni objetos ni personas,
nada dicho en lenguaje material,
ni tampoco conceptos. . . (227)

En el poema V se continúa el viaje hacia lo innombrable.
Se sigue hablando del centro en términos contradictorios y
de formas invisibles de existencia. Entramos en el reino
de lo alegórico (un discurso que implica otro)
directamente. Tenemos el pensamiento del pensamiento, es
decir, un proceso de depuración del sentido similar al de
Siles en Música de agua. La paradoja es que el viaje
alegórico se ha construido a través del lenguaje y a la vez
es su propio fin. El mundo creado se convierte en un mundo
esencial, en el sentido de que poesía y lenguaje, estética
y metafísica, revelan una nueva dimensión de la creación
lírica:

. . .

Todo se vuelve luz: palpita el aire

. . .

Luz sólida, de cal y diamante y roca,
luz líquida, de arena y sal evaporada,

. . .

porque el blanco es el centro del blanco de la

[luz. . .

(233)

A partir del poema V se presenta el motivo amoroso.

El yo lírico provoca un replanteamiento del discurso fundacional sobre la creación. Este motivo no se descarta hasta el final del poema VIII fundiéndose con el motivo de la muerte: "la reina del tiempo" y cuestionando los fundamentos básicos del lenguaje. El signo se vuelve carnal y a la vez semiótico. Se ha creado un nuevo espacio autorreflexivo. En este poema V tenemos:

. . . ¿En qué espacio mental viven
los cuerpos de los amantes? Se enlazan
golpeando los dientes, jadeando
y relinchando como la yeguada

. . .

(235)

A partir de este poema se recrea irónicamente el discurso fundacional de la creación del lenguaje y de la humanidad, dos grandes pilares o centros sobre los cuales se ha

escrito la historia. El locus idílico del jardín en el que los primeros padres, Adán y Eva, fueron creados, se desmitifica. Esa muerte del lenguaje originario desemboca en el silencio como sistema esencial de significación. En este proceso de des-significación la paradoja se convierte en una estrategia semiológica. De este modo el poema VII deconstruye espacios semánticos tradicionales como "el jardín", "la mirada", y "el yo" para pasar a formar un metalenguaje en el que los significados se transforman en significantes:

. . .

¿Depredaré el jardín? ¿Depredado el jardín,
¿depredará la casa? En un mundo de imágenes
no hay más ley de los reflejos:
mirar es devorar y ser mirado,
ser devorado. Mira tu reflejo:
devórate en un acto compulsivo,
en el hambre insaciada de la imagen
que devora a la imagen. A ti mismo,
para existir, para decir: "Yo soy",
¿no te hace falta estar viendo tu imagen
en los ojos? Reflejos te devoran.

(251)

La voz lírica presenta una muerte de la capacidad de representación del lenguaje y, al mismo tiempo, una pérdida

del yo. Ya no expresa una unidad entre la función representativa y la función semántica del lenguaje. La relación entre signo y significado es discontinua y dinámica y por ello imposibilita la analogía como modelo de conocimiento.

El poema VIII se inicia de manera diferente al resto de los poemas. Se nombra una amplia variedad de árboles y arbustos que nos remiten a un paisaje vegetal o de naturaleza primaria. Pero simultáneamente se hace referencia al discurso bíblico sobre los orígenes:

El encinar, la madreSelva,
el sidral poderoso,
.
.
.
la reverberación de la mirada,
la iglesia del manzano verde,
.
.
.
la palabra del lodo y la marisma,
.
.
.
(253)

Después del jardín al que se alude en el poema VII, esta técnica de catalogación resta importancia a las descripciones simbólicas tradicionales tales como la manzana verde, fruta prohibida. La "manzana" bíblica era el objeto del deseo de Eva que al probarla cometió el pecado original. Este fragmento ironiza la lectura bíblica que a su vez era un texto simbólico. El verso "la iglesia

del manzano verde" presenta una inversión sintáctica del sintagma "el manzano verde de la iglesia". El poeta utiliza una agramaticalidad discursiva que sugiere una contralectura al discurso católico sobre el tema de la creación y los orígenes.

Otro verso que invierte las convenciones cristianas sobre la creación es "la palabra del lodo y la marisma" aludiendo a la creación de Adán del barro y de Eva con una costilla de Adán. El barro, es decir, la materia originaria según la cual fue creado Adán, se transfiere al orden del lenguaje desacralizando el sentido originario simbólico y por extensión cualquier discurso fundacional y totalizante. Se está cuestionando la vieja tradición judeo-cristiana del pensamiento occidental en la que el significante operaba simbólicamente de acuerdo a unos postulados fijos.

Pero este mismo poema VIII, es revelador también en el aspecto rítmico. Se trata de un poema con versos encadenados que producen un ritmo que recuerda a Piedra de sol de Octavio Paz. Si leemos en voz alta el poema nos sentimos obligados a contener la respiración y a recordar las imágenes iniciales pues el poema está compuesto con imágenes encadenadas que utilizan la técnica del catálogo. Es un poema muy largo y sólo tiene dos pausas. Esto provoca un ritmo casi mántrico. Se maximiza la contención,

llegando a ser una epifanía final del viaje emprendido en el primer 'sueño' o poema. El ritmo reiterativo aumenta la tensión entre imagen y contenido resolviéndose en un discurso tanatológico que evoca el viejo lugar común de *Eros* y *Thánatos*. *Eros* se disuelve en un rumor que es eco de nuestro pasado y futuro y *Thánatos* permite, al igual que el ave fénix, la regeneración de nuevas formas y sentidos, la reescritura del mismo texto.

La continuidad formal y temática del poemario produce una lectura abierta, circular si se quiere. El último poema, a partir de la segunda pausa retoma el motivo inicial del sueño de anoche y con él termina:

. . .

Ayer vi una aparición:

de noche bajo el pórtico, la reina de los

[campos,

y los frutales, reina de los dones y de las

[ofrendas. . .

y la hoz hiere un aire liso como un anillo,

va llegando la reina

de las hogueras y de los cantones,

reina de las quirnaldas y la savia,

. . .

Reina del tiempo y reina de comarcas,

Este rumor, tan pálido

que ya ni es rumor,
suave como la piel de la magnolia,
es esta luz umbría,
eso que suena al fondo, la sombra de un jardín,
como algo que después de vivir, recordamos,
. . . .
lo que acaso seremos, un rumor de agua quieta,
. . . .
la llama oscura que nos llena el pecho,
único don que da esta vida: es pálido
y es quebradizo, pero le llamamos amor. (259)

Con la alegoría de la muerte, la reina del campo y del tiempo que viene con su hoz y hace desaparecer toda forma, se mata metafóricamente no sólo el poema porque ahí acaba físicamente sino también la realidad del mismo: la visión o aparición. Y lo ha creado a expensas de la creación. El yo lírico se ha enmascarado en el mundo del sueño para jugar a ser sabiéndose perdido en las trampas del lenguaje. En consecuencia, no hay síntesis sino una serie de lecturas que tiende hacia el infinito: (ste/sdo(1))--ste/sdo(2)--ste/sdo(n).

En conclusión, podemos decir que en Apariciones, la materialidad del signo es de naturaleza metarreflexiva y se crea en virtud del propio signo.⁷ Y es tarea del lector actualizar los significados en potencia del texto, que a su

vez nos remiten al texto mismo. La alegoría que entreteje este largo poema es de naturaleza metafísica y autorreflexiva. En ese proceso el signo crea una otredad sin centro y sin consistencia que permite los desdoblamientos del yo, la desmitificación del signo bajo el motivo de lo onírico y una lectura que se resiste a la función semántica del lenguaje y que propone la ausencia de centro como estrategia de seducción y acercamiento a un modo de creación que afirma un sentido interno e indeterminado de conexión con lo poético.

A diferencia de la escritura esencial de Siles y de Valente, la de Gimferrer se basa más en una fusión de la estética simbolista y surrealista creando una originalísima visión del poema. Del mismo modo poetiza el vacío y los huecos del signo para dar un espacio protagonista al lector e involucrarlo en el proceso de creación de significados. Por otra parte, los tres poetas mencionados creen en la reescritura del material creado y eso democratiza la imagen del poema y de la poesía en general. En este sentido continúan la tradición de la vanguardia y activan los márgenes discursivos sobre temas tan cruciales como el del ser, el lenguaje y la realidad.

NOTAS

1. Utilizo la palabra intertextualidad, no como influencias de otros textos y autores sino como transposición de uno o más sistemas de signos en otro sistema, acompañado por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa. Véase para ello La révolution du langage poétique de Julia Kristeva.

2. Para un estudio de la estética de Arde el mar, véase Andrew P. Debicki "Arde el mar como índice y ejemplo de una nueva época poética" Anthropos 140 (1993):46-69, en el que la autoconciencia y la intertextualidad producen experiencias más abiertas y menos controladas que las de los textos de la modernidad. Otro estudio es la introducción a la edición de Cátedra (1994) de Jordi García y el artículo de Timothy Rogers "Verbal collage in Pere Gimferrer's Poemas. 1963-1969) Hispania LXVII (1984):207-213. El artículo de Julio López "Gimferrer, punto y referencia de una época" Insula 39 (1984) califica Arde el mar como un libro decadente y culturalista afirmando que el poeta ejerce en esa época un papel similar a Azorín, de conductore de lectores. Guillermo Carnero (1992) estudia en profundidad un poema representativo "Cascabeles".

En general, Arde el mar, es visto por la crítica como inaugural en la lírica española del siglo XX porque instaaura un nuevo concepto del texto poético y desorienta el horizonte de expectativas de los lectores. De acuerdo a Carnero, la poesía anterior a los 70 privilegiaba el uso directo del yo confidencial y confesional, el cual se deriva del concepto de lenguaje como comunicación entre autor y lector. En esta poesía el texto se convertía en vehículo de transmisión de mensajes crítico-sociales. La poesía de los novísimos puso en crisis este concepto al adoptar una visión de la poesía sin propósitos extraliterarios. De modo que el valor poético de estos poemas es incompatible con el uso funcional, referencial y realista del lenguaje.

3. Julia Barella ha sintetizado muy agudamente esta obra: "largo poema en el que las imágenes, como en el cine, se suceden con rapidez, y reproducen lo que es la muerte y el amor en la pantalla"(1993,52).

4. A partir de Els Miralls (1970) se hacen visibles ciertos cambios de orientación que según Margaret Persin se inclina hacia una perspectiva filosófica y lingüística. El propio autor confirma esta visión: "Els Miralls es un libro de replanteo; es, casi, un ensayo o discusión teórica sobre la poesía; se trata al mismo tiempo de un libro de poemas y de una indagación sobre el sentido de la poesía. Lo que he

escrito después también es distinto. Existe, pues, una ruptura más profunda que un mero cambio de idioma.”

(1992,110).

Christopher Chilanda en su tesis doctoral divide la poesía de Gimferrer en dos etapas. La primera iría hasta 1977. En L'espai desert o El espacio desierto (1976) se llega a un mayor equilibrio y armonía en el cuestionamiento metafísico. También destaca la importancia de Marx Ernst, Antonio Tàpies y Joan Miró en la escritura de Gimferrer. Por su parte, Luisa Campechi en “El romanticismo expresivo. . .” destaca que el poeta ha fundido el abandono sensitivo con la reflexión imaginativa.

6. Para estudiar la obra poética de Gimferrer posterior a los años 80, véase el estudio de Juan A. Massoliver Ródenas que hace un rápido recorrido por toda su producción destacando los aspectos más significativos, así por ejemplo, dice del libro La luz (1992) “la poesía ya no es el tema del poema, como quería Wallace Stevens y, con Stevens, el Gimferrer de Los espejos, sino que la poesía es fertilizadora del poema.” De El vendaval (1982) afirma que “es como si se tratase de penetrar, a través del sonido, en el interior del lenguaje, en la energía o dinámica del significado. . . paradójicamente las imágenes en La luz no tratan de revelar presencias sino ausencias (1993, 14).

7. Después de la publicación de Apariciones, el

libro A modo de epílogo (1980) sigue elaborando esta alegoría metafísica pero en poemas más individualizados y con título propio.

CAPITULO 4

EL ESPACIO ESENCIAL EN LA POESÍA DE ANDRES SANCHEZ

ROBAYNA

*La práctica de la poesía requiere abandono,
renunciación del "Yo".*

-Octavio Paz-

Como hemos venido observando a lo largo de este estudio, algunas de las constantes discursivas practicadas por estos poetas son, la concisión verbal y el silencio, el abandono del "yo" y la identificación del signo dentro de una zona marginal y limítrofe que dice por lo que sugiere o calla. Esa marginalidad del signo con la que trabajan se ve apoyada a otro nivel. La mayoría de estos poetas son poetas de la periferia, José Angel Valente (gallego), Jaime Siles (valenciano), César Simón (valenciano), Pere Gimferrer (catalán), Andrés Sánchez Robayna (canario), Miguel Martínón (canario), José Carlos Cataño (canario). Estos poetas adoptan en algunos de sus poemarios una actitud de retracción y distanciamiento ante lo exterior sensible creando una dicción condensada, de carácter elíptico y de gran intensidad.

La poesía de Andrés Sánchez Robayna (1952), se presenta en la peculiar situación de estar marcada por el

signo de lo insular. Pero esta insularidad va más allá de un mero referente geográfico y funciona como apoyo a su propuesta estética de una estilística del vacío. Debemos entender este vacío como un vacío poético, necesario para establecer un rompimiento radical con los canales de percepción habituales. Vacío, silencio y ausencia son signos esenciales en su estética. Y al igual que en la poesía de Valente, en la de Robayna hay una intención de suspender el conocimiento intelectual a través del lenguaje. En su discurso, lo insular dramatiza cualquier caracterización de un sujeto o voz poética. Además de poeta, Robayna es crítico y traductor, elementos que enfatizan una mayor conciencia lingüística, lo cual unido a la utilización del espacio insular sirve de motivo de apertura y reflexión ante el lenguaje, el ser y la naturaleza.

En su primera etapa poética, que comprende casi dos décadas: Día de aire (1970), Clima (1972-1976), Tinta (1978-1979), y La roca (1980-1983), la naturaleza es el texto original que sirve de modelo para su escritura. Aquí se manifiesta el primer distanciamiento del "yo", la primera señal de un progresivo abandono de ideas preconcebidas y centrales. Basándose en el viejo topos de la naturaleza como lenguaje, pero invirtiendo cualquier analogía que tenga carácter didáctico o determinante,

Robayna crea una escritura que es una reescritura, un texto abierto y dispuesto a ser reescrito en cada lectura. Si atendemos a los títulos de sus libros vemos que casi siempre hay una referencia a la naturaleza. Así, por ejemplo, tenemos Día de aire, Clima, La roca, Palmas sobre la losa fría (1989), Fuego blanco (1992). Sólo Tinta (1985) y Tríptico (1985), no se refieren a a la naturaleza pero se refieren explícitamente al arte, escritura y pintura, respectivamente, enfatizando en el caso de Tinta, la idea de la escritura como algo fluido, como reescritura. Sus motivos siempre apuntan a un signo abierto, indeterminado, y que evita la cerrazón semántica.

En su obra poética hay una atención constante a la luz, al igual que el resto de los poetas esencialistas. Se podría decir que todo converge y surge de la luz, referente evanescente e imposible de aprehender, de controlar, de tocar. Como en la palabra "tinta" lo líquido asociado a la escritura, sugiere la idea de diseminación. El signo no aporta un sentido fijo, único y estable sino todo lo contrario. Algunos de sus textos son una epifanía de lo luminoso, como veremos más adelante. En este sentido, debemos mencionar la relación que existe, aunque a diferentes niveles, con la poesía de Jorge Guillén, de Octavio Paz, de Lezama Lima y con los poetas místicos españoles. Pero además, esta luz, en el caso de la poesía

de Robayna, proviene de un contexto insular. Es una luz insular en un doble sentido, geográfica y poética. Dos poetas canarios, uno de cuño simbolista y modernista, Tomás Morales (1884-1921) y el otro un poeta surrealista como Agustín Espinosa (1897-1939) le enseñaron, como dice Robayna en Poesía y poética la "teleología de lo insular". Esa luz que también puede ser leída como la experiencia de la palabra poética, tiene lugar en un exilio personal. Este exilio evoca la figura de María Zambrano cuando dice que poesía es "un abrirse del ser hacia dentro y hacia fuera, al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la oscuridad" (Poesía 206).

Para estudiar la escritura poética de Robayna hay que partir de una tradición que denota y connota lo insular como punto de convergencia de múltiples sentidos siendo uno de ellos la identidad. Se trata de una escritura que radicaliza el yo hasta el punto de su disolución. Un poeta canario que ha iniciado esta discursividad, aunque desde una estética diferente, es el poeta modernista Tomás Morales (1885). En su poesía descriptiva se evita el yo y la naturaleza es una presencia constante. En la poesía de Robayna, lo insular dramatiza la crisis del yo, la crisis de representación del ser. Veremos que hay una atención casi absoluta al paisaje mientras el yo está casi ausente.

En Día de aire (1970) su primer poemario, muy breve,

pues se compone de un sólo poema dividido en nueve estrofas, se ve la incidencia del paisaje. Ya en el título se invita al lector a una imagen de carácter revelatorio. El elemento visual de "día de aire" nos suspende en un tipo de percepción que, sin embargo, nada tiene de visual. Se trata de una percepción que recuerda a las que nos ofrecen los haikús donde se presenta el resultado de una contemplación directamente, sin intervención del yo o del estado emocional del poeta. La experiencia estética de ese breve sintagma nos hace participar directamente en la naturaleza del objeto poetizado que es en este caso el día. Es una experiencia de la cualidad del objeto ante la cual el yo del poeta se somete y desaparece.

