

ARQUITECTURA Y FRAGMENTO. ANÁLISIS DE *EL FULGOR* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

CARLOS PEINADO ELLIOT
Universidad de Sevilla

En los primeros poemas de *El fulgor*,¹ la soledad y la ausencia de amor marcan los espacios. Si el primero de los fragmentos muestra la atmósfera de una habitación que encarcela al yo, asfixiándolo, en el segundo (que alude a un texto del diario de Kafka¹) el yo parece representarse como habitación vacía. En ambos poemas, la falta de relación con el otro, la inexistencia y el vacío, se ligán a un espacio construido (habitación). Esto es igualmente claro en el poema X: la imposibilidad de estar en el cuerpo del otro se une a un espacio interior vacío y homogéneo («extensión del vacío / en las estancias del amanecer»).

En el poema tercero, el cuerpo es comparado con una ciudad muerta y con una torre que se precipita:

El cuerpo se derrumba
desde encima
de sí
como ciudad roída
corroída,
muerta.
No conoció el amor.

El cuerpo
caído sobre sí
desarbolaba el aire
como una torre socavada
por armadillos, topos, animales
del tiempo,
nadie².

El yo se compara con espacios construidos (una ciudad y una torre). Este recinto amenazado que sufre el ataque de fuerzas que lo destruyen

¹ Cfr. Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», en ANCET et alii, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 42.

² VALENTE, José Ángel, *Obra poética 2*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 151.

evoca la alegoría medieval del castillo de amor. En ésta el asalto del amor arruina el espacio cerrado: «Otra torre, que es ventura, / está del todo caída / a todas partes, / porque vuestra hermosura / la a muy rezio combatida / con mil artes»³.

Sin embargo, en este poema la fuerza que destroza el espacio cerrado no es el amor, sino su ausencia («no conoció el amor» es el verso central), que se alía con el tiempo para corroer el cuerpo. Es precisamente la cerrazón (la soledad) la que lleva a la muerte. Junto a la imagen de la torre destruida (símbolo de la disgregación carente de unidad desde Babel), en el poema se entrelazan otros «tópoi» de gran tradición literaria, fundamentalmente finisecular: la ciudad muerta y las ruinas. Observamos pues cómo en estos versos toma forma un complejo entramado de referencias simbólicas que se aplican al cuerpo.

Estos «tópoi», así como la alegoría del «castillo de amor», no se desarrollan; el poeta los yuxtapone, no atándose a ninguno de ellos. No son una visión de lo universal en lo particular (como sucede con el símbolo romántico): el poeta no se sirve del «tópos» de la ciudad muerta para describir una población, sino que superpone estos símbolos a una realidad distinta, mostrándose la diferencia. En esta composición son conscientemente empleados como símbolos culturales (escritura) que el lector conoce e interpreta a partir de la tradición. Esta distancia es propia de la alegoría y del emblema.

El poema IV emplaza igualmente el cuerpo en una situación de muerte causada por la ausencia de deseo (como se observa en la oposición con el «cuerpo del desear»): «Ahora que tu cuerpo te abandona o toca / tardío la extinción: / ¿tuviste cuerpo tú alguna vez, / gloriosamente ardido cuerpo, tú, cuerpo del desear?»⁴. Este poema, al tiempo que remite al anterior, anticipa el final del libro, el cuerpo ardido del último fragmento. Este «cuerpo del desear», que surgirá en toda su gloria en el poema final, queda resaltado por la estructura de la composición. Se trata de una única oración (la primera es subordinada temporal de la interrogación) en la que el vocativo al que se dirige la pregunta aparece en última posición. Éste ha sido anticipado por un sistema de repeticiones que ha conducido al verso final. Si ya en el primer verso había aparecido el sintagma «tu cuerpo» (intensificada esa apelación a la segunda persona por la aliteración: «tu», «te», «toca», «tardío», «extinción», «tuviste»), en los tres versos de la interrogación retórica se repite la invocación al cuerpo, en los dos primeros acompañada por el pronombre personal. La intensidad de la apelación se refuerza con el ritmo yámbico de los versos tercero y cuarto, que se remansa en el último (que es el sintagma que se quiere resaltar).

³ MANRIQUE, Jorge, *Poesías*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 70.

⁴ VALENTE, *op. cit.*, p. 152.

«Homenaje» supone un corte con respecto al diálogo con el cuerpo del poema anterior, refiriéndose a una tercera persona (se trata de una sentencia de carácter general): «Reiterado el necio / inútil tiende / su persistente araña triste / hacia qué sombra». La araña simboliza en Valente la posesión (niega, por tanto, el amor), de modo que el otro (el tú) siempre se le desvanece como sombra. El poema prolonga, por tanto, la soledad y la tristeza de los fragmentos anteriores.

La llamada de la luz, que va a guiar al cuerpo hasta el último poema, lo hace salir del encierro en el que se encuentra. Así se observa en el poema VII. La primera estrofa presenta el cuerpo como un muerto, envuelto en la oscuridad, cerrado al futuro: «Arrastraba su cuerpo / como ciego fantasma / de su nunca mañana». En la segunda estrofa (que se opone a la primera) irrumpen la luz, imponiéndose al cuerpo (al que le da la posibilidad de ver): «Ardió de pronto / en los súbitos bosques / el día. / Vio la llama, / conoció la llamada». La revelación rompe la ceguera, convocando a través de la luz (epifanía de la belleza que como tal —siguiendo la etimología de los neoplatónicos— llama) hacia sí. Se produce la resurrección del cuerpo (el poema se encuentra bajo el signo de Lázaro), como se observa en la última estrofa (que cita el poema de Vallejo «Masa»): «El cuerpo alzó a su alma, / se echó a andar». Con la vuelta a la vida del cuerpo concluye la estructura dialéctica de las dos estrofas anteriores y comienza un viaje hacia la luz que se convierte en el hilo conductor del libro.

La apertura del espacio cerrado se produce en la revelación del otro. La marcha en pos de la amada (y en la amada) abre un espacio infinito que, desde un principio, se identifica con la naturaleza y la materia. Así se observa en el siguiente poema⁵. Tras la oscuridad, la soledad y la tristeza de los fragmentos anteriores (sólo rotas por la revelación de la llama) en el poema VIII el yo se encuentra inmerso en un viaje amoroso en busca del tú. Pero este descenso no ha comenzado en el presente poema sino que, ya al principio del mismo, el yo se encuentra «in medias res»: «Vuelvo a seguir ahora / tu glorioso descenso».

La primera estrofa de este poema presenta una estructura simétrica, marcada por la epífora («Vuelvo a seguir ahora», «Una vez más ahora»)

⁵ Cfr. el capítulo cuarto de nuestro estudio *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002. El poema VIII alude a la narración de Calvert Casey «Piazza Margana» (cfr. *Quimera*, n.º 26, dic. pp. 87-90), en la que el protagonista viaja por el interior del cuerpo de su amado, anticipando así tanto la alegoría central de *El fulgor* como algunos de sus motivos (la travesía a través de las venas hasta el corazón). Valente suprime los elementos anatómicos realistas de Casey mediante la sublimación (a través de la metáfora). El poema constituye así tanto una elegía que recuerda al autor cubano (y su trágico fin) como un símbolo del viaje amoroso del libro, dentro del cual puede enmarcarse plenamente. La unión de estos temas (el amor, el «saber no sabiendo», la muerte y la nada) se observa en el artículo de María Zambrano «Calvert Casey, el indefenso. Entre el ser y la vida» (*Quimera*, ibíd., pp. 56-60).

que la divide en dos partes de cuatro versos y señala con la reiteración ese comienzo que no hace sino proseguir una acción ya emprendida. El yo desciende al centro del «universo cuerpo giratorio». Este universo, como se observa por el paralelismo con la segunda parte de esta estrofa es, igualmente «la materia / más fulgurante del amor»⁶. Pues el descenso al centro del universo («glorioso», pues va guiado por el deseo —como señalaba el poema IV—), sólo es posible en el amor, siguiendo al tú que se ama: «desde tus propios ojos / tu larga marcha oscura». Se trata de una aventura arriesgada y prolongada en la que se pone en juego la vida («larga marcha oscura»). Esta primera estrofa, dominada por la luz (si bien una luz misteriosa, oscura), se corresponde con la aliteración (de líquidas, fundamentalmente) y la rima (descenso-centros-universo cuerpo; giratorio-ojos).

El descenso siguiendo a la luz (como se verá a lo largo del poemario) conduce inexorablemente a la noche. Así lo manifiesta el último verso de la primera estrofa, que se continúa y desemboca en el siguiente (con el que se completa), produciendo un fuerte contraste: si en principio puede parecer eneasílabo, en unión con éste se revela como endecasílabo sáfico: «más fulgurante del amor. // La noche»).

La última estrofa se centra en la noche, como lo manifiestan las repeticiones. Siguiendo al tú el yo se abandona absolutamente, saliendo de sí sin retorno («absoluto vértigo») en una marcha por un espacio infinito («tu noche / y su extensión») hasta llegar a la extinción («la nada»). Este dolor que causan el abandono y la entrega en el otro se revela en el poema siguiente (en el que también se encuentran otros motivos recurrentes del poemario como el rayo de tinieblas y la concavidad): «Bebe en el cuenco, / en el rigor extremo / de los poros quemados / el jugo oscuro de la luz»⁷.

No estar en este adentro de la amada conlleva la muerte. Así se muestra en el poema X (obsérvese la repetición «incorporarme, cuerpo, / en ti»), en el que, tras la unión, vuelve la ausencia. Tras los dos poemas anteriores (en los que se canta la presencia) siguen dos poemas en los que el yo vuelve a encontrarse ausente del tú:

No puedo incorporarme, cuerpo,
en ti.
La voz
desciende muda con los ríos
hacia el costado oscuro de la ausencia.

La alegoría medieval del río (que representa la vida) está presente en este poema y se repite con mayor claridad en el siguiente, mostrando cómo la ausencia de la amada produce la muerte:

⁶ En Valente se identifican el descenso a la materia, a la palabra y al cuerpo del amor. Cfr. VALENTE, *Lectura en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, UIMP, 1989, p. 31.

