Dionisio Cañas

Poesía y percepción

(Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente)

libros Hiperión

libros Hiperión
Ensayo

Gabriel ALBIAC, De la añoranza del poder o consolación de la filosofía.
Miguel ASÍN PALACIOS, El Islam cristianizado. Estudio del «sufismo» a través de las obras de Abenerabi de Murcia.
Miguel ASÍN PALACIOS, Vidas de santones andaluces. La «Epístola de la santidad» de Ibn Arabi de Murcia.
Manuel BALLESTERO, Sondas de hermenéutica y de poética.
Daniel DEFOE, Historia del Diablo.
Johann Gottlieb FICHTE, Reseña de «Enesidemo».
Mercedes GARCÍA-ARENAL-Béatrice LEROY, Moros y judíos en Navarra en la baja Edad Media.
Carlos GARCIA GUAL, Prometeo, mito y tragedia.
Ahmed HEIKAL, Curso de árabe.
Friedrich HÖLDERLIN, Ensayos.
Juan Antonio LLORENTE, Historia crítica de la Inquisición en España. Edición ilustrada. Prólogo de J. Jiménez Lozano.
Rafael MARTÍNEZ NADAL, Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas.
Henri PÉRÈS, Esplendor de al-Andalus. La poesía española en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental.
Otto RAHN, Cruzada contra el Grial. La tragedia del catarismo.
Fernando SÁNCHEZ DRAGÓ, Gárgoris y Habidis, Una historia mágica de España. Prólogo de G. Torrente Ballester. Premio Nacional de Literatura.
Serafín SENOSIAIN, I espejo invisible.
Idries SHAH, La ciencia secreta de la magia. Los libros de los brujos.
Robert Louis STEVENSON, Ensayos literarios.
Albert TORRES I GRAELL, Kanji, la escritura japonesa.

libros Hiperión, 77

DIONISIO CAÑAS

POESÍA Y PERCEPCIÓN

FOTO ARCHIVO HIPERION

DIONISIO CAÑAS

POESÍA Y PERCEPCIÓN

(Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente)

Para mi madre,
agradecido por
tantas cosas en
la vida
Con todo mi amor,
Dionisio
Madrid
14-VII-84

Hiperión

libros Hiperón
Colección dirigida por Jesús Munárriz
Diseño gráfico: Equipo 109
Cubierta: A. Derain (detalle)

© Dionisio Cañas, 1984
Derechos de edición reservados:
EDICIONES HIPERION, S. L.
Salustiano Olózaga, 14
Madrid-1
Teléfono: 401 02 34
ISBN: 84-7517-125-7
Depósito legal: M-19142-1984
Compuesto en Matriz, S. A. Santa M.ª de la Cabeza, 132
Impreso en Técnicas Gráficas, S. L. Las Matas, 5
Encuadernado en Sanfer. Hermanos Gómez, 32
Madrid
IMPRESO EN ESPAÑA. PRINTED IN SPAIN

Pliego y despliego los días de mis estudios e inicios académicos, y me encuentro algunos nombres que no puedo dejar de mencionar, sino con emoción y agradecimiento: la siempre tutelar figura de José Olivio Jiménez, María Soledad Carrasco Urgoiti —a la cual tuteo por primera vez—, que me abrió los ojos a Baltasar Gracián, con el que di mis primeros pasos en «el arte de bien mirar»; John Alexander Coleman, que facilitó la escritura de este libro y el paso por la Universidad de Nueva York; y por último, Shirley Mangini, por tantas cosas buenas que me hermanan a ella.

D. C.

New Haven, 1983

INTRODUCCIÓN

POESÍA Y PERCEPCIÓN: LA ACTITUD FENOMENOLÓGICA DE MAURICE MERLEAU-PONTY[1]

Se impone, de entrada, resumir lo que fue un largo proceso de iniciación a ver y leer según los presupuestos de la fenomenología, la cual no es un método sino una actitud, un estilo o modo de pensamiento. Sin embargo, no es aquí pertinente una excesiva presentación teórica de la fenomenología, de las teorías de Husserl o de la obra toda de Maurice Merleau-Ponty. Lo que tratamos de comunicar con este libro es una experiencia particular de la lectura de tres poetas españoles contemporáneos —Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente—, no una serie de reglas universales para entender el fenómeno poético. Si de esa experiencia se pueden deducir ciertos modos o posturas para leer poesía, dependerá del lector el que así sea. Gran parte de nuestra aproximación a la poesía se fundamenta en la fenomenología; no obstante, son las ideas

---

[1] En la elaboración de este estudio nos hemos servido de varias obras fundamentales de Maurice Merleau-Ponty. En todos los capítulos de nuestro trabajo consignaremos las obras de Ponty mediante las iniciales que indican el título abreviado de sus obras seguidas del número de página de donde la cita o alusión textual procede. Estas son las obras de Ponty que hemos empleado y sus abrevaciones:

FP: *Fenomenología de la percepción,* traducción de Jem Cabanes (Barcelona, Península, 1957).