Día de aire es un canto a la luz y a las fuerzas naturales de las cuales surgimos. Este poema, en la mayoría de las estrofas, utiliza la segunda persona del singular: "El sol toma tus ojos que se asoman", "Naces, y es un presentimiento," "Cruzas los claros médanos de junio", "Mudo, caminas bajo el día de aire", "Te buscaste en las piedras y en las aguas". Pero se trata de un tú que va más allá de su noción referencial y personal. El poema tiene un carácter impersonal. Esa segunda persona es una estrategia que da relevancia al objeto más que al sujeto. El "tú" del poema nace con el sol y se oscurece con la noche: "Naces, y es un presentimiento,/ como el

presentimiento de la luz/cuando sales del sueño" (11). La naturaleza se anima y se vuelve cómplice de la palabra poética y del ser. Así vemos en la estrofa V: "Mudo caminas bajo el día de aire./ Excavas en la orilla la palabra/ que dice el mar soplado./ La palabra que late desde el fondo de la roca" (12). Hay en esa difícil conjunción, un elemento más que destacar. Hay un "éxodo de sal y dunas", un "éxodo de arenas", "un tiempo/ de sol abierto entre las redes, astro/ matinal que se esconde en la palabra/ bajo la luz, bajo los centelleos" (12).

El paisaje y la palabra poética forman una conjunción esencial que se va a repetir en obras posteriores. Y esa combinación está marcada por la experiencia del "éxodo", del exilio, de lo insular, de la ausencia. Es una fusión de carácter radical. Ni el paisaje ni la palabra adquieren al fundirse una presencia sino que se salen de su esencia, dejan de representar entidades separadas para presentar una síntesis que es resultado de una experiencia estética.

El mismo procedimiento opera en Clima (1972-1976), su segundo libro, del cual dice Jorge Rodríguez Padrón: "los tres elementos (yo, paisaje y palabra) se hacen uno (el poema)".¹ En mi lectura, el yo no es tan esencial como el paisaje y la palabra. Creo que el yo puede ser un tú y un otro y, en ese sentido, la primera persona pierde su función principal de representación. Se borran las

fronteras subjetivas. No hay un centro o conciencia preestablecida. Es en este sentido, una escritura transitiva que enfatiza la ausencia y la provisionalidad semántica del signo.

De todos modos, es importante destacar esa fusión entre el paisaje, el ser y la palabra, porque produce un sentido orgánico de la obra de arte que también se ve en la obra pictórica de Tàpies, obra muy tenida en cuenta por los poetas esencialistas y con la cual sienten una gran afinidad. En La luz negra, libro de ensayos, Robayna escribe:

En Tàpies todo se vuelve signo -consagración de signos . . . Mismidad, ocultación es mostración. . . Revolución de la mirada tanto como transformación del espacio visual.

Descomunales dimensiones para un signo ínfimo, dilatación del entorno para revelar un brevísimo instante visual. (163-164)

En signos como la cruz, los números, las cuatro barras del escudo catalán, los nombres propios o el propio texto, Tàpies intenta una des-representación, es decir, una presentación de los objetos por sí mismos. Esa "dilatación del entorno para revelar un brevísimo instante visual" recuerda nuevamente el haikú. Me interesa destacar este comentario porque la poesía de Robayna busca la revelación

de breves instantes visuales que suceden a un estado de previa contemplación.

En general, en toda su poesía, el autor sintetiza una experiencia contemplativa. Pero esa síntesis no es un universo cerrado sino abierto. Un verso como "la extensa fábula del mar, la aurora" de Día de aire produce un efecto de expansión y de continuidad en el lector. Robayna lee en la naturaleza, que es un libro abierto, lleno de signos, de los cuales nosotros somos parte ínfima. Otros versos, casi escogidos al azar pero que ejemplifican esta idea y provienen del poema "A una roca", son: "Pero tú quedas. Pero tú, visible/ y secreta, te yergues nuevamente." (Palmas sobre la losa fría 23). Su escritura tiene siempre un sentido de reescritura. Y al reescribir, el poeta, crea metáforas internalizadas que se alejan de un espacio y tiempo urbanos y encuentran su sentido artístico en el lenguaje de la luz.

Clima, consta de dos secciones tituladas: "Escena" y "Climas del mediodía", siendo esta última sección mucho más experimental que la primera. La voz lírica se disuelve en la superficie de las olas, se funde en las arenas y en la isla. Los espacios naturales son un lenguaje en sí mismos. El poema "Médano" de la primera sección, se abre con un epígrafe de Haroldo de Campos: "Sintaxe e / dunas:" Como vemos, persiste la idea de la naturaleza como escritura

primera sobre la cual se reescribe constantemente. Pero en "Osario" va más allá de esa visión, radicalizando la metáfora, como en: "Quemar los astros/ que escriben el silencio" (24). Estos versos pueden ser entendidos como una escritura que se reescribe a sí misma siendo una condición esencial que la primera escritura se borre para seguir significando. Lo que se enfatiza no es una presencia, un signo fijo, sino el silencio o el acto de desaparición como esencia de esa escritura. Y al final de la primera sección se cita a Mallarmé con la misma idea: "l'oeuvre écrite sur le papier du ciel". Existe siempre un sentido de escritura sobre otra escritura que está en constante metamorfosis.

Esos signos en constante cambio también se reflejan en el espacio físico de la página a través de la técnica de la fragmentación semántica y sintáctica. Los espacios en blanco evocan varias experiencias vanguardistas de los años veinte y treinta. Véanse los poemas: "Cuerpos marinos", "Cita", "Escena (II)", "En las rocas de Heredia" o "El sentido del poema debe ser destruido". Este tipo de experimentación a diferencia de las vanguardias, sirve para crear un nuevo sentido del espacio vacío. Y esta idea la confirma el propio Robayna como crítico en: "Deseo, imagen, lugar de la palabra" cuando habla de la palabra poética como expresión de conocimiento y no conocimiento al mismo

tiempo:

Tal vez la palabra de la poesía no sea, en un sentido estricto, una palabra de conocimiento (pues, también, y en no menor medida, lo es del no-conocimiento); ni su sentido venga dado, en gran parte por el silencio; ni la defina únicamente ser expresión de interioridad. Conocimiento y no-conocimiento, palabra y silencio, interioridad y exterioridad: la palabra de la poesía se sitúa tal vez en los vertiginosos intersticios que, en efecto, se abren entre cada uno de esos planos (de esas polaridades), o acaso en sus relaciones o en sus entrecruzamientos. (42)

La idea de que la palabra se sitúa en los "vertiginosos intersticios" indica una actitud diferente a la noción de poesía practicada por los poetas de los años cincuenta, para quienes la poesía era un medio de conocimiento. Hay que señalar que la poesía esencialista de Valente se inscribe dentro de esta actitud de concebir el poema como un conocimiento y un no conocimiento.

Una característica de Clima pero también del resto de su obra poética es la personificación de la naturaleza. Las rocas hablan, el viento huye, el mar y el cielo dicen. Son signos de un gran texto que se escribe y se borra sobre

sí mismo. Así se va escribiendo una poesía que utiliza la metamorfosis como proceso esencial de comunicación. Veamos el poema "Ausencia" de Clima:

A un lado
frutos secos

Del otro nubes blancas

En la isla desierta
pasta el no ser

Allá lejos
arden los taginastes. (74)

Es un poema que tiene un carácter elusivo. Los elementos descriptivos no nos informan de una manera convencional. "Frutos secos", "nubes blancas", "isla desierta", "el no ser", "arden", son signos que semantizan ausencia. El silencio y la ausencia al modo de los poetas de la nueva lírica italianos, como Giusseppe Ungaretti (1888-1970), constituyen un camino de exploración de lo poético. En Robayna existen coincidencias de motivos y técnicas con la poesía de Ungaretti. En su interés por renovar el lenguaje poético italiano de los años veinte y treinta, Ungaretti recurrió a la utilización de pausas y silencios, a la disposición vertical de los poemas y a una fragmentación

léxica y sintáctica. Los dos poetas, cada uno en su época, se alejan de una vieja retórica y escriben poemas que son resultado de una meditación acerca de la palabra poética, del ser, de la muerte, de la naturaleza. Es el caso de Sentimiento del tempo (1933) de Ungaretti y de Palmas sobre la losa fría (1989) y Fuego blanco (1992) de Robayna.

En "Sentidos del sol" otro poema de Clima, leemos: "Existimos/ sobre el calmo desierto/. . .Claman/ ahora/ en su vacío los golpes/ de la luz/ alrededor de un espacio de nada" (78). La voz poética, en este caso un "nosotros", se borra en el desierto, en la nada como esencia. En "Para el desierto" el poema se cierra en un mismo tono: "Dices la palabra/ para el desierto/ y el desierto devuelve violento su grito arrancado al no ser" (79). En "El sentido del poema debe ser destruido", el espacio físico de la página es análogo al movimiento de las olas. El mar es el espacio en blanco de la página. Las olas son las palabras del poema que nos llevan finalmente: "contra el acantilado blanco" (99). Ese acantilado blanco es una ausencia que está operando como categoría funcional en el discurso poético. El color blanco es junto con el negro la gama cromática más utilizada en su escritura. Ambos colores son signos del todo y la nada. Así son sinónimos de desierto, mar, rocas, arenas, dunas, viento, sol, hueco, el no ser, el vacío.

La inmensidad de los espacios naturales y la idea de lo absoluto ya la habían cantado otros poetas como Juan Ramón Jiménez. Acordémonos, por ejemplo, del poema en prosa poética: Espacio. Pero esa invocación o sed de absoluto toma un tinte diferente en el caso de la poesía de Robayna. En Juan Ramón, fiel a la estética de la modernidad hay una comunicación cognoscitiva entre un yo y su entorno. En los poemas de Robayna la voz poética es deficiente y no cognoscitiva. No existe una relación unívoca yo-mundo porque el yo tiende a diluirse en los elementos naturales. Y la esencia de estos elementos naturales es la metamorfosis. Es decir, el lenguaje poético en Robayna es expresión del vacío, de la nada, del silencio, entendiendo por vacío o nada en un sentido dinámico.

La relación entre materia y vacío cobra desde una perspectiva científica, ya desde el atomismo de Demócrito, pasando por Newton y Einstein con su teoría de la relatividad, una nueva dimensión. Materia y vacío ya no son vistos como dos conceptos separados y opuestos sino como partes interdependientes e inseparables de un todo único. Y este es un sentido que se propone en la poesía de Robayna al usar el espacio en blanco o el motivo del desierto o la nada. El lenguaje comienza a liberarse del lenguaje como pedía la filósofa María Zambrano para la

poesía. Robayna, retomando el pensamiento de Zambrano en su obra Claros del bosque, dirá en La luz negra que el ser y la existencia yacen en ese vacío total, en una nada que anonada o nadifica (42).

En "Entre el fragmento" ensayo incluido en La luz negra (1974-84), Robayna afirma que la poesía sólo puede proponerse como fragmento, como prisma del lenguaje y que la esencia del fragmento es la negación. Y en ese sentido es que: "En el poema, la caída al lenguaje no es a la significación, como casi hace caer por paradoja, sino a la evanescencia" (128). Me interesa tener presente este motivo de reflexión por ser similar al pensamiento de José A. Valente, al de Jaime Siles y a la última poesía de Gimferrer. Estos autores han trabajado explícitamente con una idea nueva de vacío y silencio en la creación poética. En la poesía de Robayna hay una convergencia hacia una poética del "fragmento". En el caso de Apariciones de Pere Gimferrer, el silencio y el fragmento están presentes en el discurrir de la voz poética que nunca halla su centro o correlato objetivo.

Tomando la idea de que la esencia del fragmento es la negación, la escritura de Robayna se crea en virtud de un sentido de marginalidad ontológica. La voz poética se esconde detrás de una escritura impersonal. Y aquí lo insular tiene sentido más allá de una visión descriptiva.

Entra en el mundo poemático y refuerza la disolución del yo que se expresa en virtud del ocultamiento. La experiencia de insularidad penetra el horizonte de lo poético y la lleva a decir lo indecible sin decirlo.

El libro Tinta (1978-79), se estructura en dos partes subtituladas "Lectura" y "Tinta". Esta última sección se subdivide en cuatro partes. "Lectura" se compone de poemas muy breves y bastante experimentales. La segunda sección "Tinta" se abre con un epígrafe de Góngora: "en el papel diáfano del cielo". Es una sección escrita en forma de versículos que continúa con la animización de la naturaleza. Cada poema escrito en prosa poética acusa una fragmentación sintáctica que viola una continuidad semántica. Hay cortes en el proceso descriptivo y metafórico. El lector asiste a un espectáculo de frases que parecen ir a ningún sitio. Hay un flujo de ideas vertiginoso pero la intención es la misma que en los poemas anteriores. El autor ha creado una estética de la percepción en la que se ha desplazado el yo, sujeto perceptor para ser sustituido por el objeto percibido, como los árboles, el agua, etc.

Tinta es un libro que evoca a Haroldo de Campos (poeta concretista brasileño) en su radicalización del discurso poético. Y en la idea del espacio compositivo, en crear nuevas relaciones con y entre los signos. En Xadrez

de estrellas. Percurso textual 1949-1974, Haroldo de Campos trabaja con el contraste de páginas blancas con palabras en negro y también páginas negras sin texto. En un epígrafe de Tinta, Robayna cita a Mallarmé: "l'homme poursuit noir sur blanc". En estas evocaciones Robayna continúa el diálogo creativo de estos grandes poetas de la modernidad. Tinta se abre con el árbol como figura central del discontinuo correr de la pluma: "GIME. la masa de los árboles gime. En el barranco, sacos, un círculo de piedras, el sol de las seis, la perfecta inmovilidad, el pinar en la línea curva de las últimas montañas, los ojos amarillos del gato negro. . . (115).

El poema "Tinta" que consta de tres partes y va dedicado a Haroldo de Campos ofrece al lector la idea del texto como forma cambiante: "oscuro reposa sobre sí mismo reaparece cada noche ese texto se engendra cada noche y en la muerte baldía ulula fijo falda negra y desierta y exacta sobre sí misma inscrita escrita . . ." (135). La ausencia de puntuación y el continuo flujo de ideas nos precipita en un lenguaje aparentemente surrealista. El texto es forma en metamorfosis. El texto es engendrado cada noche. Se llega a concebir la escritura como ex-critura. El prefijo 'ex' borra el carácter fijo e implícito en la palabra escritura.

El poema citado nos ofrece una danza de significantes

que se mudan cada noche. En el silencio y en la oscuridad nace el poema pero para morir. La esencia es el movimiento de sentidos, el fragmento y no una totalidad semántica. El segmento "líquida página de oscuridad" del mismo poema alude a lo escurridizo y provisional de lo escrito. El adjetivo "líquido" presenta la cualidad de fragilidad y la metáfora "página de oscuridad" añade la idea de desconocimiento sobre lo escrito, y la idea de misterio.

El tercer fragmento se inicia contrastando el simbolismo plurivalente del negro y del blanco elogiando en esa evocación la poesía de Haroldo de Campos: "el cielo negro y su escritura blanca cerrados sobre el paseo de palmeras se vierten se tienden se escriben. . . la noche- / la tinta-" (136). El poema se ha cerrado sobre sí mismo y como en un círculo ha dibujado el objeto de su escritura.

El siguiente libro de poemas, La roca (1980-83), se compone de cinco partes tituladas: "Pruebas", "Travesía", "La retama", "Tromba" y "La roca". Los versos de estos poemas son muy breves. A veces constan de una sola palabra. En consecuencia, el plano léxico es más importante que el sintáctico. Pero esta brevedad no disminuye el nivel de abstracción de los versos que carecen de una resolución final o conclusión. El sentido del poema, como se había dicho en el título de un poema de "Clima", debe ser destruido.

El poema "Pruebas" se cierra con la luz como antesala de la muerte: "como la luz se extiende/ para la prueba de la muerte" (163). En el poema siguiente, "La ventana: Estrellas", la luz negra es el reverso de la luz: "alcánzame/ alcánzame/ luz/ negra" (165). Es un proceso de desvinculación del sentido. Se quiere destruir todo sentido para que se engendren otros a través de la sugestión. De ese modo la luz ilumina y es negra. La palabra poética es conocimiento y no conocimiento al mismo tiempo. Esta es la idea de base. Robayna incluye el silencio en el proceso creador escribiendo unos poemas diferenciales para que en virtud de la sugestión se engendre una nueva escritura en el lector. De ahí que el carácter provisional y de fragmento sean esenciales en su poesía.

La sección "Tromba" consta de ocho poemas de versos de una sola palabra en su mayor parte, lo cual produce poemas estructurados verticalmente. El cuerpo, la mano, la mina, se combinan para sugerir y no para significar. La abstracción sigue operando como un arma contra el significado denotativo del lenguaje. Se trata de poemas análogos a cuadros abstractos.

En la siguiente sección, titulada "La roca" que consta de doce poemas, se repiten motivos anecdóticos como el bañista en la playa, la barca, la roca o el vaso de

agua. Una de las figuras más utilizada es la sinestesia, cuya intención es maximizar un sentido nuevo de la percepción, como en el poema "Fases": "el ruido blanco/ brilla/ oye/ el ramo de la luz/" (207), que sugiere una vía de percepción diferente a la racional. El último poema de este libro es "El vaso de agua" donde se asocian objetos como el vaso y sensaciones como la sed y el deseo pero dando prioridad al objeto.