⁷ VALENTE, *Obra poética* 2, p. 157

No me abandones tú en los sumergidos
muelles de esta anegada primavera.

Hay ríos

de enorme luz que arrastran los quemados
baluartes del aire, lentas
barcazas que naufragan, cuerpos
que nunca más alcanzarán el mar⁸.

Pero en el último verso se quiebra el sentido alegórico, de modo que los distintos elementos adquieren un nuevo significado. En este caso no se trata del río de la vida que desemboca en la muerte, sino de la fuerza de destrucción (de muerte) que arrastra cuanto encuentra a su paso. La ausencia de la amada provoca la falta de anclaje (de firmeza o suelo) del hombre, que queda a la deriva.

El poema se construye de forma alegórica: comenzando con una metáfora que identifica la realidad con unos muelles sumergidos («los sumergidos / muelles de esta anegada primavera»), prosigue con una nueva metáfora que convierte la violencia de la luz en un río que arrastra el aire: «Hay ríos / de enorme luz que arrastran los quemados / baluartes del aire». De este modo, la metáfora inicial se prolonga en las siguientes: si la primavera es un muelle, la luz es el río y el aire se convierte en «baluartes». La yuxtaposición de los versos finales puede interpretarse bien como enumeración, bien como identificación. En este último caso, nos encontraríamos con la culminación de la alegoría: «lentas / barcazas que naufragan, cuerpos / que nunca más alcanzarán el mar».

Pero el sentido de la alegoría tradicional se quiebra en el último verso («cuerpos / que nunca más alcanzarán el mar»): la ausencia de la mujer destruye cualquier sentido, de modo que la finalidad de la alegoría manriqueña se pierde y la vida se muestra como un naufragio, travesía que no alcanza su destino. Surge el cuestionamiento del carácter finalista de la alegoría central del libro: el viaje hacia la mujer. El paralelismo de los adjetivos antepuestos acentúa en el poema esta presentación de la realidad como naufragio: «sumergidos muelles», «anegada primavera». El abandono por parte de la mujer produce un mundo carente de sentido y unidad, desmembrado en múltiples elementos singulares que no pueden ser incorporados en un conjunto con sentido (como es el de la alegoría tradicional). Este desmembramiento es potenciado por el encabalgamiento, que segmenta y divide continuamente los elementos que constituyen el poema.

Pero a continuación, en el poema XII, sin transición, el yo se encuentra en el interior del tú: «Moluscos lentos, / sembrada estás de mar, adentro / de ti hay mar: moluscos del beber / en ti el mar / para que nunca en ti / tuvieran fin las aguas»⁹. La estructura del poema es muy trabada: así

⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁹ *Ibid.*, p. 160.

se observa tanto en las repeticiones que constituyen el principio de las dos frases que lo forman («moluscos lentos», «moluscos del beber») como en las repeticiones del pronombre personal de segunda persona y del sustantivo «mar» (que en el último verso cambia por aguas, pero manteniendo igual sentido), de forma que éste se une estrechamente con la mujer: «sembrada estás de *mar*, adentro / de *ti* hay *mar*: moluscos del beber / en *ti* el mar / para que nunca en *ti* / tuvieran fin las *aguas*». La estructura fonética del poema está muy elaborada, como se manifiesta en la rima de los dos primeros versos (lentos-adentro), en la rima interna (ti-fin) y en las aliteraciones de la dental oclusiva sorda y la nasal («nunca en *ti* / tuvieran fin»).

La mujer se muestra como un «adentro» (como subraya la rima), espacio infinito, interioridad (gran casa) en la que el hombre puede habitar. Mediante un proceso de metaforización, se construye un nuevo espacio imaginario: la mujer aparece como campo («sembrada») y como mar («adentro de ti hay mar»). El entrecruzamiento de dos campos semánticos diversos (campo-mar) concede una gran libertad y pluralidad de sentidos, evitando la imposición de una alegoría férrea.

Ambas redes metafóricas poseen varios rasgos comunes: la extensión (que se opone al espacio cerrado, pero también a la extensión homogénea y vacía del poema X), su condición de espacios de la naturaleza (frente a la construcción humana), fuente de goce y fruición (al proporcionar comida y bebida —«moluscos del beber»—).

La mujer se convierte así en origen del deseo infinito (las aguas son en Valente símbolo del deseo): está sembrada, es decir, contiene en sí lo otro, se halla traspasada de trascendencia, es trascendencia ella misma. De este modo, atrae hacia sí al hombre, para que beba de un agua que no tiene fin. El hombre se encuentra en la mujer, pero al mismo tiempo es llevado a buscar más allá.

El poema XIII está íntimamente ligado al anterior: «En el líquido fondo de tus ojos / tu cuerpo salta el agua / como un venado transparente»¹⁰. Éste es un símbolo del deseo en la tradición bíblica (la cierva sedienta que busca corrientes de agua). Pero junto a esta tradición, se revela la mirada como el lugar en el que la amada se entrega y se da a sí misma como es (herencia neoplatónica¹¹). El fondo de la mujer se muestra (al igual que en el poema anterior) como agua y es sobre este fondo sobre el que se recorta su cuerpo, «como un venado transparente». De este modo, la mujer transparenta el agua, lleva hacia ella, pero sin salir de su cuerpo, de su forma. Quien la ama, a través de su cuerpo, entra en contacto con un fondo inagotable que la trasciende. Se produce así el diálogo entre fondo y

¹⁰ *Ibid.*, p. 161. Cfr. SERÉS, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 360-361.

¹¹ Este tópico de la mirada es frecuente en Valente. Cfr. *ibid.*, p. 33.

figura propio de la poesía de Valente, diálogo que encubre la dialéctica entre Ser y ente.

El siguiente poema rompe la continuidad, al situar al yo en un desierto: «Este mi cuerpo todo / quebrantado, / andado / por pedregal y monte y llano seco, / ahora se levanta y corre / como niño incendiado / en la mañana, salta / los fuertes y fronteras, este / cuerpo mío de sombras / en la súbita luz». Existe, pues, un hilo que enlaza esta composición con las anteriores (abundancia de agua, goce y plenitud frente a sequedad, aridez, quebranto). El paisaje es puramente alegórico: heredero de la tradición que se extiende desde la poesía de cancionero hasta los místicos (que beben a su vez de la simbología bíblica), no evoca un lugar concreto, sino una tipología tradicional. El valor tipológico del desierto es subrayado, igualmente, por la cita del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz («salta / los fuertes y fronteras»), que sitúa el pedregal como camino que hay que recorrer, dificultad que es necesario vencer para llegar al amado.

Este sentido alegórico se intensifica por la oposición entre el principio del poema, que muestra un cuerpo «quebrantado», y el «ahora», que revela un renacimiento en la luz de la mañana. Así, el desierto (identificado con la noche oscura) aparece como el camino para la nueva vida: se acentúa la idea de peregrinación (de exilio por el desierto —como Israel—) de los primeros versos («andado / por pedregal y monte / y llano seco»). La oposición entre las sombras y la luz repentina (revelación) que irrumpe en el interior de la noche oscura vuelve a recogerse en los últimos versos del poema: «este / cuerpo mío de sombras / en la súbita luz».

Este poema interrumpe el progreso lineal de las composiciones anteriores, instaurando un nuevo comienzo: el cuerpo, después de estar en la amada, es devuelto al desierto y a la oscuridad (no en vano, este poema presenta numerosas analogías con el VII), siendo allí llamado nuevamente por la luz. De este modo se establece un juego de ausencias y presencias súbitas, que es la dinámica del deseo infinito: la amada siempre está más allá, atrayendo incesantemente al amado que marcha sin descanso en pos de ella¹².

Tras esta repentina aparición de la luz en la ausencia, el libro se trans-

¹² Así lo ha analizado el propio Valente en su ensayo «*Verbum absconditum*». Cfr. la reflexión sobre el comienzo del *Cántico espiritual* en Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 207-208:

El poema está hecho de súbitas desapariciones y de repentinos encuentros: teoría de la presencia-ausencia. (...) Desencadena así la dinámica de los comienzos reiterados que es la dinámica de la infinitud del deseo. (...) Entre la ausencia y la presencia, entre el goce de la unión y el nuevo deseo que ésta engendra, la busca del Amado es ardua y difícil. «Nadie conoce las huellas de tus pasos» (Ps. 76, 20). Tras esas huellas, cuyo rastro está infinitamente presente e infinitamente borrado, sale, desde el gemido y el clamor, la esposa.

forma en un viaje a través del cuerpo, siguiendo la luz: «Cuerpo, lo oculto, / el encubierto, fondo / de la germinación, / la luz, / delgados hilos / líquidos / medulas, / estambres con que el cuerpo / alrededor de sí sostiene / el aire, bóveda, / pájaro tenue, terminal, tejido / de luz corpórea al cabo / el despertar».

Este fragmento se presenta, por tanto, como discontinuidad, al cantar la presencia frente a la ausencia del poema anterior; es puro canto, celebración del estar en el «tú», como se observa en su estructura: yuxtaposición de sustantivos, que invocan lo que se contempla, el viaje a través del otro hacia el despertar. El yo está en el cuerpo de la mujer; desciende a éste, que se muestra como alteridad irreductible («oculto», «encubierto») que no puede ser conquistada ni descifrada, abismo y hondura originarios donde nace la vida («fondo / de la germinación»). Este hundimiento en la oscuridad del otro lleva a la luz, siguiendo sus huellas en un descenso que es, a la vez, ascenso. Puede seguirse este itinerario de la sombra a la luz, del limo al aire, tanto en la propia estructura del poema (así se manifiesta en los sustantivos que comienzan los versos 1-4-7-10-14: cuerpo-la luz-medulas-el aire-el despertar) como en la fonética (encontrándose aliteraciones de consonantes velares y vocales graves al principio —en el fondo—, de líquidas y vocales altas en el paso a la luz, de dental sorda y líquidas en el despertar).