VI: *Lo visible y lo invisible,* traducción de José Escudé (Barcelona, Seix Barral, 1970).

OE: *L'Oeil et l'Esprit* (París, Gallimard, 1964).

de Merleau-Ponty las que de un modo inmediato han regido la estructuración de este estudio.

Maurice Merleau-Ponty recoge los presupuestos teóricos de Husserl, los corrige —los rehumaniza, podríamos decir—, y los acerca así a un mundo más concreto, donde la experiencia —la perceptiva en particular— ocupa un lugar preponderante. Retoma la idea del sujeto apuntada ya en el último Husserl, e insertando a aquél en el espectáculo del mundo que lo mira, hace que aparezca su mirada comprometida en un juego dialéctico con las cosas.

El filósofo francés piensa que en el poder de percibir algo está el nervio de nuestro ser y del ser del mundo. Ponty habla de un relacionarse dialécticamente entre las intencionalidades del sujeto y del objeto. Esta relación dialéctica es la que al cabo viene a originar un significado. Para Merleau-Ponty, esta interrelación sujeto-objeto sucede en el espacio opaco de la cosa. De aquí que su filosofía aparezca como una «filosofía de la ambigüedad», pues sus dudas sobre la certeza que puede aportar la descripción fenomenológica son muchas.

***

Ver es fundar una realidad en su totalidad, simultáneamente entregada a nuestra mente con todos sus datos, su Historia y sus zonas ocultas, con su significación. Ver es al mismo tiempo reconocerse en el acto de estar viendo, igualmente total, entregándonos a nosostros mismos nuestra prehistoria, nuestros lados invisibles, nuestra absoluta y más plena certeza intuitiva de ser. «La percepción es precisamente este acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula (FP,58).

Percibir y conocer no son dos actos independientes uno del otro; sólo el análisis, por razones obvias de claridad expositiva, hace una separación entre percepción e idea, cuando en verdad, las dos nociones son simultáneas. No se da un tiempo de percepción idiotizante donde vemos el mundo con una pasividad de animal; y otro tiempo que nos situaría en las cimas de la racionalidad, donde descubriríamos las más recónditas relaciones y sentidos entre nuestro ser y las cosas. La percepción

inaugura el conocimiento. «La percepción es, pues, el pensamiento de percibir» (FP,59).

Esto no quiere decir que, cuando percibimos, nuestra mente está de un modo sistemático en un estado de alerta cuya luz retraza la historia del universo visto en un instante, sino que hay una percepción latente siempre y ésta a veces se encuentra opacada, no abolida, por otra percepción de grado inferior, que sería una percepción empírica o, para entendernos, cotidiana. Es lo que Ponty llama la «percepción segunda», o sea, aquélla que se ejerce siempre, y bajo la cual la «percepción originaria» vive, aunque la ignoremos, por un proceso de sedimentación, de cotidianidad, inflingido al mundo.

En este sentido, el poeta cumple funciones fundamentales siempre, porque a partir de un estar en el mundo, conviviendo con los otros y compartiendo con los otros, es ellos y es otro. En esa «percepción segunda», empírica, llega —ya sea por vías intelectuales, o por vías puramente intuitivas— a descubrir corrientes vivas de una significación originaria que habitan la superficie de nuestra cotidianidad. La poesía, en gran parte, cumple la función de *avisarnos* sobre el hecho de que la percepción es un conocimiento originario. Y esto no hay por qué aplicarlo exclusivamente a lo que solemos entender por realidad, sino que un texto poético también revela el universo imaginario que reside en nosotros y en el mundo.

Para Merleau-Ponty «está claro que hemos relegado lo mágico al mundo de la subjetividad, pero nada nos asegura que la relación entre los hombres no incluya inevitablemente componentes mágicos y oníricos» (VI,43). Por esta razón no hay por qué remitir lo imaginario al plano de la pura ficción, con lo cual lo desterramos de nuestra posibilidad de conocerlo, sino que, por lo contrario, hemos de admitirlo como absolutamente operante en nuestra cotidianidad. En este sentido, el poeta es el que asume esa presencia del mito, de lo maravilloso, con más facilidad.