Otro poemario igualmente esencialista es Tríptico (1985), que está compuesto de tres poemas: "Muro", "Escrito en provenza" cuyo tema es el lenguaje poético y "Elogio" dedicado al lenguaje de la pintura. Estos tres textos adquieren una disposición vertical pues los versos constan de una palabra o a lo sumo de tres, que afecta al tipo de percepción que se quiere proyectar. También se utiliza reiteradas veces la luz y la piedra como signos no verbales sobre los que se lee. La luz permea casi todos los poemas y se convierte en una especie de signo revelatorio.

La luz en Robayna es, como ya se ha dicho, símbolo de conocimiento y de no conocimiento al mismo tiempo. Es una luz que evoca un discurso místico y que también se hace eco de la poesía simbolista y de la poesía pura. No en vano se cita a San Juan de la Cruz y a Mallarmé en Palmas sobre la losa fría (1989). Hay, sin embargo, una variante significativa con respecto a los discursos evocados. Como

en la poesía de José Angel Valente, la de Robayna es una reescritura consciente del pasado literario pero lejos de imitar lo ya escrito, continúan aportando su propia historicidad y estilo a un debate o diálogo acerca de la experiencia estética, iniciado involuntariamente por los poetas místicos.

Una estrategia utilizada por Robayna, al igual que en la poesía de Siles, para enfocarse más en el objeto es, el calambur, figura retórica que se produce cuando hay un reagrupamiento y redistribución de una o más palabras con un sentido diferente. Así se quita énfasis en el referente y se pone en el lenguaje, haciendo que el lector baraje por sí mismo los significados del texto. Estas combinaciones de palabras, en ocasiones, se vuelven más significativas que el poema en sí. Por ejemplo, en el tercer poema "Elogio", se juega con la palabra luz, mina y astro: "luz tras-minada", "minero/ luz mineral", "minero oscuro/ lo mineral" y "alabastro/ astro/ blanco".

El poema "Elogio" dedicado a Eduardo Chillida es un elogio al arte escultórico de Chillida. Los signos que protagonizan el poema son la piedra, el mármol y la luz. El artista es comparado a un minero que baja a trabajar en la piedra o mineral. Pero esa bajada es en el poema una bajada a lo alto. El oxímoron es muy significativo: "bajas/ a lo alto", "bajas/ minero/ en la uniforme luz"

(230-31). Es un proceso conceptual que nos recuerda al período barroco. La estructura vertical del poema "Elogio" se convierte en otro signo significante del poema. La verticalidad está asociada con el conocimiento. Siempre se ha puesto la luz o el conocimiento en lo alto. El autor en este poema invierte esa convención en virtud del oxímoron: bajar a la luz.

El siguiente libro de poemas, Palmas sobre la losa fría (1989) se estructura en cinco secciones y una nota aclaratoria. La última sección retoma el título del libro. No se observa una gran experimentación con el espacio en blanco como ocurría en Climas del mediodía. En cambio sí se explora semánticamente con el motivo de la luz y la creación. Las primeras palabras que leemos después del título son las de San Juan de la Cruz: "Su claridad nunca es escurecida,/ y sé que toda luz de ella es venida". Esa luz mística de San Juan se convierte en un signo plurivalente en la poesía de Robayna. Además hay un motivo de elogio hacia el lenguaje pictórico en poemas como: "El nombre de Virgilio" y "Para la llama de una vela". Ambos poemas son un homenaje al pintor Cy Twombly y a Luis Fernández, respectivamente. Otro motivo de luminosidad es la luz de un paisaje natural como en el poema: "Luz de Fuerteventura", la isla más "africana" (la más cercana al desierto del Sahara) de las islas canarias, famosa por la

luz fuerte sobre el mar y la arena.

Pero esa luz es también sed de conocimiento que desemboca en la palabra como esencia dentro del poema. Este es un modo diferente de experimentación en comparación con los libros anteriores que mostraban un mayor énfasis en el uso del espacio físico de la página. El primer poema, "Estrofa", ejemplifica este cambio:

El viento en las palmeras de la playa
abre los ramos silenciosos. Viste
el centelleo junto a las laderas,
el aire ardiente en bóvedas de luz.

Adónde, brisa negra,
aguas resplandecientes,
soplo de octubre, adónde,
cavada luz que es todo nuestro rostro. (13)

El título, "Estrofa", indica un acercamiento metonímico y metalingüístico al texto. Se enfoca en el fragmento, "estrofa", que sustituye al todo o "poema". Esa especial atención a la estructura externa de un poema, implícita en el título, se desplaza en la primera estrofa hacia una representación casi humanizada de un paisaje. Si comparamos el título del poema con la primera estrofa del mismo vemos una convergencia de distintas voces y motivos.

En la segunda estrofa del poema la voz poética formula

la primera parte de una pregunta retórica utilizando una palabra antigua "Adónde". El poema se cierra con un oxímoron: "cavada luz que es todo nuestro rostro". La voz poética se pregunta por la identidad de "nuestro rostro" es decir, del ser. Y se responde a sí misma con la expresión "cavado rostro" resaltando el silencio como respuesta. Las expresiones, "cavada luz" y "bóvedas de luz" en su decir sin decir evocan el discurso místico por el cual el lenguaje se tornaba insuficiente al expresar un éxtasis místico. En general, el poema esencializa la idea de fragmento.

En el segundo poema "Luz de Fuerteventura" el poeta utiliza la personificación y la yuxtaposición de imágenes: "El sol se precipita: mudos,/ estupor de celajes arrasados,/arena azotadora" (14) para crear un efecto visual y antiexpresivo al tiempo que dota de intensidad a las imágenes, provocando un momento de clímax. Este proceso de representación que sugiere más que expresa se deriva del simbolismo. Acordémonos de la visión del símbolo para Mallarmé: "Nommer un object, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème. . . ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un object pour montrer un état d'âme" (869).

Más adelante el mismo poema nos dice: "¿Fue el sueño

de una tierra herida, luz/disipada de pronto para ver/tras la luz el sentido de la luz?" . . . (15). En estos versos se evoca el "Arte poética" de Gimferrer: "Algo más que el don de síntesis:/ ver en la luz el tránsito de la luz". Ambos poetas proponen muy sintéticamente una nueva percepción de la escritura poética. El texto ya no es fijo sino móvil. Se trata de una escritura que se expande y crece sobre sí misma. Y para anunciar la muerte y continua regeneración del universo semántico toman el signo de la luz y en otras ocasiones el fuego. La noción de identidad de la escritura sufre un cambio radical. La idea de autor y de lectura se diseminan en un proceso continuo y diferido de significantes y significados. Así, en vez de una escritura tenemos como fundamento una reescritura que, a veces, es identificada como un texto blanco y luminoso y a veces como un texto negro. En la obra poética de Robayna, la reescritura niega un origen y un centro semántico fijos y se instala en pleno centro de la experiencia poética.

Del mismo modo dinámico opera el motivo de la luz, provocando una dialéctica de la imaginación al dotar a las palabras de conciencia ígnea. Hay muchas palabras que refuerzan esa atmósfera "encendida" tales como, hoguera, mar rojizo, llamas, tierra quemada, arder, latir la luz... Siendo lo esencial de esta escritura, un continuo escribirse y borrarse del texto que posibilita nuevas

formas de percepción alejadas de una lógica temporal y espacial. Se trata de un espacio radical y activo que mantiene de esa manera su más alta intensidad que es conjunción de múltiples visiones.

El origen de la conciencia ígnea de las palabras se expresa en "Para el acantilado" de Palmas sobre la losa fría, que consta de nueve poemas. En el poema III, la voz poética nos habla del origen de la "losa fría": "¿Sabem/ que las rocas brotaron de un antiguo incendaje?/" (41). Ese antiguo incendaje evoca el volcán activo y el magma dispersándose sobre la tierra. El magma es un signo que invoca los orígenes y constituye la primera materialización del ritmo creador. El magma al enfriarse crea rocas, "losas frías", palabras con un origen líquido y ardiente. Estos versos confirman una estética que esencializa la metamorfosis como origen. Lo esencial es precisamente el movimiento, la metamorfosis del objeto y del sentido. Y para ello el poeta se ha servido de la geografía insular nuevamente, caracterizada por ser una tierra volcánica.

Los títulos y el contenido de la mayor parte de los poemas de Palmas sobre la losa fría utilizan directa o indirectamente una imaginación ígnea compuesta con percepciones visuales y reflexiones sobre el objeto cantado. Veamos, por ejemplo, los siguientes títulos de poemas: "Para la llama de una vela", "La estrella", "La

hoguera", "De una hoguera". La quinta sección de este poemario, que consta de cuatro poemas, muestra de un modo particular esa conciencia ígnea de la palabra poética. El primer texto es un poema epifánico lleno de intensidad y emoción:

I

Ven entonces, palabra,
sílaba negra.

Te esperaba. Ven
como un cuerpo hasta el borde.

. . .

Nace, y hazme
nacer, como las alumbradas
aguas abajo que una luna toca
trémula hasta su linde ahora visible
mientras miro su luz bajo las parras. (68)

En los cuatro primeros versos y en los últimos cinco versos de este poema, la voz poética se dirige a la palabra como si fuera un ente vivo. Esta personificación del lenguaje, tratado como un tú activo que tiene poder sobre el yo lírico, caracterizado como un ente pasivo y a la espera, constituye una sublimación de la experiencia estética que recuerda el proceder de los místicos en su unión con Dios. Esa actitud pasiva del yo es similar a la actitud de la persona poética en algunos libros de Valente, como por

ejemplo, en Mandorla: "Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. . . . Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar" (115).

Si bien la actitud de la voz lírica en el poema de Robayna es más apasionada que en el poema de Valente, ambos textos evocan en esa espera y actitud de aparente pasividad, un discurso místico pero que ha desplazado el deseo de unión con Dios por el placer estético de la palabra. Los dos textos aludidos crean, a diferencia de un texto místico, un discurso autorreflexivo y metapoético que explora las posibilidades semánticas de lo poético. Y tanto Valente como Robayna han creado una escritura que pide ser ex-critura, es decir, un renacimiento de y por la palabra que no se funda en un origen y en una meta preconcebida sino en un fluir de sentidos sugeridos por el texto. Se busca dar cabida a un espacio otro que no está presente externamente pero que se deriva del texto escrito. Es por ello que la escritura pide una ex-critura para ser más escritura. El espacio significativo que se crea es un espacio de convergencias habitado por un deseo de transitividad, entendida a la manera de Jakobson, como una especie de puente conector que abre las redes asociativas del poema.

Por otra parte, el carácter desiderativo del poema III se puede leer como una meditación acerca de la escritura

poética contemporánea. Se pide un nuevo acercamiento, más auténtico y natural, hacia la escritura poética y el poema. Hay un deseo de abandonarse a la constante sugestión de las distintas realidades corporales y a los distintos ritmos y frecuencias de la naturaleza. En ese sentido, se busca una ampliación de los límites ya conocidos. El poeta que ya desde un principio de su obra poética había establecido un diálogo entre el lenguaje natural y el lenguaje verbal pide una regeneración casi mística del verbo. En el poema IV de "Palmas sobre la losa fría" la voz poética espera la muerte: "Te espero, sí,/ cuerpo sumergido. Oh muerte,/ que entregas sólo oscuridad" (71).

En la escritura de Robayna la devoción al paisaje se funde con la devoción a la palabra poética. Ambos motivos, la naturaleza con sus cuerpos en constante cambio y la palabra con su historia y su futuro, forman un todo de luz, entendido no solamente como presencia sino también como ausencia y desconocimiento. Un ejemplo muy sintético y condensado de esta mezcla oximorónica de presencias y ausencias lo constituye el verso: "sílaba negra" del último poema de Palmas sobre la losa fría. La cualidad del color negro connota ausencia y opacidad y de manera similar pero opuesta al color blanco, está al final de la escala cromática. Ambos colores contienen en sí mismos una plurivalencia de sentidos. El negro añadido a "sílaba"

invoca todo lo nombrado e innombrado. La palabra "sílaba" significa un fragmento de un todo más grande que es la palabra y esta a su vez, metonímicamente invoca al lenguaje. Podemos pensar entonces que "sílaba negra" condensa cualquier lenguaje o código semiológico. Todo está presente y ausente. En este proceso hay un diálogo que va más allá del logos y que supera las limitaciones de nuestra visión temporal. También supera la idea de metapoesía pues abarca el todo como elemento de lenguaje.

El misticismo de esta poesía es de tipo panteísta, pero de diferente matiz al de la última poesía juanrramoniana. En el Juan Ramón de Espacio (1941-1942, 1954) por ejemplo, el todo opera en función de un eje central que es el yo y sus tribulaciones. La dicción verbal es menos condensada que en los poemas de Robayna. El hecho de estar escrito en prosa poética ayuda a que se desarrolle el pensamiento metafórico. Veamos el comienzo del primer fragmento de Espacio:

Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento y

olvido. (121)

En esta poesía el yo se diluye y es un signo menos importante que la propia palabra. En Juan Ramón ese yo o identidad vital es un eje vertical en torno al cual gira su pensamiento poético.

En el siguiente libro de poemas, Fuego blanco (1992) Robayna considera lo luminoso como base de su experimentación metafísica y metapoética. El blanco y el fuego del título son dos asociaciones que anulan una percepción estática de la identidad de un objeto y de un signo. El fuego y el blanco crean una doble connotación de pureza. El autor ha estilizado el mito clásico y regenerador del fuego y lo ha radicalizado hasta el punto de que suspende las trampas de la interpretación utilizando una combinatoria de signos que significan designificando.

El blanco parece borrar lo escrito, lo vivido. Actúa como el fuego haciendo desaparecer toda forma semántica. Significa des-significando. Pero no sólo en "fuego blanco" sino también en sintagmas como "sílaba negra" --que apareció en la última sección de Palmas sobre la losa fría-- el poeta semantiza una nueva percepción del vacío poético dando más importancia a la transformación de las formas que a su presencia. No se canta al ser de las cosas sino el llegar a ser. El proceso en virtud del cual cada forma encierra lo que no es. Recordemos que uno de los

antecedentes modernos es Rimbaud y en su poesía el yo es un otro. Este discurso nos conduce a hablar sobre el tema de la identidad de la escritura y de los cuerpos. Estos textos se abren a una continua diseminación de una esencia originaria y final. El vacío poético al que llegamos es el espacio fecundo de creación sobre el que trabaja Robayna y en general, todos los poetas esencialistas.

Fuego blanco se inicia con un epígrafe de Novalis (1772-1801) que hace mención a la luz como hacedora del fuego: "Licht macht Feuer" y se cierra con un fragmento elíptico de Juan Ramón:

un dios en ascua blanca

(. . .)

en la mañana oscura

... ..

(61)

La progresión de este fragmento cambia, significativamente, de un "ascua blanca" a una "mañana oscura". A Robayna le interesa crear un vacío esencial, un espacio transitivo en el que converja una amplia gama de sentidos. Si atendemos a la apertura y al final de este libro, vemos que se abre con la luz y se cierra con la noche. Se inicia con un texto romántico y se cierra con la escritura metafísica de Juan Ramón Jiménez. Una de las obras más conocidas del poeta romántico alemán es Himnos a la noche (1800) en el cual existe un doble simbolismo de la muerte como fin y

como regeneración. Robayna parte de esa noche de Novalis y crea un nuevo texto en el que se articula la misma idea pero con diferentes connotaciones. La meta final de este recorrido que se inició en la noche romántica de Novalis termina en el espacio abierto a infinitas posibilidades de Juan Ramón. Nuevamente el blanco, las ascuas, el dios y la oscuridad configuran en el texto de Robayna una relación diferente entre centro y margen. El dios o el todo, está en ascuas, es decir, el centro no significa más que des-significando. El blanco en su connotación de ausencia apoya esa idea. Y no es exactamente la idea nietszcheana de que dios ha muerto. El conocimiento no está muerto, está presente de otro modo, confundido con el misterio y el desconocimiento.

Cada objeto, cada signo, portan en sí mismos una porción de lo conocido y de lo desconocido. Así tenemos un texto que habla y calla al mismo tiempo. Existe una interacción dinámica y simultánea entre la idea de conocer y desconocer. Fuego blanco, enfatiza esta interacción aprovechándose de las técnicas del haikú.² Podemos ver como ejemplo el primer poema "A una rama":

Secreta, en otro albor,
treme la rama fría, iluminada.

La hermana de la noche
también la sumirá en la tierra oscura.
Luz,
incendaje terrestre. (15)

Los haikús clásicos utilizan la técnica de presentación directa del objeto y un lenguaje que no juzga lo que escribe. En el poema citado, tenemos que destacar un lenguaje condensado y elíptico, la animización de la naturaleza que se ve en el tremer de la rama, y la reconfiguración de un espacio protagonizado por la luz y la noche. Otro motivo que vuelve a aparecer es el del fuego. El último verso: "incendaje terrestre" muestra una conciencia ígnea de las formas vitales. En unos pocos versos el poeta ha desnaturalizado la idea de tiempo y espacio en unas pocas palabras.