Este ascenso va acompañado de determinadas imágenes que crean un espacio imaginario. El cuerpo se representa (quizá habría que decir que se construye arquitectónicamente) mediante metáforas (formando una red que no se encuentra muy lejana de la alegoría): la parte inicial es el «fondo de la germinación»; la luz que se encuentra en esta oscuridad se presenta como «delgados hilos líquidos» que a continuación se transforman en «medulas». De este modo adquieren consistencia así como un fuerte valor ascensional, que se confirma con el siguiente sustantivo yuxtapuesto (que puede ser, por tanto, una aposición —y, por ende, una metáfora que identifica «medulas» y «estambres»—): «estambres con que el cuerpo / alrededor de sí sostiene / el aire, bóveda». La alegoría del edificio se muestra en este momento con claridad: las medulas se han transformado en estambres y éstos sostienen (como columnas) una bóveda. Este paso desde el fondo hacia el aire no produce la abolición de los «ínferos» (en términos de Zambrano) sino que sólo es posible desde su interior. El pájaro del despertar «tejido / de luz corpórea» (no es, pues, luz inmaterial) simboliza esta unificación final del cuerpo a través del amor¹³.

¹³ Recuerda este final al del poema de *Mandorla* «Iluminación» (VALENTE, *Obra poética* 2, p. 84): «Que tus manos me hagan para siempre, / que las mías te hagan para siempre / y pueda el tenue / soplo de un dios hacer volar / al pájaro de arcilla para siempre».

El poema configura un «cosmos», mediante una escala gradual de órdenes (fondo oculto, luz, mundo animal —«medulas»— y vegetal —«estambre»—, aire) que evoca la antigua ordenación en círculos o esferas, el ascenso a través de la jerarquía cósmica o la Cadena («estambre / medula» que conecta el fondo y el aire) del Ser que tenía lugar en los viajes alegóricos. Esta peregrinación a través de elementos estructurados ordena la yuxtaposición inorgánica que presenta el mundo como inmenso oxímoron, mezcla de elementos distantes o contradictorios (oscuridad-luz, tierra-aire, «luz corpórea»).

Hemos visto cómo el cuerpo se transforma en un espacio imaginario, en un edificio. Sin embargo, si nos fijamos en cada uno de los elementos que componen esta construcción, sólo uno pertenece al orden de la arquitectura, de la edificación, y es, por tanto, obra del hombre: la bóveda. Los demás pertenecen al mundo animal («medulas»), vegetal («estambres») o se asocian a algunos de los elementos (el agua —«delgados hilos / líquidos»—, el aire o el fuego —la luz—). De este modo, en el poemario se observa el paso de la estrecha habitación de los primeros poemas a la Casa, la habitación de la Naturaleza (quizá del Ser). A través del amor, el hombre se introduce en una interioridad que lo sobrepasa, en la materia de lo creado. La unión con la mujer devuelve al origen y a la Naturaleza. Asimismo se observa cómo esta construcción imaginaria está sometida a un continuo cambio, pues cada uno de los elementos que la conforman pertenece, como hemos visto, a un campo semántico diverso (animal, vegetal, arquitectónico): de este modo, la posible alegoría se disgrega, pierde la continuidad que posee en su forma tradicional, adquiriendo, al mismo tiempo, una riqueza de significados y una complejidad mayores. La imaginación no sólo no se limita, sino que, con la unión de elementos dispares, se ensancha.

Pero después de este clímax, el poemario vuelve a sufrir una brusca interrupción con la aparición de la muerte, que se encuentra también en el propio interior: «En algún pliegue / de ti / estaba, cuerpo, la muerte ritual vestida / como niña de mañana cantora». Este movimiento anticlimático se prolonga en el poema XVII:

Duele en todos los huesos
el oscuro quebranto
del corazón.

Junio arrastra de pronto
avenidas de frío,
heladas sierpes, láminas que buscan
el centro del amor.

Tú llevas, cuerpo,
a grandes pasos,
sobre tus duros hombros,
el peso entero de este llanto.

El cambio de tonalidad afectiva altera todo el cuerpo adueñándose de él; la misma naturaleza aparece unida a este cambio: el mes de junio se personifica (véase el empleo de metáforas que prestan vida a lo inerte: «avenidas de frío», «heladas sierpes») y el amor se encuentra en peligro a causa de ataques exteriores (que se interponen ante su paso, produciendo un retroceso en el avance del viaje alegórico). El cuerpo se identifica con Cristo en la pasión, sufriendo estos golpes y soportando el dolor¹⁴.

Pero en los dos poemas siguientes (XVIII y XIX) reaparece el yo en el espacio de la mujer: «El pensamiento melancólico / se tiende, cuerpo, a tus orillas, / bajo el temblor del párpado, el delgado / fluir de las arterias, / la duración nocturna del latido, / la luminosa latitud del vientre, / a tu costado, cuerpo, a tus orillas, / como animal que vuelve a sus orígenes¹⁵.

La metáfora (el costado de la mujer se convierte en «orillas») que se acentúa mediante la epífora convierte nuevamente a la mujer en un espacio natural imaginario que se asocia al origen («como animal que vuelve a sus orígenes»). Este espacio se muestra como extensión («la luminosa latitud del vientre»), lugar en el que el hombre entero puede morar y reposar, bajo el que puede recogerse quedando protegido (sus dimensiones han crecido hasta confundirse con la naturaleza): «se tiende, cuerpo, a tus orillas, / bajo el temblor del párpado, el delgado / fluir de las arterias».

Esta ilimitación de la mujer se une a su condición ácuea; en ella (como en el mar) desaparecen los límites. Este espacio en el que se encuentra el hombre es la intimidad de la mujer: el agua en la que flota es su sangre («el delgado / fluir de las arterias»). El corazón (símbolo del centro, origen hacia el que el hombre es atraído) crea la duración, la extensión a través del latido. Éste se convierte en latitud («la duración nocturna del latido, / la luminosa latitud del vientre»). La extensión es creada por la interioridad de la mujer, por el latido de su corazón, que hace surgir un espacio infinito, lleno de su presencia (luz) pero, al mismo tiempo, capaz de acoger al otro en su interior.

La estructura del poema presenta una gran trabazón. Comienza el fragmento con dos enesílabos, el primero de los cuales tiene sólo dos acentos, en las sílabas cuarta y octava. La regularidad de esta acentuación potencia la monotonía, y el espacio entre la primera sílaba del verso y el primer acento imita la caída lánguida que el poema anuncia (este descenso se refleja, igualmente, en el encabalgamiento, por el cual el verbo aparece al principio del segundo verso). La morosidad de este descenso queda remarcada con la aliteración de nasales: «el pensamiento melancólico / se tiende».

¹⁴ La imagen pasional se observa tanto en el corazón quebrantado como en el cuerpo que carga sobre sus hombros «el peso entero de este llanto» (obsérvese la concepción sustitutoria-expiatoria de este último verso).

¹⁵ *Ibid.*, p. 166.

En los siguientes versos se combina la aliteración de líquidas (que reflejan el fluir) con las dentales (golpe seco del latido): «bajo el temblor del párpado, el delgado / fluir de las arterias, / la duración nocturna del latido, / la luminosa latitud del vientre». Los dos últimos versos cierran esta construcción, al recoger los dos primeros versos: «el pensamiento melancólico / se tiende, cuerpo, a tus orillas»; «a tu costado, cuerpo, a tus orillas». Se muestra así una estructura cerrada (el poema está constituido por una única oración), cuyo último verso (terminado en esdrújulo, como el primero) supone una interpretación final de todo el poema: «como animal que vuelve a sus orígenes».

El siguiente fragmento (XIX) parece prolongar el poema comentado: «Para la longitud de las caricias, / de las lentas palabras que aún no pude / decir, para el descenso / moroso a las riberas, cuerpo, / de ti, adonde / florece el despertar, anémona, / hoja extendida en el reverso / de su misma luz, / cumplido / cómplice de tu noche, cuerpo, / señor oscuro / de tu tan cegadora claridad»¹⁶.

Este poema presenta numerosas semejanzas con el anterior. Desciende el yo al cuerpo de la amada, que se identifica con unas riberas (antes eran «orillas»). La mujer es vinculada, por tanto, con la naturaleza (especialmente con el agua —también con lo vegetal—). Dominan nuevamente la extensión y la lentitud (propias del tiempo que introduce el deseo infinito), que son potenciadas por versos cuyo primer acento es tardío («Para la longitud de las caricias» —en este caso cae en sexta—); se observa aliteración de líquidas y nasales (éstas en posición implosiva): «para la longitud de las caricias, / de las lentas palabras que aún no pude». Fonéticamente se trata de un poema (como los ya comentados) muy elaborado: junto a las aliteraciones encontramos rima al final de verso («descenso», «cuerpo», «reverso», «cuerpo») y rimas internas («decir»-«ti»; «longitud»-«aún»).

Pero esta continuidad semántica con respecto al poema anterior se une a una discontinuidad sintáctica, pues este poema, que carece de verbo principal, parece irrumpir «in medias res», con un complemento de finalidad (reforzado por el paralelismo: «para la longitud», «para el descenso») que reclama un antecedente que no se encuentra en el texto. El poema se constituye mediante dos circunstanciales de finalidad (para...para), uno de lugar («adonde») y diversas aposiciones que se yuxtaponen hasta el último verso. Se crea así una composición barroca (con algunos hipérbatos: «riberas, cuerpo, / de ti»; «tu tan cegadora claridad»), una selva de sustantivos a la que sólo la repetición (la epífora: «cuerpo») puede conferir cierto orden, al reunir los elementos en torno a un sustantivo que se muestra como el centro del que emana el haz de metáforas. Así pues, esta estructura tan cerrada (de nuevo una única frase) apunta, sin embargo, hacia fuera de sí,

¹⁶ *Ibíd.*, p. 167.

a un discurso anterior que no es el poema XVIII sino que se encuentra elidido.

El centro de este poema parece encontrarse en la oración con el único verbo en forma personal de toda la composición: «adonde / florece el despertar, anémona». El descenso hacia la mujer conduce al despertar. Ambos se identifican; la mujer se presenta como este florecimiento (es el cuerpo de la mujer la anémona que florece). Este símbolo parece tomado de Lezama Lima, quien, en su «Doctrinal de la anémona», vincula esta flor con la noche, la continuidad y la extensión¹⁷. Abierta por la brisa nocturna, la anémona está unida a los elementos: es fruto del aire y la llama¹⁸. El despertar de la anémona es, tanto en Valente como en Lezama, símbolo de la poesía.