La poesía ofrece a su vez un núcleo de significación, una significación que *no es y es* al mismo tiempo aquélla que reside en la cosa vista o imaginada. Debido a ello la representación poética no es una mímica en el teatro del mundo, sino que será un ser en el mundo, cuyo acto de representar (a veces autorrepresentarse en la poesía más moderna) ya sea un mundo empírico o imaginario, connota un ser en sí del cual no debemos des-

pojarla en ninguna de nuestras reflexiones sobre ella.

La representación poética, al igual que cualquier tipo de realidad percibida, se entrega en una totalidad de «alma y cuerpo», de significado y significante, del lado invisible y de su visible lado. El hecho de que desconozcamos, y ella misma desconozca, los razonamientos internos que comparte, no nos permite hacer una arbitraria separación entre el ser del poema y su mecánica. De igual modo, «la percepción es un juicio, mas un juicio que ignora sus razones, esto equivale a decir que el objeto percibido se da como totalidad y como unidad antes de que hayamos captado su ley inteligible» (FP,63).

La «percepción es un texto originario que lleva en sí su sentido» (FP,43). Así, pues, el fenómeno de la percepción verdadera ofrece una significación inherente en los signos, de los cuales el juicio no es más que expresión facultativa» (FP,56). Ese «texto originario», esa «significación inherente» de los signos, es la que el poeta descubre, y hace suya, recreando con ella su historia personal o la de su personaje poético. Le da con el poema un cuerpo, con la significación un alma, y la pone al alcance del lector, el cual suele ignorar, por asumir que no son esas sus funciones, aquellos sentidos más ocultos que residen en el mundo.

La gran ventaja de la poesía es que sin ser la cosa es una cosa, una realidad en sí; de allí que en ella resida también su fondo irreflejo y al mismo tiempo nos ayude a descubrir el de las cosas. Pero ¿cuál es ese fondo irreflejo que presuponemos cuando leemos un poema?; ¿cuál es ese pasado que parece no haber sido presente para la poesía? W. B. Yeats decía en 1900 que «es preciso que creamos que lo macizo es la sombra de lo sutil»[2]. Y de manera muy similar expresa Merleau-Ponty esta idea; «la carne maciza va acompañada de una cerne sutil, el cuerpo momentáneo de un cuerpo glorioso» (VI,184). Y ya en forma poética Paul Claudel escribió: «Ainsi le corps de gloire désire sous le corps de boue, et la nuit/ D'être dissoute dans la visibilité»[3].

Pero es porque sentimos que tanto en la poesía (como obje-

---

[2] William B. Yeats, «Simbolismo de la poesía», *Treatro completo y otras obras*, traducción de Amando Lázaro Ros (Madrid, Aguilar), p. 1.196.

[3] Paul Claudel, «L'Esprit et l'Eau», *Oeuvre poétique* (París, Pléiade, 1967), p. 243.

to acabado y siempre vivo de una percepción de cualquier índole que ésta sea), como en la percepción, residen los residuos de una experiencia originaria, por lo que intentaremos recobrarla, no con el análisis, sino con la descripción de esta experiencia que ha quedado representada en un poema. Si, como dijimos, la percepción es un *texto originario*, la poesía es lo que más se aproxima a la representación de este texto. Y es justamente porque la percepción significa una comunicación con las zonas más remotas del ser-del-mundo, con la proto-historia de la realidad vista, por lo que aquélla se hace el centro desencadenante del acto poético.

Desde una certeza sepultada por el empirismo, por el hecho de que hemos asumido tantas significaciones originarias en cada parcela de nuestra realidad, de nuestros actos, el poeta, ya sea consciente o incoscientemente, percibe esa falta de significación. Y desde el existir, el poeta, sin desvanecimientos, éxtasis, o estados particulares de «inspiración», ve más allá y va más allá a través del ejercicio de la poesía.

No es nada de extrañar que la mejor poesía muestre y oculte al mismo tiempo, porque ella es siempre una invitación a lo por-conocer. Se fundamenta en un conocimiento previo, pero al mismo tiempo es una advertencia contra ese atrofiado existir nuestro que reposa sobre la costumbre, lo asumido, «lo dado por descontado». «Por eso [escribe José Angel Valente] toda poesía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*»[4].