Otro tema relacionado con la desnaturalización del tiempo es la disolución del yo. Los viejos modelos de conocimiento sobre una identidad o definición del ser ya no operan como tales centros de saber. En este poema, el yo se ha retraído. No se habla del yo sino de una identidad en transformación que es la de la rama. Y la rama a su vez es una parte de un todo que es un árbol pero que funciona autónomamente. Esa rama es un signo en sí misma. Habla por sí misma en el poema. Es un lenguaje que tiende al

silencio al igual que el haikú. Pero ese silencio que surge de una extrema síntesis es un silencio que habla.

El resto de la obra Fuego blanco sigue la misma línea protagonizada por un espacio natural y enigmático. Los signos más repetidos son la hoguera, la llama, la nube roja, la casa y la piedra o roca. La inclusión del poema en un tiempo concreto, en una estación natural, estructura típica de los haikús, es muy frecuente en este libro de poemas. Podemos ver, por ejemplo, el último verso del poema: "Una piedra, memoria": "A., septiembre, los soles, sobre una piedra extrema" (26). O el poema "La espera" que ubica la noche en el mes de enero: "No es nada, solamente es una noche/clara de enero. . . ." (27).

En otros poemas se menciona el invierno, febrero, la estación de las lluvias, etc., pero esta inclusión de un tiempo concreto en el poema no es un concepto útil en torno al cual organizar la experiencia. Cuando el poeta se refiere a un mes del año o a una estación específica no se está refiriendo a un tiempo histórico ni a un tiempo subjetivo. El poeta extrae momentos concretos de una secuencialidad temporal para intensificar un momento específico en el presente de la lectura. Esta dislocación temporal opera en función de una estructura espacializada de la realidad. La experiencia estética de estos poemas resalta la plenitud del instante de la lectura. El autor

presentiza la experiencia estética en un ahora que no es un ahora para dar más intensidad y amplitud al poema.

En toda la obra de Robayna la absorción de referentes cósmicos en un espacio "insular" es un motivo recurrente. Si a la desnaturalización del tiempo le añadimos la técnica de la yuxtaposición de imágenes tenemos una poesía de tono revelatorio cuya esencia es una nueva percepción del vacío, del silencio y de la oscuridad generados por las palabras. Por ello sus versos suelen ser cortos y de motivos diversos como el pájaro, la rama, la piedra, la llama. . . Y para producir un nuevo sentido esa palabra poética busca su espacio fuera del tiempo lineal y fuera de una sensibilidad convencional, requisito este último de toda gran poesía. Así se crea un signo que impone su propia fuerza de comunicación, estando más cerca de la intuición que del análisis. A pesar de estar próxima, a veces, a la abstracción intelectual de un Jorge Guillén, sus imágenes se alejan de un modelo interpretativo de la realidad explicándose a sí mismas puesto que poseen su propia dinámica, fuera de nuestra conciencia objetiva y subjetiva de ver el mundo.

En este proceso se ha descartado la dicotomía cartesiana *cogito ergo sum* desplazando el centro que constituía la actividad intelectual del *logos* por la intuición del espacio como forma revelatoria. En la poesía

de Robayna no es el logos sino el espacio desértico, el vacío, la nada, la luz, la "sílaba negra", los signos que esencializan el discurso. En esa naturaleza espacial del lenguaje sintetiza el conocimiento y el no conocimiento al mismo tiempo. Ya hemos visto ejemplos similares como "sílaba negra" donde se intuía esta idea pero también podemos constatar esta discontinuidad semántica en muchos otros poemas como en "Las primeras lluvias" cuyos tres últimos versos dicen así: "Saber de un no saber, ni siquiera el sentido/ de la ignorancia, ahora que las gotas resbalan/ sobre el cristal, sobre la transparencia" (36). Estos versos diseminan la idea de un centro interpretativo o logos en torno al cual gira su poética. Lo que quiere evitar el poeta es esa concepción cartesiana del mundo y del yo como una estructura lógica y explicativa de la existencia.

En consecuencia, podemos advertir que en la poesía de Robayna se descarta la dominante epistemológica que caracterizaba a la estética de la modernidad pero además se desnaturaliza la dominante ontológica. Esta dicotomía que es un fundamento crítico a través del cual se ha diferenciado la modernidad (caracterizada por su dominante epistemológica o de conocimiento del mundo representado), de la posmodernidad cuya dominante ontológica presenta el mundo sin afán de controlarlo.³

En su poesía, Robayna parte de lo ontológico y crea, como he dicho antes, una escritura que se escribe y se borra sobre sí misma tantas veces como lecturas haya. El texto tiene en sus raíces la metamorfosis del sentido. Las palabras no cambian pero el sentido sí. Es así que podemos decir que sus poemas son una especie de palimpsestos del sentido. Al no haber un significado fijo ni trascendente del ente *per se*, el propio texto extiende al infinito las posibilidades de comunicación.

En L'écriture et la difference y, en general, en toda su obra, Derrida cuestiona el sistema logocéntrico occidental. De manera análoga, Robayna en su poesía infiere una *difference* (con "a") como base semántica, eliminando un centro lógico e ideológico exterior a la experiencia estética de cada lectura.

Podemos decir así que, Fuego blanco es esa esquina de sentido, ese juego con los márgenes que apenas tocados o vislumbrados se escapan a cualquier imposición semántica. El autor crea una poética de la intensidad basada en una percepción dinámica de la escritura en la que convergen mil sentidos. Un mismo poema engendra múltiples poemas que a su vez son borrados por lecturas sucesivas. De este modo, el autor atribuye a la palabra poética un sentido indeterminado y múltiple que desemboca en lo revelado y lo revelatorio como forma de conocimiento y no conocimiento.

El espacio es engendrado por un vacío y este es a su vez, el medio potenciador de futuros sentidos. Así en el origen tenemos un "fuego" que quema un sentido fijo para hacer renacer otro. Con esta idea se cierra el texto escrito por Robayna: Fuego blanco siendo fiel a una dinámica contradictoria y al mismo tiempo expansiva:

La casa

Salir hasta la casa, entrar

hacia afuera, a la luz, hasta las aguas

en la espesura adentro en las arenas

de adentro de esta casa en que morir. (60)

Pero no olvidemos que el libro se abre y se cierra con la escritura de dos autores de diferentes épocas: Novalis y Juan Ramón Jiménez. Esta inclusión niega la idea de cierre semántico y subordina la idea de autor y autoridad confirmando la metáfora del título: Fuego blanco. Por otra parte, si observamos el último poema de Robayna en Fuego blanco, "La casa", vemos que se basa en una intuición del espacio personal, vital y estético. La casa es el yo en sus distintas manifestaciones. Es una mezcla de espacios interiores y exteriores que se necesitan hasta desaparecer. Si atendemos a las imágenes del poema vemos que el primer verso se abre con el verbo salir y se cierra con el verbo entrar. Hay dos verbos que se oponen juntos en un mismo verso. Se imita con ello la idea de "un saber de un no

saber", de "una cavada luz", de un conocimiento y un no conocimiento. En el segundo verso hay un salir a la luz, en el tercero hay un entrar en las arenas, y en el último verso hay un adentro en el que morir. Este continuo movimiento contrasta con el título del poema: "La casa" que denota una construcción fija. La palabra final, "morir", implica desaparición de una forma viva y connota un lenguaje existencial que se interroga acerca del destino en un sentido cíclico producido por el continuo entrar y salir (de la casa, de la vida) hasta morir.

Por otra parte "esta casa" produce una inminencia tácitamente conocida por el yo lírico que es un yo. Yo que no se nombra y que pudiera ser el mismo yo del lector. Algo similar ocurre con el deíctico "esta" que no se refiere a un significante determinado sino que hace presente una experiencia generalizable a todo lector. "Esta casa" es un aquí y un ahora que implican al lector, es decir, un tú. Renunciando a la función referencial del lenguaje, el autor ha expandido la gama de significados potenciales del texto. Esta es una de las estrategias más comunes y significativas de la poesía de Robayna.

El autor ha desnaturalizado la categoría temporal en favor de la espacial y ha hecho que la naturaleza espacial del discurso poético sea el fundamento integral de la percepción estética. Acordémonos que el espacio "insular"

es un signo central en su poesía. Lo insular constituye una mezcla de diferentes momentos y espacios y su verdad es múltiple y dinámica. Por eso lo central, que he identificado como espacio insular, connota lo marginal y viceversa. Tales categorías al hacerse sinónimas deconstruyen una lectura unívoca y provocan que la verdad del texto sea un conocimiento y un no conocimiento al mismo tiempo, es decir, un centro y un no centro, un margen y un no margen.

Robayna en su uso estético del espacio produce un discurso alternativo a otros discursos poéticos coetáneos centrados en la cuestión del género sexual o la identidad. En virtud de la espacialización del tiempo ha creado un tipo de percepción que precede a cualquier formulación abstracta o simbólica del universo. Y al utilizar el espacio --en sus dimensiones físicas y verbales-- como una entidad autosuficiente y dinámica, le está confiriendo una categoría estética privilegiada. Espacio viene a significar revelación pero no una revelación de carácter místico. Es un "saber de un no saber", una "cavada luz", una "noche engendrada por la luz", o una luz que abreva en lo oscuro. El sentido de estos versos no es localizable en un espacio o un tiempo determinados.

Una lectura de esos versos, nucleares en toda la obra de Robayna aunque provengan de su último libro, nos dice

que la voz poética está privilegiando una crisis del yo en su "visión" del mundo. Esto produce un sentido incompleto y puede enojar mucho a un lector "alondra" --famosa acepción de Cortázar en el fragmento 112 o morelliana de Rayuela--. Lo que no se busca en estos poemas es una lectura espejo con la cual el lector se sienta identificado o una lectura que controle todos los posibles sentidos del texto. Un buen texto siempre va más allá de su autor y de sus lecturas, de su tiempo y de su ideología si es que la hay.

Otra lectura de esos versos, polémicos pero muy acertados, sugiere que ese "un saber de no saber" es resultado de un acto contemplativo ante el cual el lenguaje y el ser es insuficiente. Con este acercamiento se hace constancia de una pérdida, de una carencia propia del lenguaje sin tener que identificarse esto con un discurso místico.

En Robayna la experiencia estética surge como el espacio de una conciliación imposible que tanto el lector como el autor aceptan de antemano. Es necesario suspender el proceso mental de descodificación de un texto para aumentar en la lectura el placer estético. No habrá placer estético sin esa previa suspensión. Ya Roland Barthes había teorizado sobre el placer del texto y creo que en la poesía de Robayna el placer estético es un hecho

diferencial que no proviene de la simple descodificación de sus significantes sino de la corporeidad de las palabras-objetos que pretenden hablar por sí solas. La poesía de Robayna se erige como un mundo aparte en el que hay una consciente vocación fronteriza que ronda lo marginal y que utiliza la categoría de lo insular como una esquina del sentido que contiene en sí cada palabra.

La poesía de Robayna, especialmente Fuego Blanco, sintetiza de manera magistral el devenir continuo del proceso creativo que se basa en significar des-significando y para ello utiliza las metáforas de la insularidad física y verbal, de la ausencia de sujeto, de la luz, y del fuego dándole a la palabra una corporeidad ígnea difícilmente aprehensible desde una perspectiva racional.

Al leer esta poesía se advierte que nunca el "todo" estuvo tan cerca de la "nada" y esta interacción dinámica quizás constituya una reacción a los signos culturales de los nuevos tiempos marcados por la crisis de representatividad del signo. La poesía de Robayna y, en general, la nueva poesía esencialista, intenta a través de la presentación, de la intuición y de la revelación, ampliar los límites discursivos y estéticos ya conocidos y traducir una nueva percepción del silencio o silencios que palpitan en cada palabra y en cada poema.

NOTAS

1. Jorge Rodríguez Padrón es uno de los críticos que más ha estudiado la obra poética de Andrés Sánchez Robayna. En su artículo "Andrés Sánchez Robayna. La palabra insular" Insula (1979) se estudia Clima. Posteriormente en Insula "Andrés Sánchez Robayna: La escritura como experiencia"(1981) Rodríguez Padrón califica Tinta como el libro más osado de Robayna.

2. Como sabemos, el haikú clásico se compone de tres versos de 5-7-5 sílabas. Son famosos los haikús del poeta japonés Bashô y en nuestra lengua el poeta mexicano J. J. Tablada es el iniciador del haikú a principios de siglo. Otro inspirador de una poesía sintética es Paz. Robayna escribe poemas más extensos que los haikús pero presenta ecos de estos poetas.

3. Véase Brian McHale, Postmodernist Fiction. En la ficción posmoderna no hay una única dominante. De hecho, en el mismo texto podemos ver cómo operan diversos modos de significación que se activan dependiendo de las preguntas que hagamos al texto. Este nuevo proceso semiótico desvía la idea de epistemología enfocándose en la ontología del texto. Esto se hace presente en la poesía de Robayna así

como en la estética esencialista.

CAPITULO QUINTO

OTROS POETAS DE CUÑO ESENCIALISTA

El tema del esencialismo no se restringe a los poetas seleccionados en esta tesis sino que supera las limitaciones físicas de estas páginas. Por motivos de tiempo y espacio, en este capítulo se estudiará el esencialismo de Miguel Martínón, José Carlos Cataño, César Simón, y, en menor amplitud, se hará referencia a una tendencia general, en poetas como María del Carmen Pallarés, Antonio Colinas, María Victoria Atencia y Clara Janés.

Además de Andrés Sánchez Robayna hay otros poetas canarios de cuño esencialista, como Martínón (1943) y Cataño (1954). Estos poetas expresan un gran interés por su geografía insular, motivo que les sirve de apoyo para escribir una poesía de carácter meditativo. Si bien el "esencialismo" poético de las últimas generaciones es una manifestación estética producida, en su mayor parte, por figuras individuales que pertenecen a distintos contextos culturales y geográficos, en el caso de los poetas canarios se podría estudiar como un fenómeno sincrónico y colectivo.

Miguel Martínón cursó estudios de Filología Románica y de Filosofía y es profesor de literatura española en la Universidad de La Laguna. A la vez es crítico de

literatura. Como crítico se ha dedicado especialmente a las vanguardias históricas y ha publicado La poesía canaria del mediosiglo (1986) y La isla sin sombra (1986) entre otros. Además fue cofundador y codirector de la colección literaria Espacio El Mar (Tenerife: 1982-1983) y secretario de redacción de la revista Syntaxis.

Es pertinente observar que estas actividades a las que se dedica Martínón son similares a la mayoría de los poetas "esencialistas". Casi todos ellos son profesores de literatura en alguna universidad a la vez que críticos y colaboradores en revistas literarias. Esta es una situación paralela a la que estaban viviendo los poetas de la llamada generación del 27. Y este doble acercamiento a la poesía --como profesor y como crítico-- además de ser poetas, los hace ser más reflexivos e introspectivos hacia la palabra poética. No en vano el lenguaje esencialista es un lenguaje depurado, condensado, abstracto y con una gran carga intuitiva.

Los libros de poesía publicados por Martínón son hasta el momento, Común historia (1975) y Estancias (1977) que se incluyen en Sitio (1986). Luego sale a la luz Actos (1988), Por esta claridad (1990) y Límites (1995). De todos ellos, Sitio es su libro más experimental en cuanto al aspecto formal. En Sitio, como en Música de agua y en Columnae de Jaime Siles, hay una gran atención al aspecto

fónico. Debido a ello, el lenguaje de estos poemas tiene una gran musicalidad. Algunos de los recursos expresivos utilizados son, la paronomasia, el calambur, el políptoton, la sinestesia, los neologismos creados de la composición de dos o más palabras, la nominalización expresiva y las rimas internas. También se semantizan espacios en blanco, recurso que evoca experimentos vanguardistas de la década de los veinte y treinta. Aunque en esta poesía el espacio en blanco forma parte de una búsqueda de expresión y no es un fin en sí mismo como pudiera serlo en la época vanguardista.

Los juegos de palabras dejan de ser meros juegos de palabras cuando se analiza el poema entero. Todos los recursos estilísticos, léxicos o sintácticos, son funcionales semánticamente. No son elementos decorativos o huecos sino que dan una mayor riqueza al texto. El autor ha activado todos los posibles mecanismos de expresión haciendo que el poema signifique estéticamente a múltiples niveles. Los neologismos, por ejemplo, crean un lenguaje condensado en el que funcionan varios sentidos al mismo tiempo. Sin esa composición de palabras el lenguaje significaría de manera sucesiva y temporal como ocurre en el lenguaje conversacional. La constante atención a los efectos que produce una determinada combinación de palabras es una de las peculiaridades más visibles del esencialismo.

En estos poemas los neologismos funcionan como una cámara de cine captando varias imágenes al mismo tiempo: "librazul", "evanesfera", "plenijunio", "orbicular", "claricentro", "transparecer", "undísono", "primaverde", "textensión". Las sugerencias de cada neologismo son múltiples. Por ejemplo en "librazul" se sugiere que la naturaleza, el mar, el cielo es un libro en sí mismo. El yo lírico se ha retraído para dejar que el lector reciba por sí mismo distintas percepciones. Además el azul asociado a mar nos sugiere otro sin fin de posibilidades simbólicas; el agua como origen del conocimiento y de la creación. Origen que se niega paradójicamente por el sentido de fluidez del elemento agua. Estas ideas ya habían aparecido en otros poetas esencialistas pero estaban expresadas de otro modo. Una peculiaridad de la poesía de Martínón es la elaboración formal del poema. De ahí su originalidad y su similitud con los poemarios ya citados de Jaime Siles. Ambos son los poetas esencialistas que más indagan en los valores estilísticos del lenguaje.