La anémona se extiende en el reverso de su misma luz: en las entrañas de la flor hay luz (es ella quien la transmite), pero al mismo tiempo la flor se extiende en su reverso. Por ello, la luz que llega es reverso, oscura claridad que lleva siempre más allá (al haz inalcanzable de este envés). En su misterio, el cuerpo es fulgor oscuro, misterio siempre insondable e inagotable. La «cegada claridad» que culmina el poema (luz que es negra por su sobreabundancia) representa esta infinitud y constituye uno de los símbolos de *El fulgor* (y, en general, de toda la obra de Valente).

Los dos siguientes poemas conectan con los anteriores. Mientras el XX identifica la mujer con el amanecer («Adviene, advienes, / cuerpo, el día») y la naturaleza («Pájaros. Párpados»), en el XXI el hombre es engendrado en el «latido cóncavo» de la amada. Se retoma así uno de los motivos anteriores (el corazón) y se enlaza con un símbolo que aparecerá en el poema XXV (la concavidad): la unión de ambos se produce en la mujer, mediante una sinestesia (pues una característica física de la mujer es atri-

¹⁷ Lezama LIMA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 228-229:

Las dulzuras y la metafísica del aire, el imperio de las torres y aquel suave tacto marino que reemplaza a la quemazón de arena y cordaje. Visillo de nieve, voluptuosidad de lo extenso. (...) Entre la tierra y el error nocturno, la brisa que no quiere llegar a ser aire, lo maravilloso que no tiene que ver nada con lo misterioso, abren la anémona nocturna. Necesaria metafísica del aire y el vegetal extendido que oye sin tener los cinco ojos del insecto, los muchos y muy multiplicadores de Argos, el saltado ojo único de Polifemo. El vegetal que oye por sus ojos innumbrables. Su piel, su continuidad morosa, sus silencios que la eternidad no se atreve a raspar. (...) Misterioso: ligereza del airecillo nocturno que la mañana —incomprensible imperio de Vulcano— se encarga de soldar.

Rilke se compara con la anémona, «tan ampliamente abierta durante el día que ya no podía cerrarse de noche», pues el poeta, renunciando a sí mismo, se encuentra entregado por completo al exterior. Cfr. Rainer Maria RILKE, Lou Andreas SALOMÉ, *Correspondencia*, Palma de Mallorca, Torre de viento, p. 31.

¹⁸ Cfr. Lezama LIMA, *op. cit.*, p. 231.

buida al latido). En este poema se muestra la mujer como gruta, espacio natural en el que el hombre penetra para nacer de nuevo.

Los poemas XXII y XXIII suponen una interrupción de la historia amorosa tal y como se viene reflejando en el poemario. En el XXII cambia el escenario y el ambiente: «La lluvia olía / sobre la sequedad / como animal viviente y repentino: gracias / te doy la lluvia / por este don, sobre pájaros muertos, / sobre días de agosto en el lugar / en donde estoy: parís, / poema, favorable, nada»¹⁹.

Muestra este poema un nuevo comienzo: en la ausencia (desierto) irrumpe la gracia, el don de la lluvia. Hay, por tanto, una etapa de carencia que se simboliza en la sequedad y la muerte (que se acentúa mediante la repetición): «sobre la sequedad», «sobre pájaros muertos», «sobre días de agosto». Supone, igualmente, un cambio en la localización (es un poema urbano que se sitúa en París) y en el tema (no habla directamente de amor). La sorpresa que este cambio produce en el lector se acentúa con los últimos versos («parís, / poema, favorable, nada») que, sin relación con los fragmentos anteriores, no resultan fáciles de interpretar. Pero el lector comprende que aluden a la revista *Favorables París Poema*, fundada por César Vallejo y Juan Larrea. El don se identifica con la poesía. Sin embargo, la última palabra («nada») quiebra toda interpretación optimista y devuelve a la incertidumbre.

En el fragmento XXIII tampoco aparece el diálogo amoroso yo-tú, sustituido por una identificación paradójica (que emplea un presente gnómico: «El gato es pájaro»). El poema implica una reflexión metafórica sobre el amor (la conversión del instinto de posesión mediante el deseo, que convierte al depredador en presa). El amor identifica amante y amado, haciendo del amante un cuerpo («es cuerpo»). El poema (de carácter conceptual y emblemático) concluye de forma paradójica, pues el gato vuela, es llevado más allá por el pájaro (que, en principio, parece la presa). De este modo, en el amor se pierde todo dominio sobre el otro, y el yo es llevado siempre más allá de sí. El empleo simbólico de los dos animales sitúa el amor en la estructura misma de la naturaleza:

El gato es pájaro.
Salta de su infinita
quietud
al aire.
Se hace presa.
Es cuerpo, presa con su presa.
Vuela.
Desaparece hacia el crepúsculo.

El poema XXIV devuelve al lector al diálogo amoroso que da origen a

¹⁹ VALENTE, *op. cit.*, p. 170.

la mayor parte de las composiciones del libro: «En el amanecer, en las primeras / brumas de ti que crean el espacio / y la figuración, pupila o mano, / manantial de la noche, cuerpo, tú, / rumor distinto de las otras formas / que sólo tú despiertas en la luz»²⁰. La estructura del poema es semejante a la de otros ya comentados (una sola oración sin verbo principal)²¹. Comienza con una repetición, paralelismo que se vuelve a producir al final del poema (con lo que la estructura se cierra de forma perfecta): «En el amanecer, en las primeras / (...) / en la luz». Esta forma cerrada se acentúa con el uso de la rima: «manantial de la noche, cuerpo, tú, / rumor distinto de las otras formas / que sólo tú despiertas en la luz». A esta repetición del complemento circunstancial de lugar sigue, como en otros poemas, una yuxtaposición de sintagmas nominales en la que el lector puede perderse (al no saber si se trata de sustantivos que se suman o se identifican). El poema termina sin tener un verbo principal; no es acción, es sólo estancia («en el amanecer»), pues lo fundamental en él es precisamente esta estancia, el lugar en el que todo sucede: el cuerpo de la mujer.

Ésta aparece nuevamente metaforizada, convertida en naturaleza: es ella el amanecer, las brumas, el manantial del que surge la noche, el rumor. La mujer es la fuente (como el Ser), el espacio que se despliega y en el que todo puede surgir y acontecer, donde toda figura se recorta, el escenario en el que todo sucede. Nada es posible fuera de ella, que es distinta a todo, hallándose siempre más allá. No es un ente más ni un objeto entre los objetos.

En el poema XXV la mujer (que vuelve a aparecer como espacio de la naturaleza), se transforma en gruta, en un espacio natural gigantesco a través del cual amante y amada viajan juntos:

Entrar,
hacerse hueco
en la concavidad,
ahuecarse en lo cóncavo.
No puedo
ir más allá, dijiste, y la frontera
retrocedió y el límite
quebróse aún donde las aguas
fluían más secretas
bajo el arco radiante de tu noche²².

La entrada y el descenso se marcan con el ritmo de los versos (yámbico —que reproduce el ahondamiento: «Entrar / hacerse hueco»—; ausencia de acento hasta sílaba sexta —representando la caída: «en la concavidad»—),

²⁰ *Ibid.* p. 172.

²¹ Obsérvese igualmente el uso de endecasílabos con un acento muy tardío (el primer acento en sexta): «en el amanecer, en las primeras», «y la figuración, pupila o mano».

²² *Ibid.* p. 173.

así como con la aliteración de la velar sorda y el poliptoton (hueco-ahuecarse; concavidad-cóncavo)²³. Estos recursos crean un espacio imaginario en el que los amantes pueden penetrar y al que el hombre debe asimilarse («hacerse hueco»), transformándose en la mujer.

El camino amoroso se representa como viaje físico en el interior de un espacio imaginario. Esta materialización de lo incorpóreo se observa en dos sustantivos situados al final de verso: frontera y límite. No se trata de conceptos o términos inmateriales, sino de lugares físicos que son traspasados y superados por los amantes. Así lo ponen de manifiesto los verbos empleados: «la frontera / retrocedió y el límite / quebróse». Se accede a un lugar de intimidad mayor en la mujer, a un más allá que es, al mismo tiempo, un «más adentro»: «el límite / quebróse aún donde las aguas / fluían más secretas / bajo el arco radiante de tu noche». Estos sustantivos prolongan alegóricamente la metáfora inicial (la mujer convertida en espacio cóncavo, gruta), observándose en el poema, pues, un principio constructivo (en el orden metafórico).

Este espacio se edifica mediante una visión discontinua, que escoge, mediante el recurso de la sinécdoque, un elemento para evocar elípticamente el conjunto. La reproducción vívida de pequeños detalles (el «límite» o «frontera», las «aguas», «el arco») esboza un espacio irreal construido arbitrariamente: la visión, deslumbrante, de naturaleza fragmentaria, se centra en dos núcleos, el límite y la concavidad, que coinciden en uno solo, la profundidad infinita. La naturaleza y la mujer, en su infinitud, aparecen como nueva forma de lo sublime.

La mujer se representa como naturaleza mediante dos símbolos (que para Valente son uno solo²⁴), las aguas y la noche. Éstos muestran un nuevo nacimiento, la gruta materna en la que el hombre es nuevamente engendrado («me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo» —como vimos en el poema XXI—). En el último verso se observa cómo la mujer se ha convertido en un espacio natural que cobija dentro de sí al hombre: «bajo el arco radiante de tu noche». El descenso a la mujer es descenso a la naturaleza. Este espacio natural se presenta con rasgos maravillosos: no es una naturaleza extraña, exuberante o agresiva; la unión (mediante oxímoron) de noche y luz («radiante»), y de ambas con las aguas, crea un lugar de revelación, de epifanía o manifestación de lo otro.

La mujer es noche, pues es misterio insondable en el que el hombre se pierde, que jamás podrá descifrar ni atrapar, trascendencia irreductible. La luz oscura se presenta como símbolo de la alteridad, de un aparecer que

²³ Esta estructura fonética se continúa en el resto del poema. Destacan las aliteraciones de líquidas («ir», «frontera», «retrocedió», «quebróse», «secretas», «arco radiante») y las rimas internas (entrar-concavidad-más allá; frontera-secreta; quebróse-noche).