En este sentido, los tres poetas sobre los que se organiza nuestro trabajo, tienen de diferente manera esa pasión por el lado desconocido, invisible del mundo; y al mismo tiempo, dándonos a conocer su propia historia, potencializan y despiertan nuestra dormida conciencia. Merleau-Ponty sitúa en el centro de sus indagaciones la percepción, porque está convencido de que ésta es el «arquetipo del encuentro originario, imitado y renovado en el encuentro con el pasado, con lo imaginario y con la idea» (VI,197). Nosotros partimos de que la percepción es, a su vez, uno de los ejes principales que origna la poesía, con lo cual se deduce que el aserto de Ponty acerca de la percepción puede ser proyectado sobre la poesía, o por lo menos, nos permite tal proyección.

---

[4] José Angel Valente, «Conocimiento y comunicación», *Poesía última*, 3.ª ed., de Francisco Ribes (Madrid, Taurus, 1975), p. 157.

Esperar por aquí

Si resumimos todo lo anterior, habrá de concluirse que la poesía y la percepción definen el texto originario del mundo, ya sea real o imaginario. Inauguran el conocimiento, fundan el juicio, y sus datos son inherentes a ellas mismas. La poesía pone de manifiesto lo originario del mundo, y al mismo tiempo se funda a sí misma. En ella, como en la percepción, residen las huellas de una experiencia originaria, pero sin perder su entidad de experiencia empírica sin más. Por esta razón el poeta es *los demás* y al mismo tiempo *otro;* su lenguaje es igualmente el de los demás y a la vez diferente.

***

Antes de que nos ocupemos de *la mirada,* que de algún modo delimita y da contornos a un fragmento de lo percibido, haciéndolo aparecer como puesto en relieve, debemos puntualizar qué es lo que entendemos por lo visible, y su reverso, lo invisible. Merleau-Ponty escribe que «lo visible es siempre superficie de una profundidad inagotable» (VI,178). Es importante que tengamos presente la identificación en los niveles más profundos entre lo percibido y el perceptor, antes de acercarnos a lo que sería la superficie de lo visible, pues hay que asumir de antemano cierta familiaridad entre la profundidad inagotable de lo visible y la profundidad finita del que percibe, ya que el poeta se orienta hacia el ser del mundo.

Pero no se trata de que el poeta reproduzca una realidad vista para así apresar su ser, sino que es liberando esa naturaleza, diríamos que en su estado salvaje, de su significado, cómo su labor se realiza. El poeta, a pesar de estar instalado en la mundanidad del mismo modo que cualquier otro individuo, tiende a crearse un coto privado del mundo. Por tanto, frente a la percepción ingenua del individuo común, el poeta, en su proyección hacia el ser-del-mundo, dirige su mirada a lo que de trascendente intuye en aquél: «Es el movimiento lo que [lo] lleva más allá de la subjetividad, que [lo] instala en el mundo antes de toda ciencia y toda verificación, por una especie de "fe" o de "opinión primordial"»(FP,355-356).

Hay, pues, una fe perceptiva que el poeta, en más alto grado que nadie, parece poseer. Pero no es una fe simplista, sino

que, por lo contrario, es una fe problemática que hiere lo más profundo de su sensibilidad. Justamente porque, al creer en ese ser que habita el mundo, le atañe más que a nadie el comercio que a través de la percepción se establece con el mundo.

Tal «fe perceptiva» es una fe necesaria para que el mundo tenga sentido, ya que sin ella, aquél sería una armazón hueca puramente material, tras la cual no encontraríamos sino una pura mecánica sobre la que descansa. O sea, que el poeta cree, tiene fe, en que aquello que sostiene la superficie visible del mundo debe forzosamente aparecer, ya sea mínimamente, en lo que a nosotros nos es visible: «La idea es este nivel, esta dimensión, no una entidad invisible de hecho, como un objeto oculto detrás de otro, y tampoco una invisibilidad, sino lo invisible de este mundo, lo que lo habita, lo sostiene y lo hace visible, su posibilidad interior y propia, el Ser que este mundo es» (VI,187).