En cada poema hay una cuidadosa reiteración de sonidos que enfatizan el sentido principal del texto. Un ejemplo es el poema "Librazul": "azul, trasluz, olas y horas: "trasluz/ de las olas/ de las horas" (13). En estos tres primeros versos, la paronomasia --dos palabras próximas en el texto, fónicamente parecidas pero

semánticamente diferentes-- azul y trasluz, olas y horas y la rima interna a-u y o-a, producen un sentido de repetición y monotonía que refuerza la idea de continuidad y expansión, inherentes al motivo del libro y el mar. El azul del mar sugiere expansión, espacio extenso, detención del tiempo en la repetición de las olas. Así la idea de espacio y tiempo confluyen como la idea de libro o conocimiento y azul.

Al autor no le interesa emitir una sola idea. Se va más allá de una linealidad semántica y esto es un elemento constante en su dicción poética. Otro ejemplo en el que el aspecto formal es semantizado es el poema "Esplendor: Variaciones" cuyo lenguaje condensado requiere del lector un pensamiento sintético no analítico: "Avido ápice liba/ la vía/ de la vida. . ." La reiteración del fonema "i" apoya el sentido de agudeza de "ápice" y estiliza la idea de esencia al máximo. El verbo "libar" en su significado de extraer, absorber, asociado a vía y vida nos indica que la esencia de las cosas está condensada, o que es apenas visible. Aquí también parece apuntar la idea de que el lenguaje esencial tiende al silencio en su condensación. Pero silencio no es sinónimo de vacío, sino de plenitud potencial, como en estos tres breves versos condensados. Un valor de esta poesía es que las sugerencias son múltiples. No hay una resolución, no hay una única posibilidad de

lectura y en eso reside la calidad estética de estos poemas que están siempre significando, sugiriendo.

En Límites (1995), su último poemario, hay menos juegos de palabras y más sensualidad que en los libros anteriores, pero ésta se traduce en una mirada interior en búsqueda de luz. El poeta fusiona a través de una naturaleza personificada, espacios e instantes, creando escenas calladas y blancas que se universalizan por no tener un correlato objetivo concreto. En Límites pese a la aparente sencillez léxica hay una gran elaboración y condensación verbal y visual. No en vano las palabras más recurrentes de este poemario son luz, silencio, más allá, mirar, la isla, la voz, el mar, la sombra, el vuelo.

El autor trabaja, especialmente en este libro, la técnica del claroscuro. En sus juegos de luces y sombras no hay acción pero tampoco pasividad, sino un espacio creado para la contemplación. La sintaxis suele ser nominal porque no importa tanto una sucesión de hechos como poetizar desde distintos ángulos la intensidad de un momento. Un ejemplo de esta estética de claroscuro que nos invita al recogimiento, es el poema "y 5 ": "En el aire/ callado/ subo/ voy ciego/ sobre el negro fulgor de la lava// Camino/ más allá de esta hora/ y entro en la luz/ en su oscura extensión/que me traspasa/vacía" (41).

Pero en esta poesía el contexto geográfico insular

también forma un elemento fundamental, y al igual que en la poesía de Andrés Sánchez Robayna, se presenta un vocabulario similar que procede del mundo canario: "jabales", "tarajales", "tilos", "palmeras", "luz", "silencio" "la isla", "el blanco", "el alisio". Ambos poetas se sirven de la sinestesia: "verde/ temblor (40), "el silencio azul" (57), y de la personificación: "la tarde el mar/ azul echado/ extendido sin límites/" (29), "azul mudo de abril" (40), para (re)presentar el paisaje isleño como un signo limítrofe en el que se inserta lo paradójico. En el encuentro de lo concreto con lo abstracto opera el lenguaje radicalizándose hasta llegar al límite del decir. Se trata de una poesía que desafía la capacidad representativa del lenguaje y su linealidad. Veamos el primer poema de Límites:

I

madre del aire
madre del aire
visión sin fondo del verano

creciendo en su vacío
naciendo de las frondas
de los álamos luminosos

desde las hojas todavía tiernas

que la mirada reconoce

que hoy vuelven a tocar mis manos. (13)

El complejo uso de la luz: "visión sin fondo del verano", "álamos luminosos", "mirada", produce una sublimación tal que dificulta la aprehensión concreta de un tema. Los referentes concretos se vuelven ambiguos temáticamente. El poeta nos comunica algo irrepresentable, pero en su imaginación simbólica, el poema nos invita a revivir cierta experiencia estética. Como vemos, el lenguaje comunica a través de lo que no dice. Estos son los límites explorados en la poesía de Martínón. La ausencia de puntuación que es una constante en todo el libro es un recurso que ayuda a dar más libertad de sugerencias.

En el poema citado, el motivo del "aire" es muy diferente del "aire" en la primera poesía de Jorge Guillén. En Cántico, el aire es una presencia luminosa y plena que otorga conocimiento: "Respiro,/ Y el aire en mis pulmones/ Ya es saber, ya es amor, ya es alegría,/Alegría entrañada" ("Mientras el aire es nuestro" 13). Las esencias de la poesía de Guillén tienen un carácter afirmativo y totalizante. No ocurre lo mismo en los nuevos poetas esencialistas.

La estructura externa de Límites consta de siete partes: "Memoria del aire", "Cinco días de diciembre", "Morada", "Lugar interior", "A todas luces", "Trazos" y

"Confluencia". En este libro el poeta resalta la ambigüedad referencial para sugerir que la abstracción es casi una necesidad para comunicarse a un nivel más profundo que las palabras en su uso convencional no logran. Desde la abstracción se puede representar una experiencia profunda sin nombrarla, y de manera más rápida que del modo convencional puesto que no interesa tanto la simple descripción de un paisaje como una sugerencia que abra el campo de significación al infinito. Tanto Martínón como el resto de los poetas aquí seleccionados niegan la posibilidad de un sentido único o de un centro desde el cual se explique el mensaje del poema.

La indeterminación se convierte en un valor estético en la lectura de esta poesía. Para ello, los poetas canarios se sirven de la simbología de la isla y de los espacios abiertos como el mar o el desierto, que por su inmensidad provocan un estado de emoción interior. El aire, la espuma blanca y otros signos nos predisponen hacia la meditación sobre el ser, el tiempo y el lenguaje. En la poesía de Jorge Guillén, por el contrario, se presenta una armonía total entre la voz poética y el lenguaje o el tiempo.

Los nuevos poetas esencialistas establecen analogías implícitas entre esas palabras y el poder contradictorio del lenguaje que, por una parte nos aprisiona en su

referencialidad y, por otra parte tiene una capacidad liberadora. Siendo conscientes de ambas direcciones implícitas en el lenguaje, los poetas "esencialistas" procuran más una liberación que una limitación semántica y por eso se sirven de espacios abiertos y del vacío como centro paradójico de creación por excelencia. El nuevo esencialismo poético se caracteriza por crear en virtud de espacios abiertos, un espacio pre-verbal y semiótico (Kristeva). Un espacio interior y anterior al propio significado de las palabras. La mecánica constructiva de estos poemas acusa esa particularidad que es común a todos los poetas esencialistas. Veamos el último poema de

Límites:

DE MAS ALLA

del mar

sobre la montaña venía

la brisa

frente a los montes

sobre las huertas

resuena

ya baja hacia la playa

donde la ola rompe blanca

muda raya en lo azul

(67)

La brisa, o el aire que ya aparecía en el primer poema, es un motivo constante en todo el libro. El aire traspasa (los) Límites y produce la primera nota de vaguedad, de entrada en el "vacío", en la ausencia. La brisa no tiene corporeidad y tampoco límites. Su naturaleza es extenderse por todas partes. El aire surge como signo de recepción y también se sitúa en los márgenes discursivos del lenguaje ubicándose en lo intangible, en lo arreferencial. El aire en Límites es el motivo por excelencia. La experiencia estética, en consecuencia, se estiliza en grado sumo. Ya en Sitio (1986) el poeta estaba interesado en la presencia de elementos naturales tan sutiles como el aire. Como se ejemplifica en el último poema de Sitio titulado "Lanza de plata" donde la gaviota encuentra su sitio: "va/ a su destino/busca su/sitio/ en el aire " (74).

Tanto en Límites como en Sitio el autor ha logrado una expresión original que está orientada hacia los márgenes del lenguaje. Se trata de poemas abiertos al espacio sin nombre y al poder de asociación del lector. En gran medida se trata de un lenguaje que tiende a significar a través de lo que no dice pero sugiere.

Con respecto al grupo de poetas canario, tenemos que mencionar además a José Carlos Cataño (1954), quien a nivel profesional presenta un recorrido similar a Sánchez

Robayna, en el sentido de que además de estudiar en las Islas Canarias se ha formado en Barcelona. Es licenciado en Filología Hispánica en Barcelona y además es crítico y narrador. Como novelista destaca De tu boca a los cielos, novela sefardí, y como poeta hay que señalar Disparos en el paraíso (1982) escrito entre 1975 y 1979 y Muerte sin ahí (1986) escrito entre 1980 y 1985. En 1986 salió una publicación de prosas titulada El Cónsul del Mar del Norte y en general escribe artículos de crítica literaria en las revistas Insula, Quimera, Literradura, Papeles de Son Armadans y Papeles invertidos. Uno de sus temas de investigación es el desarraigo del pueblo judío.

En su poesía se manifiesta el aislamiento y hasta cierto punto el desarraigo del ser. Como resultado ante ese desasosiego ontológico se erotiza el paisaje natural: "el océano es el cielo/ De fibrosas emociones/ Establecidas hacia lo profundo" (Disparos en el paraíso, 14), para convertirse en una metafísica que intenta llenar los huecos o vacíos inevitables. Jorge Rodríguez Padrón dice de este libro que el autor:

. . . opta por una poesía del riesgo; (...) Su poesía quiere fundar un espacio libre y sugerente (paraíso) que, poco a poco, será abolido por la conciencia de la imposibilidad de abarcarlo y por el vértigo de la muerte

La carga ontológica y gnoseológica está paradójicamente presente en todos sus poemas: "De lo que dudo/ Es del mundo mismo, más allá de mí, existiendo/Con tal fiereza/ Que me hurta" (Disparos en el paraíso, 40). El autor, al igual que los otros poetas canarios, utiliza los motivos del mar y el aire como entrada hacia el vacío. En el mismo libro leemos: "Tanto al cielo como al infierno/ Los actos se devoran/En penosa reconstrucción// En una habitación vacía" (24). Palabras como hurtar, beber, sílabas secas, vacío, hueco, devorar, infierno, son frecuentes en su poesía y manifiestan distintos niveles de ruptura y violencia que forman el esencialismo particular del poeta.

En el proceso de crear una nueva receptividad ante la poesía y ante el mundo representado, Cataño se apoya en frecuentes signos de violencia sintáctica y semántica. El primer ejemplo aparece en el título Disparos en el paraíso. El contraste entre "disparos" y "paraíso" no puede ser mayor. Con la palabra "disparos" se rompe la armonía de un mundo ideal y utópico, "paraíso" cuyas raíces provienen de un discurso religioso judeo-cristiano (véase también la sección V: "Concédenos, oh señor").

Otro rasgo de estilo que produce violencia es la confluencia en un solo poema de diferentes voces y tiempos verbales. Es frecuente que el poema comience en primera

persona y se pase a la segunda persona o tercera. También un mismo poema puede presentar diversos tiempos como el futuro de subjuntivo, el presente de indicativo, el presente de subjuntivo, el condicional -tiempo hipotético-, el imperativo. Los efectos de tener varias voces en un solo poema como: "La ciudad en la noche" o "Estas son mis almadrabas" es diseminar la idea central del yo y proyectar una visión descentralizada. Y la mezcla de tiempos verbales desestabiliza las distintas unidades de tiempo de tal modo que pasado, presente o futuro, adquieren un valor secundario en el conjunto del poema.

Una palabra central en el uso de la violencia, además de disparos, es la sangre, que en este libro actúa en su doble sentido de flujo vital y mortal indicando la intensidad y a la vez la urgencia de un cambio de visión: "Mi sangre es la sombra de una inmensa ruina/ Que resiste disiparse en los resuellos del sol" (39). Estos contrastes son un rasgo peculiar de su estilo poético. La esencia líquida vital es definida como la "sombra de una inmensa ruina". Esta metáfora destruye una representación central y unitaria sobre el tema del ser y del yo. Ese "yo" no es una presencia, es una sombra y una sombra de una inmensa ruina. El poeta en este verso niega la imagen convencional del yo como una unidad y nos presenta una imagen desnaturalizada, haciendo del yo un signo doblemente

diferido. Lo esencial de ese "yo" es la sombra, es decir, la ausencia. Y la sombra de una ruina, es decir, el poeta borra la noción de un origen para escribir desde los bordes, desde un espacio ontológicamente marginal.

La violencia también se consigue a través de una sintaxis y de un léxico fragmentado. En el poema "Disparos en el paraíso" tenemos una primera estrofa con una sintaxis muy fragmentada: "Sus ojos/ Despacio a los míos/ No sea tan repentino/ Inconmensurable su mirar-/ Como si quedos/ Volviesen" (78). La primera agramaticalidad es "despacio a los míos". El adjetivo "despacio" significa "lentamente" pero asociado a "a los míos" sugiere: "junto a los míos", "cerca de los míos" o "lejos de los míos". No interesa representar una linealidad o una causalidad de acontecimientos sino una yuxtaposición de sentidos sin que uno domine sobre otro. El lenguaje se vuelve más dinámico y traspasa nuestras fronteras lógicas de comunicación.

El largo poema "Disparos en el paraíso" se compone de seis partes que versan sobre el deseo amoroso de un yo. Pero la representación del deseo amoroso se hace de manera fragmentada. La violencia sigue operando. Las partes más representativas son la voz y la mirada, que se convierten en sinécdoques de un yo y un ella: "Con mis ojos de ella plenos/ Yo su voz sea" (78). Hay un deseo de traspasar el lenguaje corporal y penetrar en el "otro" para cantar a

través del otro. Este salirse de uno para ser el otro tiene ecos místicos pero en este caso el deseo amoroso es humano no divino. Lo que importa señalar aquí es que de una u otra manera se está deconstruyendo la imagen convencional de un yo.

En este poema los signos de violencia se presentan desde distintos ángulos. Un rasgo visible es la analogía, de tradición medieval, del hombre como cazador y la mujer como la presa cazada: "La distancia el salto el silencio toman cuerpo/ Y se desvanecen/ En la voz del cazador" (81). En la sexta parte de este poema el deseo llega a su punto final. Hay una resolución pero lo que se revela es la ausencia de la amada: "La voz y la mirada se despeñan/ En el mismo abrazo/ Abro los ojos y no hay nadie" (83). En virtud de la voz y la mirada se enfatiza la ausencia y se anula la construcción discursiva del sujeto en su búsqueda de un otro. Sólo al final se revela la nada y con ella el tema de la soledad y del sueño. ¿El yo lírico ha estado soñando? El poeta parece enfatizar la ambigüedad referencial igualando el plano onírico al plano de la vigilia. La esencia es la ausencia nuevamente. Este proceso es análogo al que ocurre en Apariciones de Gimferrer.

Como he dicho anteriormente, este poemario gira en torno al motivo de la violencia en sus distintas

manifestaciones. En virtud de la estrategia de ruptura de modos semánticos y de estructuras de pensamiento habituales se abren nuevos espacios significativos. Por ejemplo, en la sexta sección del libro "La presa que se esconde" compuesta de fragmentos en prosa, se desafía la metafísica tradicional en torno a la figura de Dios:

De existir, la eternidad no tendría sentido. Siempre es esa hermosa posibilidad, la del que caza, de atrapar la pieza que se esconde.

Un dios escondido se pierde en la eternidad para

quebrarla. La presenta como terreno de juego, por donde corretean las posibilidades: de quién y como esconderse, los escondites, las posesiones, las revelaciones, los alumbramientos, las perpetuaciones, las

ocultaciones.

(65)

El autor está situando al mismo nivel tres categorías semánticas diferentes, Dios, presas y cazadores, y los verbos ocultar y revelar. Esta confluencia violenta de sentidos subvierte el discurso religioso tradicional en el que Dios era el centro por excelencia y el lenguaje místico

en el que el yo, en virtud de una experiencia trascendente, se alienaba y pasaba a entrar en unidad con un todo de carácter sagrado. La función de Dios en este poema es "quebrar la eternidad". Esta representación deconstruye la visión tradicional del dios cristiano y nos deja en el vértigo de la provisionalidad. Ya no hay un centro intangible y poderoso al cual podamos acudir. Por otra parte, la manera en que estos fragmentos se presentan sin seguir un margen ordenado apoya la zozobra y el estado de provisionalidad del ser, que aparece y desaparece sin un conocimiento o control de su existencia.

Los distintos elementos de ruptura que hemos visto en estos poemas problematizan estructuras profundas del pensamiento occidental y producen una poesía articulada en torno al "vacío" o a la ausencia como espacio creador a partir del cual surge una nueva forma de ver el mundo. La violencia no es el tema final de este libro sino el pretexto para ir más allá de la presencia externa de las cosas y del lenguaje. El sentido de aniquilación de las formas visibles produce una mayor introspección en el lector. En este sentido estos poemas adquieren un tono afirmativo y abren nuevas posibilidades de interpretación ante fenómenos tan amplios como las múltiples posibilidades de significación del lenguaje y de la existencia.