²⁴ VALENTE, *Variaciones...*, p. 76.

ciega a quien lo contempla, puesto que excede siempre toda visión (el acento central del verso recae, precisamente, sobre «radiante»). Pero quizá lo novedoso en este verso sea la metáfora por la que la mujer queda convertida en espacio físico: el arco. La mujer se representa, por tanto, como espacio arquitectónico (en la base, la alegoría de la casa o el templo): la gruta es arco, bóveda que acoge en su interior.

Esta metáfora es la imagen de triunfo y glorificación, de meta en que se alcanza la unión en el otro, la visión. Pero esta es una visión de lo invisible («no visión»). La metáfora «arco» refiere, como hemos visto, a un símbolo, «noche», reenvía a otra metáfora (la identificación de la mujer y la noche). No hay referencia directa, sino alusión elíptica (y barroca) a una alteridad que no puede ser nombrada. Subyace, en la base, el mito de Orfeo, la prohibición de mirar a Eurídice.

El hombre descansa finalmente en esta morada, en este refugio femenino. El viaje supone un esfuerzo de superación («no puedo ir más allá») que se refleja en encabalgamientos abruptos que separan el sujeto del verbo o el verbo de su complemento. Estos encabalgamientos quedan subrayados por el paralelismo (sustantivo a final de verso, verbo al principio) y los heptasílabos (que infunden un ritmo entrecortado): «No puedo / ir más allá, dijiste, y la frontera / retrocedió y el límite / quebróse aún donde las aguas / fluían más secretas». La llegada a esta nueva morada de la mujer trae el apaciguamiento con el endecasílabo final, en el que se remansa el entrecortado ritmo anterior.

El poema XXVI constituye una variación sobre el tema de la concavidad. En este caso es el vínculo entre concavidad y decir; no se trata tan sólo de la caricia como forma de expresión de lo que no puede ser dicho, sino del hueco (la matriz, el vacío) como lugar de gestación de la palabra poética. Por otra parte, esta composición presenta una estructura muy trabajada (repeticiones, paralelismos, anáfora, epífora): «Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir».

El fragmento siguiente muestra una construcción semejante a la de poemas anteriores: «Sumergido rumor / de las burbujas en los limos / del anegado amanecer, / innumerables órganos / del sueño / en la vegetación que crece / hacia el adentro / de ti o de tus aguas, ramas, / arterias vertebrales, / pájaros del latir, / arbóreo cuerpo, en ti, sumido / en tus alvéolos».

El poema está formado, nuevamente, por una única frase sin verbo principal, quedando estructurado mediante el paralelismo sintáctico, pues se repite la fórmula SN + CC de lugar: «sumergido rumor / (...) / en los limos», «innumerables órganos / (...) / en la vegetación», «pájaros del latir / (...) en ti, sumido / en tus alvéolos». La estructura pone de manifiesto el sentido esencial del poema: el viaje en el interior de la mujer, la experiencia amorosa y poética que sólo es posible desde este encontrarse

en la mujer (yendo hacia ella pero estando ya en su interior); la ausencia de verbo acentúa el contenido estático (la suspensión en la amada) y extático. Este paralelismo que se encuentra en la estructura se refuerza con otras repeticiones («de las burbujas», «del anegado amanecer», «del sueño»), con la rima («sueño»-«adentro», «aguas»-«ramas»-«branquias», «cuerpo»-«alvéolos», «latir»-«en ti»), con las aliteraciones (de líquidas: «sumergido rumor», «burbujas»; de grupos consonánticos: «branquias vertebrales»).

Esta estructura, no obstante, se muestra oscurecida (como en la arquitectura barroca) por una selva de sustantivos que se yuxtaponen, desbordando la capacidad comprensiva del lector. Al carecer de verbo principal (y dada su estructura), el poema parece no tener centro, subrayándose así lo que se presenta como esencial en el poema: el hecho de estar en la mujer y el viaje hacia su interior (por ello —tanto en su sentido como en su forma— recuerda al poema XII). Se configura el poema como elipsis en torno a un centro oculto²⁵, no representado, la mujer, que es sublimada mediante metáforas e imágenes que construyen un espacio diferente.

Como en el poema XV, se observa un tránsito entre un principio marcado por los símbolos del fondo, del limo originario (agua y tierra) y el final, en el que se acentúa lo aéreo (pájaros-alvéolos), encontrando el elemento mediador en el orden vegetal (que lleva de la tierra al aire). Comienza el poema con un rumor oculto (subrayado por la aliteración), sonido que llama al fondo, que incita al hombre a descender: las burbujas son mensajeras de lo escondido, salen a la superficie pero comunican la existencia de una profundidad desconocida. El hombre ha de sumergirse en este limo del origen. Aparece de nuevo el amanecer (tiempo de lo indefinido, en el que las formas no están fijadas), que se vincula a las aguas («anegado amanecer»).

A continuación se manifiesta la dispersión, la multiplicidad de elementos (no fácilmente ordenables ni aprehensibles —como el propio poema—) que escapan del control de quien en ellos se sumerge (al vincularse con el sueño se hurtan también al poder de la conciencia): «innumerables órganos / del sueño». La proliferación de elementos aislados manifiesta la pérdida de poder del sujeto (incapaz de unificar el mundo a partir de una perspectiva exterior), la derrota del yo como centro o punto de visión desde el cual es posible organizar el mundo²⁶. El amante naufraga en la miríada de estímulos que recibe en su contacto con el universo de la mujer, representada a través de elementos fragmentarios (burbujas, limos, pájaros), que se sitúan en un primer plano.

La amada se identifica (mediante una metáfora) con las aguas y se

²⁵ Cfr. Severo SARDUY, *Ensayos generales sobre El Barroco*, Buenos Aires, F.C.E., 1987, p. 187.

²⁶ Cfr. Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Ediciones Península, p. 57.

revela como un espacio lleno de vegetación: «en la vegetación que crece / hacia el adentro / de ti o de tus aguas». Se muestra seguidamente una serie de sustantivos yuxtapuestos («ramas, / arterias, branquias vertebrales, / pájaros del latir, / arbóreo cuerpo, en ti, sumido»). En estos versos tan fuertemente trenzados (por la aliteración de líquidas y trabadas, la rima interna y el ritmo yámbico del último verso) se alternan diversos campos semánticos: del mundo vegetal (ramas, arbóreo cuerpo), del mundo animal (pájaros), de los sistemas respiratorio y circulatorio (arterias, branquias vertebrales, alvéolos). De este modo, se crea la mezcla de elementos heterogéneos que producen la impresión de selva, de yuxtaposición confusa.

Estos sustantivos pueden considerarse como aposiciones de «tus aguas» (aunque en el caso de «pájaros» parecería forzado) o como explicación de lo que halla quien se introduce en la vegetación que se oculta en la mujer (quien se interna en su misterio inabarcable²⁷). En este caso, «ramas» y «arterias» son metáforas que prolongan esta alegoría (la mujer como selva o bosque). Las arterias funcionan como metáfora de ramas (unidas ambas por su forma) pero acercan la metáfora vegetal a lo corpóreo, a la materia del hombre. Esta corporeización se prolonga en el siguiente sintagma («branquias vertebrales»), que se relaciona tanto con la identificación entre mujer y agua (branquia) como con la identificación entre mujer y árbol (columna vertebral como árbol): el sustantivo «branquias» y el adjetivo «vertebrales» pertenecen a sistemas distintos (el primero, al respiratorio; el segundo, al óseo); al unirse, las branquias adquieren una solidez y consistencia arbórea (multiplicidad de ramas de plantas acuáticas). Se potencia, igualmente, el sentido de sistema ramificado que se encontraba en los sustantivos anteriores: ramas, arterias.

Las branquias aluden al hombre que desciende a las aguas²⁸. Esta ambigüedad se encuentra asimismo en el siguiente sintagma, «pájaros del latir». Por una parte, la mujer puede contener en su interior pájaros, símbolo de esa multiplicidad de vida que se encuentra en las entrañas de la mujer (transformada en naturaleza)²⁹. Pero, por otra, los complementos

²⁷ Este misterio es, igualmente, el de la palabra poética (descenso a la mujer y búsqueda del verbo se identifican). Se manifiesta en el hecho de que Valente parece aludir al verso de San Juan de la Cruz, «entremos más adentro en la espesura», que él mismo ha comentado (Ana NUÑO, «El ángel de la creación. Entrevista a José Ángel Valente», en *Quimera*, 1998, p. 12). En esta entrevista, tras manifestar que la palabra poética conduce a una revelación (una iluminación), a un conocimiento que puede ser un «inconocimiento», afirma la condición misteriosa y oculta de esta aventura.

²⁸ El hombre como pez es un motivo muy presente en su obra. Quizá el ejemplo más claro sea el poema «Il Tuffatore», VALENTE, *op. cit.*, p. 120 (inspirado en una tumba de Paestum).

²⁹ La unión de este poema amoroso con la experiencia poética es evidente si lo comparamos con otro de *Mandorla*, en el que encontramos el pez-pájaro y la inmersión en el amanecer (VALENTE, *op. cit.*, p. 118).

inducen a interpretar los pájaros como metáfora del hombre que se encuentra sumido en la mujer: «pájaros del latir, / arbóreo cuerpo, en ti, sumido / en tus alvéolos». Si la mujer es árbol (obsérvese la metáfora «arbóreo cuerpo») el hombre se torna pájaro que reposa en este cuerpo, de igual modo que el hombre era un pez en las aguas de la mujer. De esta forma se ha ascendido del limo al aire a través de una metáfora vegetal. Al final se subraya el elemento aéreo mediante una nueva metáfora: las hojas son alvéolos.