«Tocamos aquí el punto más difícil, o sea el lazo entre la carne y la idea, lo visible y la armazón interior que descubre y oculta» (VI.184). En Ponty el concepto de *carne* connota toda superficie visible, todo lo que es visible: por esta razón, siempre que se refiere al lado visible, habla de *la carne del mundo. La carne* es también lo que más se acerca al concepto abstracto de lo visible, en el que naturalmente se inserta el ser humano de la misma manera que cualquier otro objeto. En el fondo, para Ponty, *la carne* es una generalidad que se refiere a *todo* lo sensible, entre lo cual está comprendido el Yo. Así, el cuerpo está instalado anónimamente en ese espectáculo de la visión.

Se da, por tanto, un espesor de carne en el yo que, contrariamente a lo que podría parecer, no nos distancia del mundo, el cual a la vez tiene su espesor y participa de la *carne,* y justamente esa carne, ese *lugar común* entre el mundo y nosotros, es lo que nos une a él. Esta solidaridad en *la carne,* en lo visible, no es pura cualidad preñada de una textura, la superficie de una profundidad, un corte en un ser macizo» (VI,170). Como decía Yeats, «lo macizo es la sombra de lo sutil».

Pues bien, esta fusión total entre la superficie de lo visible y la superficie del Yo, y también entre el ser-del-mundo y el ser-para-mí, este comercio con el mundo a niveles superficiales y profundos, en cuyo concepto de *carne* está incluido, apunta a otra idea que nos será imprescindible en el momento de des-

cribir la poesía de alguno de nuestros poetas, esto es, el anonimato esencial de la visión.

«Toda percepción tiene algo de anónimo, es porque reanuda una experiencia adquirida, sin ponerla en tela de juicio [...] en la percepción no pensamos el objeto ni pensamos el pensante, somos del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros, así como de los motivos y los medios que para hacer su síntesis poseemos» (FP,253). Esta despersonalización primordial que significa estar situados en lo visible, es un factor que permite al poeta hablar con cierta autoridad de su certeza en el conocimiento de las cosas, pues de algún modo él es ellas mismas, y con ellas mismas se sumerge en el anonimato de lo visible.

En tanto que nos referimos a *la carne*, a lo visible, partiremos de una inclusión absoluta de la otredad y el yo en esa *carne*, pues: «No existe aquí el problema del *alter ego* porque no soy *yo* ni *él* lo que vemos, porque a ambos nos invade una visibilidad anónima, una visión en general, en virtud de esa propiedad primordial de *la carne* por la que estamos aquí y ahora, se irradia por todas partes y siempre, y, siendo individuo, es también dimensión y universal» (VI,177).

En pocas palabras, lo visible, el mundo como cuerpo, como *carne*, es el espacio en el cual nuestro yo y el propio mundo conviven con iguales derechos. La *carne* es todo aquello que es visible tanto en superficie como en el fondo, en idea como en el objeto que esa idea sostiene. Nuestra historia, la historia del poeta como ser singular, se halla inscrita en un proyecto general que él a veces canta, a la vez que otras, rechazándolo, huye a ese frágil refugio que es la fijación personal. En última instancia, una certeza habita en el corazón del poeta, esto es, la de su «fe perceptiva». Porque se cree vinculado con el mundo, continuamente duda, no de su certeza de estar vinculado con éste, sino de lo lícito de su vinculación, de lo lícito de su estar en ese mundo. Parte en búsqueda de una certeza, a veces la alcanza, trata de retenerla en el poema, y en su lugar pone al poema.

Según Merleau-Ponty lo propio de lo visible es tener un reverso de invisibildad, el cual se manifiesta, se hace presencia, en lo visible como cierta ausencia (OE,85). No se puede, pues, hablar de lo visible sin tener presente eso, lo ausente. O más bien, se habla de lo visible asumiendo su lado invisible. Ya he-

mos señalado varias veces la pasión por lo invisible que cultiva el poeta, pero no está de más recordarlo ahora que vamos a ocuparnos de un aspecto capital para la dinámica de la percepción, esto es, de la reversibilidad.

***

Cuando anteriormente nos hemos referido a este estado de anonimato que se establece en lo visible, hemos rechazado la distinción inmediata y dualista entre lo visible y lo invisible. Existe, pues, una idealidad que de ningún modo le es extraña a lo visible, a la *carne*. La poesía, en este sentido, intenta por la idea construir un mundo de lo visible en cierta medida autónomo respecto al mundo del que se nutre. Pero, claro está, al participar también aquélla de lo visible, se hace solidaria de esa *carne;* por tanto su autonomía respecto al mundo es relativa. Y, en última instancia, «constituir un mundo, no es fabricar lo real, es liberar el sentido»[5].