En Muerte sin ahí (1986), el autor sigue utilizando

agramaticalidades pero rebajando la violencia que habíamos visto en el poemario anterior para enfocarse más en el lenguaje en sí mismo escribiendo poemas más breves y condensados. El ritmo de estos poemas crea movimientos ondulantes y contradictorios y se manifiesta en ciertas agramaticalidades como la del título, en la que la palabra "muerte" va unida al adverbio de lugar "ahí" que a su vez está negado por la preposición "sin". Ya en el título se prepara al lector para aprehender el contenido estético de una manera no lógica al desintegrar los mecanismos habituales de comunicación.

En este libro, el motivo de la luz, central a la estética esencialista, se presenta a través de una retórica negativa, como en los demás poetas esencialistas. La diferencia es que en la poesía de Cataño hay más violencia:

Tanta luz no revela nada
Ni tan siquiera
El otro dorso de la nada.
Luz, yo mismo, luz
En la sonámbula
Lengua del miedo. (34)

Se niega la posibilidad de conocimiento. La luz no revela nada. La luz es opacidad, oscuridad, misterio, lo mismo que el yo. La retórica negativa se muestra en tres versos, con los adverbios de negación, "no", "ni", "nada", y con

las palabras "sonámbula" y "miedo" que niegan la "luz", el "yo" y el "lenguaje". El efecto que produce es contradictorio, pues en virtud del lenguaje se cuestiona la capacidad comunicativa del mismo. El poema parece autodeconstruirse pero es justo en ese movimiento de retracción del verbo, en el proceso de borrarse a sí mismo cómo comunica. Y lo hace de una manera, yo diría, opuesta a la primera poesía de Guillén, --la anterior a Clamor-- en la que tantas veces el yo se identifica de manera absoluta y "positiva" con la luz, con el todo. Veamos, por ejemplo, la estrofa 11 del poema "Más allá" de la sección "Al aire de tu vuelo":

Ser, nada más. Y basta.

Es la absoluta dicha.

¡Con la esencia en silencio

Tanto se identifica!. (Cántico, 80)

En esta estrofa, representativa del esencialismo de Guillén, el ser está en total armonía con el lenguaje y el mundo. Hay una total comunicación. Este no es el caso de los poetas esencialistas que estoy tratando. El poema que acabamos de ver, "Tanta luz no revela nada", responde de modo alternativo a los absolutos guillenianos negando esa identificación y armonía entre el yo y el lenguaje o entre el yo y el mundo.

Para los nuevos poetas esencialistas el lenguaje no

es un medio de unificación incuestionable, ni el mundo, la luz o el ser, son presencias que adquieren un valor afirmativo. En estos poetas hay siempre conciencia de algo inacabado e incompleto y los absolutos funcionan para negar tales absolutos. Siempre hay un lenguaje dentro del lenguaje, una "lengua del miedo", un no ser, un no saber, una ausencia, un vacío, una nada . . . que producen otro tipo de actividad estética más dinámica e indeterminada que la poesía de Guillén para quien la luz, el todo, la belleza, el círculo, el mediodía, las doce en punto, el esplendor, son figuras de perfección y armonía, es decir, presencias totalizantes.

En el nuevo esencialismo, y más concretamente en la poesía de Cataño, además de las palabras ya citadas, actúan palabras como miedo, mar, aguas, que forman parte del lenguaje simbólico personal del poeta. Pero este lenguaje simbólico no funciona para establecer, como deseaba Baudelaire, un sistema de correspondencias fijado previamente, ni tampoco para "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu" en el sentido mallarmeano, sino para sugerir nuevas percepciones del mundo en su indeterminación. Estos poetas llevan el lenguaje a una zona limítrofe. Le hacen hablar desde el silencio, desde la paradoja, desde la negación, desde lo oculto, desde la ambigüedad, anunciando que no todo está dicho y que los

signos nos pueden comunicar involuntariamente emociones, ideas, sugerencias, asociaciones, experiencias estéticas o metafísicas.

Un poema de Cataño en el que se radicalizan los mecanismos comunicativos de la lengua es:

Mar de los Néctares

Que las cañas cimbren mi inquietud

Pues su dictado ha sido

Habitarás el miedo,

La

nebulosa

Y la espina fósil

Junto a los surcos.

Semillas de yuntura

Tibias las cenbras

En el cruce borrado.

Esta es su luz

El rocío sobre el hueso sepulto.

Que las cañas cimbren mi inquietud

Laguna de los Sueños

Pues su dictado fue

Serás el miedo

Y el agua amarga

Para que yo habite

La letra, matriz de mi extravío. (51)

En este poema metapoético pero también de tono reflexivo, la conjunción copulativa "y" niega un comienzo o un origen y nos remite a una imaginación cíclica y eterna de la creación y de lo creado. Nuevamente tenemos el extravío, la falta de control y de conocimiento. Y los movimientos "cimbreados" de las cañas, del ser. En este proceso de movimientos ondulantes se enfatiza explícitamente el imaginario femenino con palabras tales como las "cañas", "La" (en mayúsculas y formando un solo verso) "nebulosa", "semillas", las "cendras", la "luz", "laguna de los Sueños", "La letra" y la "matriz". Vemos que "letra" y "matriz" se vuelven sinónimas, porque ambas son espacios potenciales donde se origina una nueva forma. El esencialismo lingüístico de este poema se proyecta en el poder que tiene el lenguaje desde su interior. Y es un poder que extravía al ser: "La letra, matriz de mi extravío". La letra y la matriz son centros de revelación del ser pero también de extravío.

Es importante notar la analogía entre lenguaje, creación y lo femenino, que ya habíamos visto en la poesía de Valente. Pero lo que se enfatiza no es tanto la idea de lo femenino sino la receptividad comunmente asociada con el aspecto femenino. Y relacionado a la palabra "matriz", está

el agua, símbolo que abre y cierra el poema pero para borrar un principio y un fin. Todo queda enmarcado en un espacio interior y líquido. Nada adquiere solidez sino fluidez, movimiento. Lo mismo ocurre con el último poema del libro que niega la posibilidad de conocimiento del ser a través del lenguaje:

Aquí _____ se desparrama el ser
se disemina el se
sed, sed el
_____ desierto (59)

El juego de palabras entre sed, desierto y desierto connota ausencia y es, en torno a este tema que se nos invita a meditar a lo largo del poemario. La palabra "sed" funciona como sustantivo relacionándose a desierto pero también es imperativo del verbo ser, y se dirige a un nosotros, lectores del poema, expandiendo el misterio de la línea negra.

Los márgenes del lenguaje han llegado a su máxima exponencialidad en las líneas negras que sustituyen a los signos lingüísticos y desplazan el papel central asignado al lenguaje verbal y multiplican las posibilidades semánticas. El autor deja de ejercer un control sobre lo que escribe y el lector es quien tiene que darle un sentido al poema pero a sabiendas de su provisionalidad. En

realidad lo que se está produciendo es una desestabilización del lenguaje como medio de comunicación y una expansión de los límites de significación. Además de esta expansión creada por las líneas negras, el verbo en primera persona "deserto" al final del poema y del poemario radicaliza doblemente la experiencia del yo en su (des)encuentro con el lenguaje.

En la poesía de Cataño se utilizan estrategias de descentralización y lo ontológico adquiere un nuevo carácter que se escapa a una lectura unilateral. La esencia de esta poesía está marcada por la ausencia de un mensaje o contenido estético único. Como en el resto de los poetas canarios hay una especial atención al aislamiento de ciertas palabras que connotan singularidad, ausencia, vacío e indeterminación. La escritura esencialista canaria, con diferencias de estilo en cada poeta, como hemos visto, explora más que ninguna otra, la analogía del espacio natural desértico y el espacio verbal, llegando a inscribir una de las corrientes más radicales de la poesía de estos momentos.

Otros poetas que cultivan el esencialismo y que merecen especial atención por su originalidad estética son el valenciano César Simón y la madrileña María del Carmen Pallarés. César Simón pertenece cronológicamente a la segunda generación de posguerra, es decir a poetas como

Francisco Brines, Valente, Gil de Biedma, etc. Su obra, sin embargo, adquiere el sello de la individualidad acercándose en su dimensión existencial al esencialismo de Valente.

A la poesía de César Simón se le ha prestado muy poca atención pero el valor estético de su obra es innegable y es una figura que no debe pasar desapercibida en el ámbito de la poesía española contemporánea. Empieza a publicar a finales de los años sesenta y si bien no es catalogado dentro de la generación de los novísimos por aportar un estilo muy diferente, sí se puede estudiar desde una perspectiva esencialista.²

En sus obras hay una constante indagación ontológica y metafísica. Además está abierto a los márgenes a los que nos conduce el lenguaje explorando las posibilidades del yo en circunstancias extremas. En sus libros, Pedregal (1964-1968) premio Ausías March en 1970, Erosión (1968-1971), Estupor final (1971-1977), Precisión de una sombra (1977-1981), y Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único (1985) explora la problemática del ser y el tiempo. Lo hace en distintos grados de profundidad y a veces con cierta ironía. De este modo su discurso no se ve afectado o influenciado por los grandes místicos españoles ni por Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, dos poetas dedicados al tema del ser y el tiempo.

Su estilo está marcado por una aguda intuición de la

palabra exacta. En general es una poesía sencilla, desnuda de ropajes decorativos, intimista e introspectiva.

Sobresalen palabras como la casa deshabitada, el tren, la sombra, la mantis, la noche, la arena, el mar, el viento, el yo, que sirven para enfocarse en una temática que adquiere un tono metafísico y de ensimismamiento ante la incompreensión final del mundo. Esa incompreensión se expresa en tono de sorpresa ante la existencia.

El primer poemario Pedregal (1968), compuesto de poemas de variada extensión es un intento de entablar conversación con los elementos de la naturaleza. Abunda la personificación del mar, pero también del tren como vehículo del ser. El título "Pedregal" es significativo porque connota escasez y ausencia y es un marco propicio para la reflexión interior. Las piedras, símbolo tan querido por José Angel Valente y los poetas canarios, son ya un lugar común dentro de esta poética esencialista que nos invitan al recogimiento, al aislamiento, a la quietud.

En el poema "El tapiz mítico" el yo se dirige al mar como un tú silencioso que guarda una historia, un pasado del cual es testigo y al mismo tiempo borra dicha historia. El yo contempla el mar en silencio pero también le exige que le hable: "Quiero ver esos cuerpos/anónimos, perdidos,/caminar por tu orilla, entre la niebla" (31). Pero el yo no encuentra respuesta, sólo se encuentra

consigo mismo. Ante la conciencia de soledad y de impotencia el yo finaliza el poema de manera desconsolada: "Mar, yo pienso en vano,/actúo, vivo y obro en vano". (32)

César Simón rescata el silencio o la parada en el correr de la vida cotidiana, y no por ello se evade de la representación de una problemática cotidiana. Al contrario, está tan comprometido como los poetas que escriben una poesía más denotativa, pero lo hace situándose desde una esquina no siempre visible, desde unos márgenes no siempre populares. En este poemario, el mar no es una evasión sino un otro con el cual se mira, se interroga y se poetiza el yo. El poeta detrás de una aparente sencillez léxica, está proyectando una inquietud, una emoción intensa e irresuelta con el fin de presentar una nueva voz para ser oída e intuida en nuestro mundo.

El segundo libro Erosión (1968-71) está compuesto de cuatro partes tituladas respectivamente: "el hombre", "el muro", "el tren" y "el aire". El poeta acude a ciertos elementales como el aire y también a identidades concretas pero ante ese mundo domina la sorpresa. El yo ve objetos, situaciones, y paisajes que lo conmueven, provocando un movimiento de introspección. El primer verso del poema "Los pasos" dice esto de manera condensada: "Más noche que en las calles cabe en uno/ cuando pasa. . . ." (41). Se pasa de lo visible a lo invisible. Se desfamiliariza el

objeto referencial sorprendiendo al lector en la variedad de sentidos que se ofrecen.

En el poema "Meditación" la voz poética en un intento de autonominarse expresa su sentido de extrañeza:

Extraño es esto: yo.

-La mágica parada
en plena noche-.

Tocar es la verdad. No son las luces
de abajo, ni el acero
que allá,
ni lo bueno o lo malo.
No es este ruido, en fin.

Pararse, de improviso.
Tocar: yo, todo. Ser. Morir.
Ver lo curvo del aire.

Mirar el pozo. Y avanzar al borde.
Oír el hormigueo universal.
Ser el hueco del mundo,
lo decisivo: intacto. (66)

La primera estrofa nos impacta de tal modo por su condensación y plenitud de sentidos que sólo ella podría ser un poema. En todo el poema el ser no nos es revelado

de una manera afirmativa convencional. Lo que surge es una sensación de vértigo y asombro ante la existencia. El tono narrativo y metafísico del poema unido a imágenes de adentramiento tales como "ser el hueco del mundo". . . esencializa el tema del ser y su destino. Pero esta esencialización no es afirmativa como lo es en la primera poesía de Guillén, ni tampoco adquiere la sustancialidad del yo en los últimos poemas de Juan Ramón. El espacio en Juan Ramón ejerce una otredad incuestionable. En Simón la ausencia y la muerte están más presentes.

Ya hemos visto que los poetas esencialistas no expresan una armonía del yo con la naturaleza sino que se retraen ante ella y no intentan limitar el objeto estético a una idea sino desplazar el significado convencional sobre los referentes utilizados y crear un nuevo espacio sígnico que debe darle el lector en cada lectura. En el poema "Meditación" observamos una estrategia típica de la poesía esencialista y es la producción de imágenes de adentramiento e introspección: noche, morir, pozo, borde, hormigueo universal, ser el hueco del mundo. La sensación de vértigo y ausencia que nos produce el poema desestabiliza el yo y su relación temporal con los objetos que le rodean.

En "Meditación", el yo se disemina pero de un modo diferente al que hemos visto en el último poema de "Muerte

sin ahí" de Cataño. Si en el poema de Cataño son las líneas negras las que provocan en primera instancia tal diseminación del yo y del lenguaje, en el poema de César Simón son las palabras "pozo" y "hueco" que al ser identificadas con el yo lo revelan como una ausencia. De este modo la ambigüedad referencial y la abstracción del poema hace que la idea de yo se disemine. La palabra "hueco" connota desaparición y ausencia y se convierte en una clave temática para entender el tono meditativo del poema.

Al autor, como hemos visto, le interesa problematizar la idea de ser y de tiempo. Ya en la primera estrofa la noción de tiempo finito se borra para enmarcar al ser en una noche, en una oscuridad, en una ausencia, en una nada. Esta "noche", alejada de la noche mística de San Juan, es otro signo similar a "hueco" y a "pozo" que el lector debe captar en sus varias acepciones. Ese carácter abierto y de obra inacabada supera los límites de la página para dirigirse al lector en su realidad corporal deshabitada. El lenguaje y no dios, actúa como metafísica del ser. El ser del poema y del lector, se encuentra y se desencuentra en el lenguaje, marco de contención.

El lenguaje en Precisión de una sombra (1977-81), su cuarto libro, adopta una mayor variedad de estilos y retórica. El libro se compone de cuatro partes: "Diario de

Santa Pola", "El viaje", "Un alto en el camino", "Prosecución del viaje", "Santuario" y "La respiración monstruosa".

En la primera parte del libro elige la forma de diario y un tono abiertamente narrativo. En la segunda parte titulada "El viaje" continúa el tono narrativo pero en poemas de verso libre, más o menos convencionales. En la tercera parte "Un alto en el camino" dedicada explícitamente al tema amoroso, se limita a narrar acontecimientos en un tono nostálgico sobre un ella ausente y deseado. Destaca en esta sección el juego de diferentes voces poéticas. En la cuarta parte "Prosecución del viaje", la más breve, se presenta la conciencia de escritura como un proceso, como un viaje que en ocasiones sirve para meditar sobre lo narrado. La quinta parte "Santuario" presenta poemas reflexivos y meditativos. Y la última parte "La respiración monstruosa" está estructurada como un drama con escenas y personajes como la silla, el arca y el jarro, el hombre y la mujer. Esta quinta sección tiene ecos beckettianos. Se explora lo irracional pero con una intención reflexiva.

El propósito de mezclar distintos géneros --diario, poemas, drama-- en un libro fundamentalmente poético, es una afirmación del carácter inclusivo que le confiere el autor al poema. Lo lírico se evade de una forma específica

y sin embargo no deja de ser lírico. Así tenemos en su diario ejemplos de poemas escritos en forma epistolar:

"Lunes, 18 de Mayo, 23,41"

Luna llena, vertical sobre el mar.

Todo huele a inflorescencias: las acacias del
paraíso, el azahar de los limoneros.

Y él permanece de pie, junto al balcón, fijo en
el cabrilleo

de las aguas, en la verdad más verdad que
conoce, que es este silencio de la carne.

(128)

Lo metafísico y las meditaciones sobre el ser presentan el silencio como respuesta a la búsqueda de conocimiento. La intensidad del amor se expresa en "este silencio de la carne". El poeta logra tal condensación que expresa más en la contención y en la retracción que en las palabras. Otro elemento a señalar es que la forma de diario no ha impedido que este fragmento sea altamente lírico.

Lo mismo podemos decir del juego de voces presente en todos sus poemarios. Por ejemplo, la segunda persona del singular muy utilizada en la poesía de Simón cumple una función especular y se expande al yo lector. La segunda persona del plural también actúa como fuerza expansiva. En el poema "Meditación del cuarto": "No es este vuestro reino: vida y muerte" (157), el vosotros es un nosotros, es

un tú, es un yo, es un él. La primera persona poética se descentra de la idea misma de yo para pasar a ser cualquier persona.