Observamos por tanto cómo son dos metáforas las que organizan semánticamente el poema. La identificación de la mujer con las aguas origina fundamentalmente las imágenes del principio del fragmento, mientras que su equiparación con un árbol crea las metáforas de la segunda parte del poema (si bien ambos campos, como en «branquias vertebrales», se interfieren). Poseen estas metáforas un poder constructivo semejante al de aquéllas que crean las alegorías. En este caso, obviamente, no hay una correspondencia conceptual, sino que la metáfora funciona con gran libertad, de forma que se crea un espacio imaginario muy poderoso.

Sobre la elaboración de estas redes metafóricas a raíz de una identificación primera debemos hacer varias precisiones. En primer lugar, no se mantiene férrea y sistemáticamente la construcción alegórica, sino que se observa un tejido de imágenes que se entrecruzan, unidas por rasgos semejantes, pero pertenecientes a distintos campos semánticos. De este modo, el árbol, por la forma ramificada, hace aparecer imágenes de estructuras en ramas: así el sistema circulatorio (arterias, latir), respiratorio (branquias, alvéolos) y óseo (vertebrales), que aluden a la interioridad corporal de la mujer, en la que el hombre se encuentra. Esta diversificación crea una red de asociaciones imaginarias múltiple, misteriosa, que escapa a la simple equivalencia. Así, por ejemplo, el hombre viaja por las arterias de la mujer, en la intimidad de su corazón, está unido a su sangre (dirigiéndose hacia el centro, encontrándose ya en él, pues es «pájaro del latir»); pero al mismo tiempo es ave (símbolo del deseo en Valente) que vuela y asciende sin término, pez que sigue descendiendo; todo ello se produce en la interioridad sin fondo de la amada, que se presenta como exterioridad natural infinita (agua, tierra, aire).

De este modo, la mujer se revela como una geografía imaginaria que lleva desde el limo hasta el aire (como en el poema XV). Cada uno de los sustantivos funciona como «metonimia o sinécdoque cósmica» (entendida como elemento valorativo³⁰), constituyendo un catálogo de lo sublime, mediante el cual la mujer se identifica con el Universo material por el que el poeta viaja: limos (sinécdoque del mundo del fondo, de la profundidad

³⁰ Cfr. Angus FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002, p. 119.

originaria), ramas (orden vegetal), arterias (mundo animal), pájaros (aire). Cada sustantivo es un cosmos, «adorna» (en el sentido del verbo «kos-mein»³¹) a la mujer al unirla con la Naturaleza.

Todas las metáforas están ligadas a la materia y la interioridad; el hombre, al entrar en la mujer, se pierde en la infinitud de lo creado. La amada aparece suplantada por este espacio imaginario que, surgido de una metáfora originaria, cobra libertad, independizándose de su referente. Este proceso de sustitución se encuentra, por tanto, más cercano de la alegoría que del símbolo: en el poema, cada elemento —arteria, branquias, ramas— significa otro, si bien este referente no es fácilmente identificable, pues no hay una correspondencia uno a uno como en la alegoría tradicional (ya que lo que se significa es trascendente, y como tal misterioso e indecible; al no haber correspondencia, la sustitución, al mismo tiempo, es completa)³². La red metafórica surge como construcción a partir de una identificación originaria, distanciándose de su referente, marcándose una cesura, distancia o diferencia con respecto de él. Esta red funciona de manera independiente (si bien bajo determinadas constantes —como por ejemplo, bajo el campo semántico de la Naturaleza—), produciendo un texto poblado de imágenes que se caracterizan por su riqueza, variedad y multiplicidad.

«Epitalamio» supone un cambio en el diálogo entre el yo y el tú: «A los recintos últimos del alma / nocturno entraste, cuerpo, para / que no pudiera / morir, para llevarla / en tus desnudos brazos a la raya / del sol, en el ardiente / confín del día o de la luz / que ya se acercaban». Junto al tú invocado (el cuerpo), aparece «el alma» (personificada como en las alegorías medievales y barrocas). El tiempo verbal (pretérito perfecto simple) interrumpe la continuidad de poemas sin verbo principal o con éste en presente. Por ello se produce un distanciamiento de la escena descrita, que queda enmarcada como cuadro o emblema.

El poema está constituido por una única oración, lo que conlleva una estructura muy concentrada. Comienza con un hipérbaton que antepone el circunstancial de lugar al verbo (también se adelanta el predicativo «nocturno» y se sitúa tras el verbo el vocativo) que queda subrayado. Este circunstancial recrea el símbolo del alma como palacio compuesto de múltiples moradas³³. Encontramos nuevamente la conversión de lo inmaterial en un espacio imaginario (arquitectónico). Sólo una palabra («recintos») evoca un sistema alegórico que, sin embargo, el poeta sólo sugiere, sin llegar a desarrollarlo (obsérvese la sinécdoque, con su nominación fragmentaria y elíptica). El cuerpo penetra en los recintos últimos, en los que se consu-

³¹ *Ibíd.*

³² Corresponde con el procedimiento que Bousoño ha calificado como «desarrollo no alegórico de la imagen» en *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, p. 214.

³³ Valente le ha dedicado a este símbolo uno de los ensayos de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, «Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión».

ma la unión amorosa (la «cela vinaria» del epitalamio del *Cantar de los Cantares*). La propia palabra «epitalamio» (nupcial) es una composición poética del género lírico en celebración de una boda. La palabra griega θάλαμος significa habitación, casa, morada, lugar escondido, íntimo, de donde procede su significado de dormitorio y cámara nupcial.

Pero la entrada en las cámaras del alma tiene la finalidad de sacar a ésta de su encierro, como señala la repetición (subrayada en este caso por la rima —que es un elemento estructurante del poema³⁴— y la posición en encabalgamiento abrupto): «A los recintos últimos del alma / nocturno entraste, cuerpo, *para* / que no pudiera / morir, *para* llevarla». Se recrea así el ceremonial romano de la supuesta «deductio» o raptó de la novia (uno de los elementos del epitalamio³⁵). El poema es el fruto de una concentración extrema, generada mediante la supresión de múltiples elementos: se sitúa el fragmento «in medias res», en un instante, siendo desconocidos sus personajes y el motivo de la proximidad de la muerte.

La entrada del cuerpo en estos recintos para salvar al alma (subrayada por los encabalgamientos abruptos) evoca dos mitos clásicos: el descenso de Orfeo al Hades para rescatar a Eurídice y el mito de Eros y Psique. En este último, tal como lo describe Apuleyo, se produce un encadenamiento de encierros de los que los atrapados son rescatados: en la narración central, Psique es encerrada por Eros en un palacio con muchas salas, uniéndose en su cámara al dios; pero el encierro llega a desesperarla, «diciendo muchas veces que ahora conocía que ella era muerta y perdida por estar encerrada y guardada en una cárcel honesta, apartada de toda habla y conversación»³⁶; Psique, entre las pruebas que debe superar para volver a encontrarse con Eros, debe descender a los infiernos; pero nuevamente su curiosidad le hace caer en un sueño infernal del que es rescatada por su amante³⁷. Pessoa, en su poema «Eros y Psique», retoma este sueño de Psique: Eros es un Infante que tiene que superar diversas pruebas («ele tinha que, tentado / vencer o mal e o bem»³⁸), rompiendo la oscuridad en

³⁴ Se mantiene hasta el final: alma-para-llevarla-rama-avecínaban.

³⁵ Así se observa, por ejemplo en el c. 61 de Catulo (*Poemas*, Madrid, Gredos, 1993, p. 124): «Oh, habitante del monte Helicón, hijo de Urania, tú que robas a la tierna doncella para tu esposo, ciñendo de amor su mente, como la hiedra obstinada se abraza al árbol por un lado y otro». En el c. 62 es Venus como Héspero (es decir, antes del amanecer) quien se lleva a la doncella (Catulo, *op.cit.*, p. 131): «Héspero se ha llevado a una de nuestras compañeras. En efecto, a tu llegada vela siempre la guardia; de noche se esconden los ladrones, a quienes al volver, Héspero, tú mismo con frecuencia atrapas, cambiando tu nombre por el de Eos».

³⁶ APULEYO, *El asno de oro*, Madrid, Alianza, 1989, p. 152.

³⁷ *Ibid.* p. 186: «Cubrió a Psiche de una niebla de sueño grueso que todos sus miembros le tomó y poseyó, y en el mismo camino por donde venía cayó durmiendo como una cosa muerta».

³⁸ Fernando PESSOA, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 184. Sobre la pervivencia del mito en el siglo XX, cfr. Francisco ESCOBAR, *La leyenda de Psique*

la que ella se encuentra («e, se bem que seja obscuro / tudo pela estrada fora, / e falso, ele vem seguro, / e, vencendo estrada e muro, / chega onde em sono ela mora») debe llegar a su lado para despertarla. Se trata de un poema iniciático: encabezado por una cita del «Ritual do Grau de Mestre do Átrio na Ordem Templária de Portugal», refleja el encuentro con el propio yo (finalmente la Princesa y el Infante son el mismo: «e vê que ele mesmo era / a Princesa que dormia»).

El mito de Orfeo ha sido interpretado igualmente como un adentrarse en sí mismo para rescatar cuanto ha sido olvidado o desterrado. Así lo comenta María Zambrano en *El hombre y lo divino*³⁹: el hombre penetra en sus infiernos, buscando la unidad de lo que ha sido dividido (las entrañas, los íferos)⁴⁰. Tras este descenso tiene lugar la unión de alma y cuerpo; después de descender a la muerte-noche se produce el ascenso a la luz: lo separado ha sido reconciliado, lo oculto sale a luz y, de este modo, a la vida, mediante el canto. El mito se convierte en emblema del libro: la reconciliación, mediante el amor, del alma y el cuerpo (la no-dualidad) en una aventura que es un descenso a los infiernos (es decir, entraña una pérdida de sí, una muerte en la oscuridad y lo desconocido) para llegar a la luz de la aurora, a un nuevo nacimiento.