La pregunta sería el por qué de la representación poética para reflexionar sobre esa idea que sustenta lo sensible. Si lo que quiere el poeta es reflexionar sobre lo que hemos llamado su *fe perceptiva,* por qué no lo hace a través del ensayo filosófico. Y he aquí una de las razones axiales de la poesía, esto es, su certeza de que *sí* es pensamiento pero *no* necesita demostrar aquello de lo que habla, sino simplemente mostrar, hacer aparecer algo que de algún modo él, como poeta, ha sentido o visto. Porque «también la imaginación es pensamiento de ver, pero pensamiento que no aspira a ejercerse, que no aspira a la prueba, a la plenitud, y que, por lo tanto, cree bastarse a sí mismo y sólo se piensa a medias» (VI,49). Y de este *pensarse a medias* es de lo que se trata en poesía. El poeta, como hemos dicho, parte de su fe perceptiva, de la certeza de que su mirada lo vincula con el mundo y con el ser-del-mundo, de que es todo él anónima visión y de que siempre su intento de fijar su paso por el mundo estará abocado al fracaso; sin embargo tiene, aunque a veces lo cuestione, fe en el lenguaje, en su lengua-

[5] Mikel Duffrenne, *Phénoménologie de l'experience esthétique,* 2 vols. (París, Presses Universitaire de France, 1967), p. 672.

je de poeta, el cual hace aparecer su pensamiento «a medias», su certeza «a medias».

Del ojo parte el hilo visual que relaciona al cuerpo con el mundo. Cordón umbilical, nuestra mirada nos mantiene conscientes de estar viviendo y al mismo tiempo actualizamos al mundo con nuestra mirada. Se da en nosotros una cierta certeza de que estamos conectados con el mundo por medio de la mirada, aunque en el espacio de una verdad que no puede ser absoluta sin participar de esa no-verdad que lo puebla y, como sombra del objeto, es también parte de ese mundo.

«Mi ojo es para mí un cierto poder de llegar a las cosas y no una pantalla en la que ellas se proyectan. La relación de mi ojo y del objeto no se me da bajo la forma de una proyección geométrica del objeto sin el ojo, sino como cierta presa del ojo en el objeto, aún vaga en la visión marginal, mas tersada y precisa cuando miro fijamente el objeto» (FP,294). Al igual que la mirada en la percepción del mundo, la función tradicional de la poesía ha sido la de intensificar el lenguaje, la de «tersarlo». Pero no menos importante es la de enseñarnos a ver el mundo, la de presentarnos el mundo —ya sea pulido o enturbiado—, bajo una luz particular y más intensa.

En el caso de nuestros tres poetas, Francisco Brines es el que de algún modo nos entrega su espacio vivido con más luz en unos casos, y con cierto tenebrismo en otros, dependiendo del acto y la actitud emocional que su poema vehiculiza. Así nos presenta las tierras abiertas a la luz que son las de su Valencia natal, y también las penumbras de un cuarto donde el cuerpo se hace puro bulto y la oscuridad el espacio natural para la mirada. Brines parte de las graduaciones de su percepción para insinuar su manera de sentirse y de estar en el mundo.

Claudio Rodríguez maneja de forma similar la luz y la sombra: pero, como ya veremos, con otras connotaciones de orden moral en muchos casos, y cierta tendencia a la sacralización de lo mundano. Valente, en menor grado, apoyado en referentes de carácter real, funda gran parte de su poesía en los claroscuros de la mente. De cualquier modo, la mirada es para los tres el principal potencial para autodefinirse.

El acto de fijar la mirada es el primer juicio perceptor que emitimos, porque de una forma pasiva —la de estar viendo—, pasamos, ya sea por un instante o por un espacio de tiempo

más extenso, a una mirada selectiva. Es el momento en que nuestra visión, a pesar de seguir siendo esa visión anónima que lo puebla todo, se individualiza por el mero acto de orientar su mirada a un objetivo determinado. Y el poeta, en muchos casos, transcribe con la escritura el impacto particularizado de un fragmento de lo real en el ojo, que significa la mirada.