En estos desplazamientos hay un sentido profundo de soledad y de desasimiento del ser que pierde su batalla ante el lenguaje y el mundo. Este escribir desde los vértices y no desde un centro como ocurría con los poetas canarios quienes utilizaban el motivo de la isla en sus distintas variantes naturales, el mar, el cielo, las dunas, la arena, produce en la poesía de Simón una constante interrogante. En sus poemas no sólo es el mar un signo metafísico sino también el polvo, el pozo, el hueco y el aire como presencias de vida y a la vez de muerte.

Su poesía sugiere la existencia humana como un viaje de la nada a la nada, del polvo al polvo. Lo que el poeta nos ofrece es una entrada en ese reino hecho de palabras y a la vez de materia. En esta poesía esos motivos se esencializan hasta el punto de que condensan significados profundos aunque no se resuelvan las interrogantes.

Simón ha escrito poemas originalísimos sin un sentido místico o existencialista. Por ejemplo, en el poema "Viento" de la sección "El viaje" ha creado una epifanía de la muerte simultáneamente afirmativa y negativa:

Ah, sí, el viento, esa ópera del campo,
éxtasis de lo seco,

serpiente en los desvanes,
portazo irremediable,
requiem aeternam de quien se va para siempre,
que no es morir, sino más lejos,
por cuyo embudo ascienden los papeles locos,
los cardos ciegos,
silbo de afilador en los riscos,
cabellera de jardín botánico,
cuando por un momento surges, y ocurre algo,
y pasa algo,
y no era nada el viento! (133)

Se trata de un poema muy condensado que parte del motivo de la acción del viento sobre el paisaje y los objetos. Como vemos, el aire al igual que la luz, son signos clave en el nuevo esencialismo. El poema comienza con una serie de identificaciones metafóricas en las que el viento es una "ópera de campo", un "éxtasis de lo seco", una "serpiente", y un "portazo irremediable" para dar entrada al tema de la muerte, es decir, la ausencia por excelencia. Aunque este sentido de ausencia ya se enfatiza desde el primer momento: "éxtasis de lo seco", "cardos ciegos", "serpiente en los desvanes", "silbo de afilador".

A medida que avanzamos en la lectura, la noción de una anécdota concreta,--un portazo debido a la acción del viento-- (verso final) coexiste con un sentido atemporal de

la existencia (versos 5 y 6). Lejos de ser este un poema anecdótico, hallamos en él una intuición del devenir, un sentimiento de miedo, de misterio y de absorción en una nada que se sugiere a través de imágenes de adentramiento tales como "éxtasis de lo seco", "embudo", para finalizar en el desconcierto y asombro final: "y no era nada el viento".

En Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único (1985), el poeta sigue escribiendo poemas de tono meditativo. En palabras de Fernando Operé: "en el último de sus libros publicados, alcanza César Simón una madurez como poeta a través de una perseguida coherencia muy en línea con sus primeros libros " (1991,44).

En este libro se adentra más y más en una metafísica del ser y del lenguaje. En el poema XIII, se nos dice:

Vivir, me he preguntado;
me he preguntado muchas veces: vivir.
He sentido lo que era separarse de todo magma
[sucio,
he logrado reducirme a lo fundamental, yo mismo.
Y me he preguntado con precisión -y no sin
[emoción-:
vivir;
con extrañeza suma, totalmente.

Porque es alta la vida y es extraña:

. . .

(46)

En este fragmento del poema XIII el viaje continúa a pesar de la sorpresa y de la extrañeza de ser y de estar vivo. El poeta no se cansa de cantar la sorpresa del hecho de vivir pero se canta el cómo más que el qué. Ya desde el primer poemario se inicia el camino hacia dentro. El yo se descentra, se expande, se desplaza de sus marcos externos y se encuentra en un espacio indefinible. El mismo espacio que han cantado desde otro modo todos los poetas esencialistas aquí seleccionados. Desde lo más alto del ser que es un más allá que supera cualquier intento de comprensión lógica, César Simón ha escrito una poética desde un tono personal y enigmático. El lector es en este viaje el viajante involuntario que se suma por el simple hecho de haber nacido a la interrogante planteada por el poeta: Vivir.

Desde estas esencias inabarcables pero inevitables se erige una poesía intimista, metafísica, meditativa, condensada, depurada y que desestabiliza cualquier noción clasista y limitante sobre el ser y el lenguaje. Estas palabras son claves por su apertura, no por sus cargas semánticas convencionales. De todos los poetas esencialistas aquí tratados, César Simón es el poeta que canta más directamente aunque cante la sorpresa.

Otra poeta que se adscribe a esta tendencia esencialista es la madrileña María del Carmen Pallarés (1950). Uno de los efectos que provoca la lectura de sus poemas es la serenidad. Es una voz poética plenamente madura que comparte con los poetas ya citados el ejercicio de la condensación y la reflexión en torno a los contornos más oscuros del ser y la palabra. También hay que señalar el importante papel que tiene la memoria y la nostalgia de la infancia, revivida desde la imaginación. Los límites entre la realidad y lo fantástico se rompen y forman un todo lleno de alusiones y elusiones. Es una poesía de ritmo lento y pausado que nos inclina a detenernos ante cada combinación léxica, ante cada asociación única de palabras. La poeta no se detiene solamente en la personificación del mar o de los objetos seleccionados sino que los hace ser el centro intencional de su escritura. De este modo se convoca al lector a que visualice un mundo sin principio ni fin y un mundo lleno de pequeños detalles.

En los libros publicados, Del lado de la ausencia (1979), Molino de agua (1980), La llave de grafito (1984), El hallazgo de Agrigento (1984), Caravanserai (1987) hay una gran exquisitez en el vocabulario elegido. Y su estrategia de focalización en un objeto la hace ser una poeta muy diferente a los poetas ya vistos. Pallarés canta desde la lógica ilógica del objeto, desde sus cualidades e

imperfecciones y de ahí se extrae una verdad estética, una posible emoción o reflexión que traspasa el propio objeto.³ La introspección surge de la observación en el detalle. Por ejemplo el poema "La lágrima":

Con segura alegría, sociable
y aficionada a las bromas de largo aliento,
bajo forma de lágrima, la sombra
ha tocado los ojos
de la anciana que sube esa cuesta,
y la detiene,
como lo haría el hacha de un verdugo,
el hacha de un antiguo Acariciador.
Fulmina luego un bosque
y lleva a dos amantes
a las más venerables y abandonadas perspectivas.
Ella posa sus huesos sobre los huesos
de las cosas. Es
una flechadora muy sabia.

(Caravanserai, 31)

La palabra adquiere una fuerza que supera al objeto. El poder de evocación de una lágrima se explota al máximo. Importan los contornos y los seres alrededor de esa lágrima. En virtud de un detalle como una lágrima se representan diferentes escenas humanas. Hay un juego de perspectivas sabiamente conjugadas para producir un

complejo acorde de tonos, sonidos, sensaciones y, a la vez, una noción de la realidad en su aspecto más desolador:

"Ella posa sus huesos. . .". La lágrima ha completado su viaje. Esa lágrima es análoga a la palabra en su deambular por la página, transportando un universo de mensajes.

El esencialismo de Pallarés es menos explícito que el esencialismo de César Simón pero igualmente introspectivo y metafísico. La poeta no juzga lo que ve, sólo presenta las cosas produciendo en el lector un espacio para meditar sobre lo leído. El ser, el destino, el tiempo, están implícitamente presentes en su poesía a través de diferentes percepciones que provienen de su gran capacidad asociativa. En su poesía se esencializa el detalle pero también lo abstracto, produciendo una poesía espontánea y visionaria que desafía los principios de la lógica cartesiana y nos deja a solas con la palabra y sus silencios que son nuestros silencios.

Otros nombres que se pueden integrar en la estética esencialista son el poeta leonés Antonio Colinas que, con Sepulcro en Tarquinia recibió el premio de la crítica en 1975, y el premio nacional de literatura en 1982 por su libro Poesía (1967-1981). En toda su obra la noche aparece como un símbolo que nos conduce a la soledad, a la eternidad, al silencio, es decir, al gran misterio del ser y del signo, al desconocimiento como fuente de placer y de

creación. De ahí que evoque, pero no imitando sino humanizando, la noche callada de San Juan de la Cruz, o el silencio místico universal (Tratado de armonía, 1991). En Noche más allá de la noche (1982) pero especialmente en Tratado de armonía (1991), que consta de fragmentos en prosa poética que el propio autor califica de "contemplativos" se explora el carácter revelador del lenguaje. En este aspecto su orientación estética es similar al Valente de Tres lecciones de tinieblas (1980), Mandorla (1982) o de El fulgor (1984). Ambos poetas rondan lo sagrado desde un ámbito profano pero como reacción al pensamiento racional:

"Y a donde no hay amor, ponga amor, y sacará amor" (carta del 6 de julio de 1591). *Mantra* perfecto de Juan de la Cruz. En él se dan las características esenciales de toda palabra que pone en comunicación al hombre con lo superior: vocalización, repetición, ritmo, música, armonía. Aunque algo más seco de tono, todo esto se repite también en aquel otro *mantra* que Juan escribe en uno de sus dibujos: "Nada nada nada nada nada nada y aun en el monte nada". Es curioso que en esta frase aparezca el vocablo aun, pronunciación de la sílaba mística oriental OM.

(Tratado de armonía 124)

Otra poeta de cuño esencialista es María Victoria Atencia. Sobresale por las imágenes visionarias de su poesía, aunque estas aparecen dentro de un universo simbólico muy personal. También es destacable su aguda percepción del vivir que se traduce no en ver la rama sino en verla crecer (Cuatro sonetos, 1956), no en ver el mar sino en imantarlo con su presencia (Los sueños, 1979). En su obra hay un sentido de inminencia y lucidez, un reposar del verbo y de las cosas que nos prepara para escuchar en el silencio y ver en la oscuridad.

En estos poetas el acercamiento al esencialismo viene dado por su interés en lo impersonal, lo que provoca un extrañamiento con respecto a la idea misma de representación. Las palabras albergan dentro de sí más intenciones que las que el propio poeta y lector pueden ver en un momento dado. Y todos estos poetas son conscientes de ello. De ahí su canto a la potencialidad del verbo, a la presencia de lo "otro".

Se podrían seguir citando otras figuras, tales como, Clara Janés en Lapidario (1988) y Kampa (1986), Luis Suñén especialmente en El ojo de dios (1992), Amparo Amorós en Ludia (1983), La honda travesía del águila (1986) y Arboles en la música (1993) pero no es el tema de esta tesis estudiar el esencialismo de todos los poetas. Sí es pertinente señalar que el esencialismo en la poesía

española contemporánea no es una tendencia tan minoritaria como pudiera parecer a simple vista sino que se extiende en distintos grados a lo largo y ancho del territorio peninsular e insular e incluso se advierte el mismo interés en muchos poetas latinoamericanos posteriores a Octavio Paz. En México es el caso, por ejemplo, de las poetisas mexicanas Elsa Cross en Canto malabar (1987) o Elva Macías en Círculo del sueño (1975) e Imagen y semejanza (1982). Pero en un estudio específico por países encontraríamos muchos poetas que están trabajando con las mismas inquietudes.

El esencialismo que aquí acabo de estudiar presenta la nota común que además de rescatar aspectos de la mística de todos los tiempos tiene un gran interés por (re)-presentar ideas de ciertas filosofías y religiones orientales tales como el budismo. Todos los poetas esencialistas trabajan conscientemente con categorías irrepresentables dándole un sentido nuevo al lenguaje poético y al mundo, a través de palabras como el vacío, el no ser, la muerte, el lenguaje, el tiempo. Esta nueva intuición del decir más abstracta, sintética y meditativa que nunca, tiene la capacidad de hablar desde el silencio, es decir, desde lo que no dice, interrumpiendo cualquier discurso logocéntrico, y de comunicarse activamente con el lector desde una perspectiva múltiple y sin dominantes semánticas.

Es una poesía que suspende los mecanismos habituales de comunicación para alcanzar poéticamente (no místicamente) la plenitud de la "nada". Y es radical en el sentido de que nos desarma intelectualmente y nos activa emocionalmente llevándonos a intuir la potencialidad de las formas, ya sea del lenguaje o de los cuerpos.

En este capítulo he seleccionado un grupo de poetas que comparten entre sí diversos recursos expresivos, intenciones, motivos e inquietudes. El grupo de poetas canario ha trabajado con su paisaje más cercano que es el de las islas, haciendo del mar, el cielo, la luz y la arena sus elementos centrales. Los otros poetas aquí expuestos han partido de otra experiencia de "insularidad", es decir, de sus propias "islas" personales para llegar a producir una poesía igualmente meditativa e intuitiva del ser y del lenguaje.

NOTAS

1. Referencia extraída de la tesis doctoral de Amparo Amorós Moltó "La palabra del silencio.(La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)" (588).

2. En el artículo de Fernando Operé: "César Simón: una voz poética entre generaciones" Ojancano (1991) se señala la injusticia que se ha hecho por parte de la crítica al silenciar a este poeta y a la vez se hace una defensa de la calidad estética de su obra.

3. Para un acercamiento a la obra de María del Carmen Pallarés véase el interesante estudio de Margarita Santos Zas en el prólogo a la Antología (1979-1986). Por su parte, Joaquín Sueiro en la presentación de Caravanserai en la colección Eesquío, ve que: "poesía y vida se funden en una búsqueda -dolorosa en ocasiones- de sentidos más allá de los significados y simultáneamente en un intento altivo de conjurar los vértigos que ello le produce. (...)
Caravanserai es algo más que una obra de madurez, es un atrevido canto a la vida entendida como límite".

CONCLUSIONES

La poesía "esencialista" española surge a partir de los años setenta, en un contexto posmoderno que problematiza la crisis de representación del signo.

José Angel Valente es el iniciador de esta estética. Con él comienza una corriente que sintetiza prácticas discursivas de diversas épocas, como la mística, el simbolismo y la poesía pura. En la obra poética de Valente, experiencia estética y metapoética se funden para lograr una nueva intuición del verbo. Su poesía es una poesía hacia dentro.

La especificidad de la poesía "esencialista" de Jaime Siles es la atención al aspecto formal. Siles depura el verso hasta el punto de cuestionar la estabilidad referencial del signo. Uno de sus mayores logros es la semantización rítmica y fonética del poema.

Pere Gimferrer escribe una poesía "esencialista" a finales de los setenta. En Apariciones (1979), el poeta cuestiona discursos logocéntricos como el tema central del "yo", discurso dominante en el Romanticismo, y funde aspectos de la estética simbolista y surrealista creando un texto ontológico y metafísico al mismo tiempo.

En la poesía de Andrés Sánchez Robayna, el paisaje canario es utilizado como modo radical de comunicación para

meditar sobre el ser, lo poético y lo real sensible. En su poesía, al igual que en toda la poesía "esencialista", se enfatizan motivos como el aire, la luz, el agua, el desierto, etc.

Teniendo en cuenta las diferentes versiones del esencialismo, vemos que éste exige un ritmo especial para ser escrito y leído, pero es un ritmo interno y requiere del silencio, de los huecos que contiene cada signo. Para que se dé lo poético, no se necesita un esquema métrico o formal dado sino la inclusión de distintas estéticas y géneros. Cada poeta tiene su propio estilo pero todos ellos convergen en una misma intuición del verbo. Incluso los más radicales, como son los poetas canarios, Andrés Sánchez Robayna, Miguel Martínón y José Carlos Cataño, en su discurso de lo insular, producen una escritura de tono meditativo, reflexivo y de carácter abierto. La poesía esencialista española surge como un intento de renovación de lo poético, no sólo como proceso creativo, sino también como acto de lectura. Ambas prácticas, escritura y lectura, necesarias en la configuración de esta estética, se instauran en un contexto posmoderno caracterizado por la crisis de representación del signo. Los poetas aquí seleccionados parten de esa "crisis" estética marcada por la ausencia, la indeterminación y la diseminación del significado para crear una escritura de carácter

metapoético y metafísico.

Estos poetas proponen una visión de la poesía y del poema como fragmento. Descartan la idea del todo y de un discurso totalizante y comienzan a trabajar desde un punto cero, problemático, en el sentido de que no hay un mensaje único sino varios que coexisten en igual medida. Esta poesía está elaborada desde una estética de lo residual, de modo que la escritura se convierte en sinónimo de ex-critura. El signo, al expandir sus sentidos, tiene que salirse de sí mismo y para ello los poetas explotan su estado potencial. Las palabras significan des-significando. Sólo se crean nuevos sentidos en virtud de una muerte previa del significado.

La peculiaridad de esta corriente poética es que se mantiene en ese punto de especial tensión comunicativa que nos obliga a leer el poema no sólo sintagmáticamente sino también paradigmáticamente. Las ausencias semánticas, lo que no se dice pero se sugiere, son un valor con el que trabajan estos poetas. De este modo se puede decir que la poesía es conocimiento y a la vez no conocimiento. Todo depende de donde situemos nuestro nivel perceptivo del texto.

El lenguaje no opera sólo linealmente, en su sincronidad, sino de manera múltiple. Cada palabra sugiere una variedad de sentidos que actúan desde su provisionalidad y

fragmentación. Así, no se puede hablar de una dominante epistemológica sino ontológica. El signo se crea a través de sus respectivas muertes (de lectura). Esa explosión interior que se le exige al poema por parte del poeta que es a su vez otro lector, es una particularidad de esta estética finisecular.