El poema XXX muestra un nuevo encuentro amoroso del yo con el tú⁴¹. Se presenta como glosa de los versos del *Cántico espiritual*: «¡Apártalos, Amado / que voy de vuelo!». La estructura del poema es fuertemente barroca (motivada por la velocidad que se pretende representar), predominando las repeticiones: anáforas («venías»), anadiplosis («sentirme / sentirte»), reduplicación («entrar, entrarme»), poliptoton (ibas-voy; sentirte-sentirme), repetición de palabras («ave, corazón»), paralelismo (en la última estrofa, la posición final ocupada por un verbo con pronombre enclítico de primera persona: sentirme-entrarme-alborearme), hipérbatos («venías, ave, corazón, de vuelo»). La estructura se refuerza con las aliteraciones (venías-ave-vuelo) y la rima tanto interna (luz-azul; llegar-entrar) como de fin de verso (volando-temprano; sangre-entrarme-alborearme). La yuxtaposición de ver-

y *Cupido en las letras españolas del siglo XVI. Tradición clásica y contexto europeo*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 15-16. Sobre los diferentes aspectos del mito, cfr. ÍD., *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002.

³⁹ Cfr. el capítulo «La condenación aristotélica de los pitagóricos», Madrid, F.C.E., 1973.

⁴⁰ Se produce así un logos órfico-pitagórico, que se hace cargo de las entrañas, que llega hasta ellas y se convierte en cauce de sentido, «voz de las entrañas, luz de la sangre» (cfr. María ZAMBRANO, *De la aurora*, Madrid, Turner, 1986, p. 123).

⁴¹ VALENTE, *op. cit.*, pág. 178: «Venías, ave, corazón, de vuelo, / venías por los líquidos más altos / donde duermen la luz y las salivas / en la penumbra azul de tu garganta. // Ibas, que voy / de vuelo, apártalos, volando / a ras de los albos más tempranos. // Sentirte así venir como la sangre, / de golpe, ave, corazón, sentirme, / sentirte al fin llegar, entrar, entrarme, / ligera como luz, alborearme».

cuerpo de la mujer (en este caso su garganta) se transforma de nuevo en un espacio natural imaginario (en el que el hombre puede sumergirse), asociado a la palabra poética y a la creación del origen, a los elementos primigenios y la materia: así se observa en la cita del Génesis aplicada a la garganta como lugar de concepción: «Formaste / del barro y la saliva / el hueco y la matriz, garganta».

Los dos poemas siguientes, marcados por la melancolía, la ausencia de la mujer y la presencia de la muerte, suponen un nuevo corte en la evolución del libro, amenazando el viaje amoroso. Como señala Angus Fletcher, en las acciones alegóricas los retrocesos y los descubrimientos se imponen arbitrariamente sobre la acción, no de manera plausible ni mimética⁴³. El fragmento XXXVII es una invocación al otoño. Se estructura en tres estrofas, todas ellas formadas por versos alejandrinos (caso único en el libro), creando un ritmo monótono que acentúa la construcción basada en paralelismos y repeticiones. De hecho, las dos primeras estrofas están formadas por un único verbo principal y múltiples circunstanciales encabezados por una sola preposición que se repite en anáfora: «Ya te acercas otoño con caballos (...) / con ríos (...) / con sumergidos párpados (...) / con jardines (...)»; «Ya llegas con tambores (...) / con largos lienzos (...) / con hilos (...) / con lentas galerías (...) / con ecos». Abundan las repeticiones («sumergidos párpados y vientres sumergidos», «desciende oscuro al fondo oscuro de tu luz») y los sintagmas constituidos por un sustantivo y un adjetivo. Se logra así un poema lento, amplio, adornado, que contrasta con el resto de composiciones.

Al símbolo del otoño (como vejez y muerte), se une la alegoría del río que desemboca en el mar (recordando al poema XI). Esta alegoría no se enuncia directamente, sino que se sugiere de modo oblicuo: «Ya te acercas otoño con caballos heridos / con ríos que rebasan el caudal de sus aguas, / con sumergidos párpados y vientres sumergidos, / con jardines que bajan descalzos hasta el mar». Este descenso hasta el mar de los jardines es una traslación de la desembocadura de los ríos (que aparecían en versos anteriores): todo cuanto existe se dirige hacia este acabamiento. El propio cuerpo ha de sumergirse (como los «párpados» y los «vientres» del tercer verso) en la luz oscura del otoño, de modo que el cuerpo se dirige a la luz (como sucede a lo largo de todo el poemario) para morir en ella.

El poema XXXIV prolonga la melancolía del fragmento anterior, si bien, en este caso, se acentúa el tono reflexivo que marca (frente a la unión amorosa) una distancia y una separación: «me escrutas, piensas, mueves / la cabeza». El yo pregunta al propio cuerpo, subrayando la falta de conocimiento entre uno y otro. Así se manifiesta en la interrogación retórica del comienzo del fragmento que se repite en el penúltimo verso, sirviendo

⁴³ FLETCHER, *op. cit.*, p. 179.

para envolver el poema en una estructura cerrada: «Qué sabes, cuerpo, tú de mí / que así me miras / en esta tarde melancólica (...) / qué sabes tú de mí que así me miras / en la borrada orilla oscura de este mar».

El yo se encuentra ya lejos de la juventud, aunque la recuerda (y perdura como un resto: «mueves / la cabeza donde insólito dura / el aire / de aquella nuestra juventud»), y asiste a la destrucción y muerte de todo cuanto es («nada / parecería haber que no hubiéramos muerto»). En este contexto de vejez y muerte, reaparece (de nuevo sin ser mencionada directamente) la alegoría de la vida como viaje, como río que desemboca en el mar: «Y ahora / que la navegación se anuncia larga y nada / parecería haber que no hubiéramos muerto, / desnudo cuerpo, dime, / qué sabes tú de mí que así me miras / en la borrada orilla oscura de este mar».

La mirada irónica ante la proximidad de la muerte (aludida mediante la alegoría manriqueña) añade complejidad a la alegoría central del viaje amoroso. Frente al personaje daimónico que, poseído por el eros, se dirige a la amada, el desdoblamiento ante el espejo (como los cuerpos «que nunca más alcanzarán el mar» del fragmento XI) cuestiona este camino unívoco.

En el poema siguiente cambia bruscamente el tono, preparando la apoteosis del poema final: «La aparición del pájaro que vuela / y vuelve y que se posa / sobre tu pecho y te reduce a grano, / a grumo, a gota cereal, el pájaro / que vuela dentro / de ti, mientras te vas haciendo / de sola transparencia, / de sola luz, / de tu sola materia, cuerpo / bebido por el pájaro». El pájaro (símbolo del deseo) irrumpe, pues, repentinamente, y se enuncia sin más: nos encontramos ante un poema constituido por una sola oración principal sin verbo, que se vincula necesariamente al ya comentado fragmento XXX (basado en los célebres versos del *Cántico espiritual*).

El pájaro evoca la alternancia de ausencias y presencias del deseo (marcado por el polisíndeton: «que vuela / y vuelve y que se posa») y efectúa una transformación del cuerpo que bebe⁴⁴. Los primeros versos están más centrados en la acción del pájaro (de ahí el predominio de los verbos, como en el poema XXX) y se estructuran alrededor de la repetición de un mismo sustantivo seguido de una oración de relativo con idéntico verbo: «La aparición del pájaro que vuela / y vuelve y que se posa / sobre tu pecho y te reduce a grano / (...) el pájaro / que vuela». Se observa una gradación de lo exterior a lo interior: el pájaro vuela dentro del cuerpo. Los versos siguientes (incluidos en una oración temporal) se fijan en la transformación que el pájaro efectúa en el cuerpo. Este cambio se acentúa mediante la repetición: «a grano, / a grumo, a gota cereal» (aliteración de gutural); «de sola transparencia, / de sola luz, / de tu sola materia» (aliteración de líquidas). La repetición del adjetivo señala el proceso de unifi-

⁴⁴ Sobre el origen platónico de esta transformación y su presencia en la poesía española, cfr. Serés, *op. cit.*, pp. 182 y ss.

cación y simplificación a la sustancia última del alma que produce el pájaro⁴⁵ y que conduce a la unión y el éxtasis: «Simplicidad, unidad simple, transparencia o apertura máxima del espíritu: éxtasis»⁴⁶. El cuerpo se transforma en luz (como en el poema XV: «pájaro tenue, terminal, tejido / de luz corpórea»), que se revela como la materia de que está compuesto.

Pero para lograrlo ha de dejarse beber, ha de hacerse alimento y bebida del otro (como la mujer se hacía bebida del hombre), perdiéndose y entregándose; por ello esta transparencia sólo se logra mediante el eros. Así el pájaro concluye el poema, remitiendo al primer verso y logrando de este modo una estructura cerrada que tiene su centro en la actuación del amor.

Esta transformación del cuerpo en luz prepara el poema final. Éste, sin embargo, surge repentinamente (como fragmento, brota del silencio, es un nuevo comienzo) y, en su rotundidad, supera toda expectativa: «Y todo lo que existe en esta hora / de absoluto fulgor / se abrasa, arde / contigo, cuerpo, / en la incendiada boca de la noche»⁴⁷.

Diversos elementos contribuyen a conseguir esta rotundidad. En primer lugar, el hecho de consistir el poema en una simple oración concentra los recursos, confiriendo al poema una gran intensidad. Igualmente, comienza y concluye el poema con un endecasílabo: el último termina el poema tras tres versos menores (un heptasílabo y dos pentasílabos) con encabalgamiento. Al mismo tiempo, el fulgor es «absoluto», haciendo arder «todo lo que existe en esta hora». La yuxtaposición de verbos del campo semántico del fuego potencia el efecto (a su vez acentuado por la aliteración de vibrante: fulgor, abrasa, arde, cuerpo).

El poema (y el libro) termina con la noche convertida en espacio físico mediante una metáfora (como en tantos poemas del libro), transformada en gruta en la que todo arde: «en la incendiada boca de la noche». Culmina así el poemario con un oxímoron barroco, que recoge el símbolo de la luz oscura que ha ido apareciendo en numerosos fragmentos.