Emerge, por lo tanto, un desdoblamiento en la visión: o sea, que en el acto de ver conviven una visión sobre la que reflexionamos, que es un juicio y una lectura de los signos del mundo; y una visión que sucede, una visión que sirve para enlazar espacio y pensamiento. Se da en la visión una «pensée de voir» y una «vision en acte» (OE,54). Esto corresponde a dos actitudes. Una que sería aquella en que la visión de un modo natural se vive, y otra sería la que debemos llamar *mirada* en sí, o sea, cuando, más que simplemente estar viendo el mundo con nuestra mirada, lo interrogamos. Pero este detener nuestros ojos en un objeto del mundo, es como repentinamente crear un nuevo orden. Resulta así, similar a ese efecto de las cámaras cinematográficas, que lentamente pone en valor un personaje o un objeto en la pantalla, y hace que aparezca como borroso el fondo para que quede más nítido el objeto en que se quiere concentrar la mirada del espectador.

Así, se da una «visión global» y una «visión local». Y esto en poesía significa traspasar un objeto, o un acontecimiento, de un plano general en que fatalmente se inscribe a una singularización que el texto poético confiere a aquello que lo ocupa. El modo de operar del poema es muy similar al de la mirada; aquel pone en valor ciertas cualidades de un objeto, ya sea a través del subrayado real del mismo o de una envoltura metafórica que lo hace imaginario.

Cuando la mirada queda fijada, «atascada», como escribe Merleau-Ponty, en un objeto, ésta hace que «la cualidad sensible, lejos de ser coextensiva con la percepción, es el producto particular de una actitud de curiosidad o de observación. Aparece cuando, en lugar de abandonar toda mi mirada al mundo, es la respuesta a una pregunta de mi mirada, el resultado de una visión segunda o crítica que intenta conocerse en su particularidad» (FP,241). De algún modo, la mirada, como el poema, detiene el espectáculo del mundo, e instala en el mundo el propio espectáculo —como el poema. El texto poético fija por la escritura una forma de ser, unas formas de un ser en

particular, ya sea ocultándolo para que el lector lo intuya en su más óptima luz, o desnudándonoslo a los ojos.

El espacio de la mirada, como el del poema, establece cierta certidumbre, cuyo referente principal está en sí mismo y el cual aceptamos o no según nuestra disposición a hacerlo. La mirada que se apropia de un objeto, se adueña tanto de sus lados más visibles como de sus necesariamente ocultos lados. Unos se entregan «a primera vista», otros los suple el pensamiento. Cuando el ojo ve una naranja, está viendo también sus gajos ocultos, el lado oculto y pálido de su cáscara rugosa y anaranjada, el zumo dispuesto a ser la presa del alguna garganta. El poema intenta ser todo eso a la vez, por esta razón es mirada y pensamiento, palabra y silencio, cuadro y bosquejo del mundo. Pero al mismo tiempo no es sino apunte de él mismo, de la mente del poeta como dice Wallace Stevens, y de una totalidad que se le escapará siempre.

Si la búsqueda de una certeza científica es la vía que se da el ser humano para interrogar el mundo percibido, la poesía impera en los espacios de una certeza siempre pre-científica y, en última instancia, siempre también situada más allá de la verdad científica. En ambos casos, el científico y el poeta se hunden en el objeto, se identifican con él para poder entenderlo; cuando salen de él, no sólamente han estado cerca del núcleo que da vida y armazón, que sostiene lo aparente de ese objeto, sino que de él, la mente o la sensibilidad —del científico y del poeta— emergen transformados, dueños de un nuevo saber: «porque mirar el objeto es hundirse en él mismo» (FP,87), escribe Merleau-Ponty.

El autor alude a que si queremos hacer aparecer lo que él llama el «horizonte interior» de un objeto es necesario que los demás objetos se hagan también horizonte en general. Lo cual viene a significar que, cuando por ejemplo un poeta concentra su atención en un objeto específico, los demás objetos son, de algún modo, modificados por la perspectiva del objeto que se hace tema principal de su poema. «En otros términos, mirar un objeto, es venir a habitarlo, y desde ahí captar todas las cosas según la cara que al mismo presente. Pero, en la medida en que yo también las veo, las cosas siguen siendo moradas abiertas a mi mirada [...]. Así, cada objeto es el espejo de todos los demás» (FP,88). «Pero, insistamos, mi mirada humana nunca *pro-pone* del objeto más que una cara, incluso si, por medio

de los horizontes, apunta a todas las demás. Nunca se la puede confrontar con los puntos de vista precedentes o con los de los demás hombres, sino por el intermediario del tiempo y del lenguaje» (FP,89).