Las inquietudes estéticas de estos poetas los conducen a escribir una poesía que es *poiesis*, escritura que se engendra a sí misma y se reescribe en cada lectura. Así, el propio poema nos ofrece un palimpsesto de sentidos extendiendo sus posibilidades significativas al infinito, porque en el fondo, subyace la idea de que el lenguaje inventa el mundo. Esta poesía esencializa esa invención en sus silencios, en su manera de callar, de decir sin contar. Esta especie de paradoja es necesaria en el proceso creativo y por ello se sirven tan reiteradamente de motivos como el vacío, el silencio y la luz, que cuestionan la estabilidad del signo.

La especial síntesis de éticas (budismo, mística) y estéticas previas --mística, simbolista y surrealista-- con las que se componen estos poemas, produce una escritura alógica, pero no ilógica como era el caso de la poesía surrealista. Los esencialistas no privilegian tanto el inconsciente como la intuición.

De la intuición y los procesos de adentramiento se deriva

lo visionario de esta poesía. Y quizás esta sea la mejor manera de reaccionar estéticamente ante un mundo tan centrado en lo visible y externo. El efecto de un poema esencialista no es impactar por unos segundos, como si fueran anuncios publicitarios sino reflexionar sobre la gran capacidad interna de significación que generan los signos cotidianos, el lenguaje y el ser. También sugiere que la esencia del poema no existe de manera estática sino dinámica y provisional. La palabra, utilizando la analogía del agua, motivo frecuente en esta poesía, es como un río de significaciones que convergen en el silencio, en la ausencia, en la muerte, para seguir viviendo. Existe pues un proceso interno que da vida al signo pero para ello debe ser activado en una lectura intuitiva, no racional. No podemos exigir control sobre lo escrito. Sólo de este modo es como se puede aceptar la paradoja, la retórica negativa, la abstracción, la ausencia de un yo, el vacío, la nada y el silencio.

Esta estética al enfatizar el misterio mismo de lo poético supera las modas circunstanciales de su época, al tiempo que se ofrece como alternativa a otras poéticas vigentes en la actualidad.

BIBLIOGRAFIA

- Altieri, Charles. "From Symbolist Thought to Immanence: the ground of Postmodern American Poetics." Boundary 2 (1973): 605-41.
- _____. . Self and Sensibility in Contemporary American Poetry. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Amorós, Amparo. "La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: José Angel Valente." Santa Teresa y la literatura mística hispánica. Ed. Manuel Criado del Val. Madrid: Edi 6, 1982. 769-783.
- _____. . Ludia. Madrid: Adonais, 1982.
- _____. . "La retórica del silencio." Los Cuadernos del Norte III, (16 Nov-Dic. 1982): 18-27.
- _____. . "Zambrano-Valente: La palabra, lugar de encuentro." Litoral 118-126 (1983): 63-74.
- _____. . "La poesía de Jaime Siles, una palabra en vuelo a la totalidad del ser." Litoral 166-168 (1985): 63-70.
- _____. . "El espacio en la poesía de José Angel Valente." Insula 412 (1981): 1, 10.
- _____. . La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969). Tesis doctoral. Madrid: U. Complutense, 1990.
- Anderson, James B. "The Spanish Mystical Aesthetic."

Mystics Quarterly 3 (1993): 115-22.

Arkininstall, Christine. El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Angel Valente y José Manuel Caballero Bonald. Amsterdam: Rodopi, 1993.

Atencia, María Victoria. Antología poética. Madrid: Castalia, 1990.

Barella, Julia. "Un paseo por el amor en Venecia y por *La muerte en Beverly Hills*." Anthropos 140 (1993): 50-54.

Barnstone, Willis. The Poetics of Ecstasy. Varieties of Ecstasis from Sappho to Borges. New York: Holmes and Meier, 1983.

Benjamin, Walter. Ensayos escogidos. Buenos Aires: Sur, 1967.

Blecuá, José Manuel. "Parménides." Litoral 166-168 (1985): 71-75.

Blodgett E. D., y H.G. Coward, eds. Silence, The Word and the Sacred. Calgari: Wilfried Laurier UP, 1989.

Bou, Enric. "Pere Gimferrer día a día: del escritor a la escritura." Anthropos 140 (1993): 41-44.

Bourgeois, Violaine. "Música y sistema en la poesía de Jaime Siles." Litoral 166-168 (1985): 75-81.

Breton, André. Documentos políticos del surrealismo. Madrid: Fundamentos, 1973.

Cage, John. Silence. Connecticut: Wesleyan UP, 1960.

- Capechi, Luisa. "El romanticismo expresivo de Pere Gimferrer." Insula 434 (1983): 1-11.
- Campos, Haroldo de. Xadrez de estrelas. Percurso textual 1949-1974. Sao Paulo: Cultrix, 1977.
- Carnero, Guillermo. "Trayectoria y singularidad de Jaime Siles." Litoral 166-168 (1985): 81-84.
- _____. "La etapa catalana en la poesía de Pedro Gimferrer." Insula 382 (1978): 1.
- _____. "Culturalism and "New" Poetry. A poem by Pedro Gimferrer: "Cascabeles" from *Arde el mar* (1966)." Studies in Twentieth Century Literature 16 (1992): 93-107.
- Castellet, Jose María. Nueve novísimos poetas españoles. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Cataño, José Carlos. Disparos en el paraíso. Barcelona: Edicions del Mall, 1982.
- _____. Muerte sin ahí. Barcelona: Llibres del Mall, 1986.
- Caulfield, Carlota. "Entre el alef y la mandorla: Poética, erótica y mística en la obra de José Angel Valente." Dissertation Abstract International 53 (1993): 3524 A.
- Chilanda, Christopher. "La expresión poética de Pere Gimferrer." Dissertation Abstracts International 42 (1981): 2127 A.
- Ciplijauskaitė, Birutė. "Purificación y esencialidad en la

- más joven poesía". After the War: Essays on Recent Spanish Poetry. Eds. S. Jiménez Fajardo y John Wilcox. Boulder: SSSAS, 1988. 109-126.
- _____. "Recent Spanish Poetry and the Essential Word." Studies in Twentieth Century Literature 16 (1992): 149-63.
- _____. "Poesía esencial." El Ciervo 460 (1989): 21-24.
- _____, ed. Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España. Madrid: Orígenes, 1990.
- Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. 7 ed. Barcelona: Labor, 1988.
- Colinas, Antonio. Noche más allá de la noche. Madrid: Visor, 1982.
- _____. Tratado de armonía. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Culler, Jonathan. On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. New York: Cornell UP, 1982.
- Davidson, Michael. "The Languages of Postmodernism." Chicago Review 27 (1975): 11-22.
- Daydí-Tolson, Santiago. Voces y ecos en la poesía de José Angel Valente. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984.
- Debicki, Andrew P. Poesía del conocimiento: La generación española de 1956-1971. Madrid: Júcar, 1987.

- _____ . "Intertextuality and Reader Response in the Poetry of José Angel Valente." Hispanic Review 51 (1983): 251-267.
- _____ . Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond. Lexington: UP of Kentucky, 1994.
- _____ . "Un clasicismo contemporáneo: La poesía reciente de Jaime Siles." Revista Hispánica Moderna 44 (1991): 82-92.
- _____ . "Una poesía española de la postmodernidad: los novísimos." Anales de literatura española contemporánea 14 (1989): 33-50.
- _____ . "Arde el mar como índice y ejemplo de una nueva época poética." Anthropos 140 (1993): 46-69.
- De la Nuez, C. Sebastián (selecc. e introd.). Antología de la poesía canaria del S. XX. London: Forest Books, 1992.
- De Man, Paul. Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven: Yale UP, 1979.
- _____ . Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.
- _____ . Of Grammatology. Baltimore: John Hopkins UP,

1976.

_____. . Writing and Difference. Chicago: U of Chicago P, 1978.

_____. . Dissemination. Chicago: U of Chicago P, 1981.

Galván, Fernando y Manuel Brito. "On Contemporary Spanish Poetry: The Case of Andrés Sánchez Robayna." Talismán: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics. 6 (1991): 65-71.

Gimferrer, Pere. Espejo, espacio y apariciones. Madrid: Visor, 1988.

_____. . Arde el mar. Madrid: Cátedra, 1994.

Goytisoló, Juan. "L'espai desert de Pere Gimferrer." Anthropos 140 (1993): 68-69.

Goytisoló, Luis. "La piedra, el centro y la vía interior." Quimera 39-40 (1984): 92-93.

Gracia, Jordi. "Gimferrer en los Nueve Novísimos o la coherencia de una poética." Anthropos 110-111 (1990): XVII-XX.

_____. . "Pere Gimferrer. El arte como adición: lectura de Arde el mar." Anthropos 140 (1993): 65-68.

_____. . "Primera madurez de una poética: poesía en castellano." Anthropos 140 (1993): 32-37.

Hayles, N. Katherine. Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science. Cornell: Cornell

- UP, 1990.
- Hassan, Ihab. "POSTmodernISM." New Literary History 3 (1971): 5-30.
- Hernández Fernández, Teresa, ed. El silencio y la escucha: José Angel Valente. Madrid: Cátedra, 1995.
- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London and New York: Methuen, 1985.
- _____. The Politics of Postmodernism. New York and London: Routledge, 1988.
- Janés, Clara. Límite humano. Madrid: Oriens, 1973.
- _____. Antología personal (1959-1979). Madrid: Rialp, 1979.
- _____. Lapidario. Madrid: Visor, 1988.
- Jencks, Charles. What is Post-Modernism?. New York: Academy Editions/ St. Martin's P, 1986.
- Jiménez, José Olivio. Diez años de poesía española, 1960-1970. Madrid: Insula, 1972.
- _____. "La palabra esencial y tensa de Jaime Siles: sobre Canon (1973)." Litoral 166-168 (1985): 91-96.
- Jiménez, Juan Ramón. Tiempo y espacio. Madrid: Edaf, 1986.
- Johnson, Barbara. The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading. Baltimore: John Hopkins UP, 1980.

- Kristeva, Julia. La révolution du langage poétique. Paris: Séuil, 1974.
- Laas, Henner. "Exploration of the Non-Feasible: Syntactic Ambiguity in some poems of Samuel Beckett." Poetic Knowledge. Circumference and Center. Papers From the Wuppertal Symposium. Bonn: Bouvier, 1978. 100-113.
- Leitch, Vincent B. Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction. New York: Columbia UP, 1983.
- López, Ignacio-Javier. "Poesía "conceptual" en España: La producción de Ignacio Prat." After the War. Essays on Modern Spanish Poetry. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988. 99-109.
- López-Abadía Arroita, I. Sara. La génesis del universo poético de Jose Angel Valente. Rennes: Université de Haute Bretagne 1975.
- Mallarmé, Stephane. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard (1945): 866-872.
- Mas, Miguel. La escritura material de José Angel Valente. Madrid: Hiperión, 1986.
- Mayhew, Jonathan. "El signo de la feminidad": Gender and Poetic Creation in José Angel Valente." Revista de Estudios Hispánicos 25 (1991): 125-133.
- _____. The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry. Lewisburg: Bucknell UP, 1994.

- Martínez Torrón, Diego. "La poesía de Pere Gimferrer (1963-1982)." Estudios de literatura española. Barcelona: Anthropos, 1987. 13-27.
- Martinón, Miguel. Sitio. Barcelona: Edicions del Mall, 1986.
- _____ . Límites. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Masoliver Ródenas, J. Antonio. "La luz, de Pere Gimferrer: El fulgor del silencio." Insula 553 (1993): 13-14.
- Molinos, Miguel de. Guía espiritual. Madrid: Alianza, 1989.
- Monegal, Antonio. "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de P.G." Anthropos 140 (1993): 57-61.
- Moramarco, Fred. "Postmodern Poetry and Fiction: The connective links." Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide. New York: Greenwood P, 1986. 129-141.
- Navajas, Gonzalo. "Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española." Revista de Estudios Hispánicos 25, 1991: 129-151.
- Nantell, Judith. "The Quest (ioning) of Epistemological Ground: The Spanish Generation of 1956." Studies in Twentieth Century Literature 16 (1992): 43-64.
- Navarro Durán, Rosa. "Música de agua." Litoral (1985): 85-

- Operé, Fernando. "César Simón: una voz poética entre generaciones." *Ojáncano* 5 (1991): 39-51.
- Palomo, María del Pilar. "Jaime Siles y su 'música de agua'." *Litoral* 166-168 (1985): 99-102.
- Palley, Julian. "The Angel and the Self in the Poetry of Jose Angel Valente." *Hispanic Review* 55 (1987): 59-76.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. 7 ed. México: F.C.E., 1990.
- _____. Los hijos del limo. México: F.C.E., 1974.
- _____. On Poets and Others. New York: Seaver Books, 1986.
- Peña, P. J. de la. "Hacia la poesía española trascontemporánea." Cuadernos Hispanoamericanos 382 (1982): 129-144.
- Perloff, Marjorie. The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Persin, Margaret. "J. A. Valente: Poem as Process." Taller Literario I (1980): 24-41.
- _____. "Snares: Pere Gimferrer's Los espejos/Els miralls." Studies in Twentieth Century Literature 16(1992): 109-126.
- _____. Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader. Lewisburg: Bucknell UP, 1987.
- Riffaterre, M. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana

UP, 1978.

Rimbaud, Arthur. A Season in hell and Illuminations.

Trans. Bertrand Mathieu. Brockport, New York: BOA, 1991.

Rivelles, José María. "La poesía emergente de Jaime Siles." Litoral 166-168 (1985) 113-123.

Rodríguez de la Flor, Fernando. "De la retórica del silencio a la poética del vacío." Hora de Poesía 97-100 (1996): 161-173.

Rodríguez Padrón, Jorge. "La poesía de Jaime Siles: Notas de aproximación." Insula 433 (1982): 3, 4.

Rogers, Timothy J. "Verbal collage in Pere Gimferrer's Poems." Hispania LXVII 2 (1984): 207-213.

Rubio, Fanny. "Aire último." Anthropos 140 (1993): 57.

Russell, Charles. Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism. New York and Oxford: Oxford UP, 1985.

_____. "Andrés Sánchez Robayna: La escritura como experiencia." Insula 421 (1981): 421.

Sánchez Robayna, Andrés. Poemas 1970-1985. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

_____. La luz negra. (Ensayos y notas 1974-1984). Madrid: Júcar, 1985.

_____. Palmas sobre la losa fría. Madrid: Cátedra, 1989.

- _____ . Fuego blanco. Barcelona: Ambit, 1992.
- _____ . "Deseo, imagen, lugar de la palabra."
Cuadernos Hispanoamericanos 555 (1995): 39-53.
- Sefamí, Jacobo. "Leer a José Angel Valente." Vuelta 203
(1993): 45-49.
- Sherno, Sylvia. "Jose Angel Valente: From the Dark Centre
to the Limits." Revista Canadiense de Estudios
Hispánicos 14 (1989): 161-173.
- Siles, Jaime. "La poesía como conceptualización: Ludia, de
Amparo Amorós." Insula 444-445 (1983): 19.
- _____ . "Dinámica poética de la última década."
Revista de Occidente 122-123 (1991): 149-169.
- _____ . Poesía (1969-1990). Madrid: Visor, 1992.
- _____ . Tratado de ipsidades. Málaga: Begar, 1984.
- _____ . "La tradición como ruptura, la ruptura como
tradición." Insula 505 (1989): 9-11.
- Simón, César. Precisión de una sombra. (Poesía 1970-1982).
Madrid: Hiperión, 1984.
- _____ . Quince fragmentos sobre un único tema: el tema
único. Sagunto: Ardeas, 1985.
- Suñén, Luis. El ojo de Dios. México: Ediciones del
Equilibrista, 1992.
- Terry, Arthur. "La poesía de Pere Gimferrer." Anthropos
140 (1993): 37-40.
- Tuñón de Lara, Manuel et al. Transición y democracia

- (1975-1985). Barcelona: Labor, 1991.
- Urbez, Luis, coord. Doce años de cultura española. (1976-1987). Madrid: Ediciones Encuentro, 1989.
- Valente, José Angel. Punto cero.(Poesía 1953-1979). Barcelona: Seix Barral, 1980.
- _____ . Ensayo sobre Miguel de Molinos. Madrid: Alianza, 1980.
- _____ . Las palabras de la tribu. Barcelona: Tusquets, 1994.
- _____ . Material memoria. 2 ed. Madrid: Alianza Tres, 1995.
- Vilas, Manuel. "Jo mateix era el meu somni": algunas consideraciones sobre *Aparicions*". Anthropos 140 (1993): 54-56.
- Villena, Luis Antonio de, ed. Postnovísimos. Madrid: Visor.
- Xirau, Ramón. Dos poetas y lo sagrado. Juan Ramón Jiménez/César Vallejo. México: Cuadernos de Joaquín Ortiz, 1980.
- _____ . La palabra y el silencio. México: Siglo XXI, 1968.
- Zambrano, María. "La mirada originaria en la obra de José Angel Valente". Quimera 4 (1981): 39-42.
- _____ . Filosofía y poesía. Morelia, 1939.
- _____ . La confesión: género literario. México:

Mondadori, 1943.

_____ . El hombre y lo divino. México: F.C.E.,
1950.

_____ . El vacío y la belleza. Ginebra: Maingraf,
1984.

Zolla, Elémire. "Poetry and Silence." Poetic Knowledge.
Circumference and Center. Papers from the Wuppertal
Symposium. Bonn: Bouvier, 1978. 166-181.