Esta última composición otorga sentido completo al itinerario de *El fulgor*, el ascenso hasta el éxtasis y la unión. Esta noción de camino hacia una meta que concluye en la apoteosis final se encuentra con frecuencia a lo largo del poemario (no hay que olvidar los poemas que reflejan esta peregrinación). Queda así marcado el libro por el símbolo del viaje (que se transforma en alegoría en cuanto principio constructivo que estructura la totalidad de la obra). Sin embargo, como hemos observado, la dinámica de *El fulgor* se funda en reiterados comienzos que el deseo suscita, en una

⁴⁵ En su ensayo «Eros y fruición divina» comenta VALENTE (*Variaciones...*, p. 45) cómo eros (cuyo símbolo es el pájaro) opera este proceso unificante.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁷ VALENTE, *Obra poética 2*, p. 184.

aproximación y una profundización sin fin (como resaltan, al mismo tiempo, los poemas de ausencia); por ello, el súbito final no es definitivo, sino que queda abierto a un nuevo comienzo. Lo indican su rotundidad, su repentina irrupción (señal de la gracia no conseguida, sino donada) así como su enraizamiento en el instante y la temporalidad: «en esta hora». Termina *El Fulgor* arbitrariamente (la magnitud de los poemas alegóricos no tiene un límite inherente). Como ritual, que tiende a lo inacabado, cierra poderosamente, asemejándose a las apoteosis barrocas.

No obstante, frente a los anteriores poemas extáticos (que subrayaban el tránsito o viaje a través de la mujer), la condición absoluta del último fragmento, el puro fulgor, otorga un sentido unitario a la obra. Desde el gris con el que comienza el primer poema hasta el incendio que culmina el poemario se desarrolla un itinerario en el que el yo busca un tú que se le ha revelado a través de la luz (recuérdese el poema VII) y en cuya oscuridad luminosa ha de sumergirse. Como ha observado el propio Valente, el libro constituye una unidad, un poema único. Pero no se trata de un camino lineal, sino fragmentario, interrumpido por continuas rupturas⁴⁸. Cada poema, como hemos visto, arranca a partir del silencio, supone un nuevo comienzo que puede presuponer una anterioridad que no es el poema que lo precede.

La unidad del poemario no sólo la otorga el itinerario tras la luz, la búsqueda amorosa del otro, el viaje como muerte de sí y nuevo nacimiento, sino que *El fulgor* es un entramado de símbolos que aparecen a lo largo del libro, remitiendo unos poemas a otros o confiriéndole al conjunto una gran cohesión: la luz oscura, la oquedad, el pájaro, la mujer como espacio natural, las aguas.

Sin embargo, según el análisis realizado en el presente estudio, cada poema es un fragmento independiente, un todo autónomo que posee una estructura fuertemente elaborada: tanto en la fonética (mediante las rimas y las aliteraciones), en la sintaxis (con paralelismos y repeticiones), en su configuración semántica y simbólica (redes metafóricas, alegorías⁴⁹ —la mujer transformada en una geografía imaginaria; pero incluso el propio cuerpo, despojado de caracteres, se convierte en figura alegórica—). Se

⁴⁸ VALENTE, *La voz de José Ángel Valente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p. 32.

⁴⁹ La conexión entre la alegoría y el sonido, la relación de éstos con lo hermético y lo fragmentario, ya fue establecida por Novalis (cit. de BENJAMIN, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 181-182):

Poemas que meramente suenan bien y están llenos de bellas palabras, pero sin ningún sentido o coherencia; de los que se comprenden a lo sumo estrofas aisladas, como fragmentos de las cosas más heterogéneas. La verdadera poesía puede tener, en el mejor de los casos, un sentido alegórico global y producir un efecto indirecto, como la música, etc.

encuentra, pues, con frecuencia en los poemas un principio constructivo que los transforma en una arquitectura muy trabada, en un artefacto plenamente elaborado.

Coinciden en el libro, tendencias estilísticas que sólo superficialmente podrían parecer opuestas. En el desbordamiento y la profusión extremadamente barrocos se manifiesta el infinito en el que el yo se sumerge; la acumulación de sustantivos refleja la pérdida de poder del yo sobre el otro, que cobra profundidad e independencia. La elipsis y la nominación oblicua apuntan a un centro oculto, lo innombrado que el poeta no puede alcanzar; el silencio y la abundancia de la palabra tienen como origen la alteridad del tú.

La escritura fragmentaria presenta instantes de plenitud que se encuentran desgajados de un conjunto, aislados, comenzando en una interrupción y terminando en otra⁵⁰, mostrando así «l'effetto di fractura abissale all'origine; di fractura abissale da ultimo»⁵¹; el inacabamiento de la escritura produce un peculiar placer de lo sublime, excitando la mente de forma que «la imaginación se entretiene ante la promesa de algo más y no conformándose con el objeto presente de los sentidos»⁵²; el poema se elabora en una tensión extrema hacia la ausencia, para arrastrar al lector más allá.

Pero cada fragmento es, según hemos analizado, una estructura fuertemente cerrada, revelando una fuerza constructiva y una técnica poderosas. Encontramos, pues, el gran estilo, en cuanto reducción a lo esencial, discurso fragmentado que «no imita el desorden al modo expresionista, sino que expresa —como en la dicción de Hölderlin, rica en arrebatos y desgarramiento— el esfuerzo por lograr un orden»⁵³.

Los poemas se convierten en una «arquitectura del vacío»⁵⁴, cuyos elementos señalan a un centro oscuro, ausente y presente a la vez en la construcción metafórica que se muestra. Ciertamente, a pesar de la selva de sustantivos yuxtapuestos, la realidad no se disuelve en estos poemas en el caos. La materia presenta una estructuración «cósmica» en diferentes órdenes (estructuración que no es férrea). Esta ordenación responde a la configuración alegórica de *El Fulgor*.

⁵⁰ Cfr. Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interviste*, Arnoldo Mondadori, 1986, p. 810.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Edmund Burke, cit. de FLETCHER, *op. cit.*, p. 243.

⁵³ MAGRIS, *op. cit.*, pp. 20-21. Este orden, no obstante, parece nacer de la materialidad de la palabra, como indica la intensa presencia de la aliteración, gracias a la cual la materia fónica gobierna el transcurrir verbal.

⁵⁴ Cfr. las palabras de Valente sobre Chillida, «arquitecto del vacío» (*Elogio del calígrafo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 35-36): «Lo que la forma cerca es el vacío. La estructura de la materia se hace sostén de su terrible peso. (...) Vacío engendrado por el empuje poderoso de formas sólidas que, paradójicamente, hacen brotar de sí la intensidad de la impresencia».

Este libro se desenvuelve como un viaje a través de la materia del amor (como indica el poema VIII). El yo poético es un personaje «daimónico», absolutamente poseído por el deseo amoroso, que lo transporta a un avance indefinido. El procedimiento alegórico del viaje, que entraña una búsqueda platónica siempre insatisfecha del verdadero objeto amado⁵⁵, sirve para encarnar la teoría del deseo infinito (núcleo vertebral del poemario). La alegoría principal genera otras secundarias (como la transformación de la mujer en un espacio natural ilimitado).

Este peregrinar se produce fragmentariamente, mediante avances repentinos (el presente puro y absoluto de la revelación, del encuentro amoroso) y retrocesos, manifestándose en momentos aislados unos de otros (de forma altamente episódica) o, como señala Fletcher, «momentos «encapsulados» de contagio y beatitud»⁵⁶. Esta forma propia de la alegoría responde también a la naturaleza del deseo según la analiza Valente en sus ensayos (súbitas desapariciones e inesperados encuentros), pero, al mismo tiempo, los retrocesos hacen aparecer la enfermedad y la muerte, que cuestionan la alegoría central del poemario (el viaje extático sin término), al poner en duda la consumación definitiva y eterna del amor.

Los retrocesos y descubrimientos se articulan siempre en torno a unos símbolos recurrentes que aparecen en el poemario articulando un orden simbólico de la presencia y otro de la ausencia, de modo que mediante la repetición de estos elementos se consigue una forma ritual. Estos recursos ponen de manifiesto la ausencia de naturalidad mimética: el conjunto está dominado por el tema central (el eros) y lo accesorio se elimina para resaltar lo esencial. *El Fulgor* se revela así como alegoría del viaje infinito del deseo, en el que el yo es sobrepasado sin término por el otro, que lo hace salir de sí mismo sin reposo, llevándolo «por comienzos que no tienen fin»⁵⁷.

⁵⁵ Cfr. FLETCHER, *op. cit.* p. 69.

⁵⁶ *Ibíd.* p. 290.

⁵⁷ VALENTE, *Obra poética I*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 506.

RESUMEN

Arquitectura y fragmento. Análisis de El Fulgor de José Ángel Valente, por Carlos Peinado Elliot.

El Fulgor constituye un poema único construido fragmentariamente. Su unidad procede de la estructura alegórica: viaje sin término en busca del objeto amado, agente «daimónico» poseído por eros, estructuración «cósmica» de la materia en diferentes órdenes, momentos aislados de súbita revelación y retroceso, símbolos recurrentes que configuran un proceso ritual. La escritura fragmentaria, que corresponde bien con su configuración alegórica, muestra una fractura en su origen y en su fin. Cada fragmento se constituye como un todo que posee una estructura fonética, sintáctica y simbólica fuertemente trabada. El poema se elabora en una tensión extrema hacia la ausencia, coincidiendo así el desbordamiento y la profusión junto con la elipsis y la nominación oblicua; de este modo apunta a una trascendencia que no se puede alcanzar. El libro se muestra así como la encarnación de la infinitud del «eros».

Palabras clave: Valente, *El Fulgor*, alegoría, fragmento, deseo infinito, viaje amoroso, barroquismo, elipsis.

SUMMARY

El Fulgor constitutes a unique poem built fragmentarily. Its unity comes from the allegorical structure: travel without ending in search of the loved object, daimonic character possessed by eros, cosmic structure of the matter in different orders, isolated moments of sudden revelation and backward, recurrent symbols that form a ritual process. The fragmentary writing, that corresponds well with its allegorical shape, shows a fracture at its beginning and at its end. Each fragment is constituted as a whole which owns a strongly woven phonetic, syntactic and symbolic structure. The poem is elaborated in an extreme tension towards the absence, matching up then the overflowing and the profusion together with the ellipsis and the oblique nomination; in this way it aims to a transcendence that cannot be reached. The book is shown as the incarnation of the infinite «eros».

Key words: Valente, *El Fulgor*, allegory, fragment, infinite desire, loving travel, baroque, ellipsis.