Como lenguaje que es, el poema interviene en este preciso momento de insuficiencia, de incompletez de la mirada. A través del poema, el escritor hace aparecer aquellas zonas que de algún modo, asumidas en la mirada parcial, no eran vistas. De ahí que lo imaginario no sea muchas veces sino una forma de completar el mundo percibido, o más bien, un medio que se da la mente para hacer que la realidad sea verdaderamente real. Inclusive la poesía épica viene a ser esa *representación* total del héroe en los aspectos que no están, ni estuvieron jamás, al alcance de nadie en su totalidad, ni siquiera al alcance del propio protagonista. En última instancia, como escribe Mikel Duffrenne, «vamos a lo real por lo irreal», por lo imaginario[6].

Se da lo que Ponty llama «una ciega espera» cuyo primer chispazo de luz es la mirada. La mirada, porque es voluble, va seleccionando sus puntos de apoyo, «hace presa» en unos objetos y difumina otros, presta al poema su actitud de ser caprichoso y, una vez montados todos aquellos objetos que poseyó (el poema), se hace como un mosaico que terminado es otra cosa y es la cosa vista y representada al mismo tiempo. Tiene también una significación general y significa al sujeto que lo construyó.

«Las cosas atraen mi mirada y mi mirada acaricia las cosas, se amolda a sus contornos y relieves; entre mi mirada y las cosas vislumbramos una complicidad» (VI,103). Esta complicidad, no lo olvidemos, es una solidaridad fundamentada en la certeza de un «incumplido». Es decir, que al igual que nuestro tiempo acabable y limitado es parte de un tiempo infinito e inasequible, la mirada es esa visión acabable y finita de un complejo mayor, el de la visión en general, el cual a su vez se inscribe en lo visible como algo infinito.

Pero quizás el aspecto más interesante de esta solidaridad condicionada que la mirada establece con las cosas, es que al mirar, al fijar nuestros ojos en un objeto, rompemos nuestra soledad. Y he aquí que penetraríamos en otra esfera de estas indagaciones; esto es, la aparición de la otredad a través de la

[6] M. Duffrenne, *Phenoménologie...*, p. 446.

percepción, o más concretamente de la mirada. Pues al igual que la mirada al concentrarse en un objeto determinado lo hace aparecer como individualizado, entre aquel horizonte general que es lo visible, tomamos conciencia de la aparición de la otredad gracias a esa fijación mencionada.

Y la aparición de la otredad ocurre porque en verdad no es posible «la mirada pura, que no supone nada, que no tiene detrás, como la mirada de los ojos, las tinieblas de un cuerpo y de un pasado» (VI,138). Y es justamente esa imposibilidad de una mirada pura, la que en ciertos momentos el poeta añora. Y sin embargo, ese encuentro con un absoluto, sería precisamente la desaparición del poeta mismo como cuerpo que tiene unos ojos y que hace aparecer, ya sean inventadas o reales, otras escenas, ya sean imaginarias o vividas, otras historias.

***

Maurice Merleau-Ponty ve «el mundo, la carne, no como hecho o suma de hechos, sino como lugar de una inscripción de verdad: lo falso tachado, no anulado» (VI,164, en nota). Así, la obra de arte, el poema, sería verdadero en cuanto que nos induce a realizar el movimiento constitutivo hacia esa verdad, a hacer que la realidad sea verdaderamente real.

En la Rapsodia XII de la *Odisea*, Ulises, por consejo de Circe, se hace atar al mástil de su embarcación, mientras que sus compañeros se tapan los oídos con cera para no escuchar el canto de las sirenas. De este modo, Ulises puede oír y deleitarse con el canto de aquéllas, sin que corra el peligro de ir hasta la isla donde ellas habitan y perecer en sus manos. Las sirenas, cuando la embarcación pasa junto a su isla, le dicen a Ulises: «Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca, sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes.» Esta sabiduría que proponen las sirenas, es la sabiduría de un canto total, el poema absoluto, al que el poeta aspira y al cual quiere llegar sin por eso implicar la muerte.

Es quizás esta metáfora de un Ulises atado al mástil de su embarcación, la más adecuada para nuestra definición del poeta, pues si bien él tiene acceso a lo sublime del canto de las sirenas, se instala, por su astucia, más allá de ellas. Merleau-

Ponty escribe que «somos de cabo a cabo *verdaderos,* tenemos con nosostros, por el solo hecho de que somos-del-mundo, y no solamente estamos en el mundo, como cosas, todo cuanto es necesario para sobrepasarnos» (FP,463). Este «sobrepasarse», este ir más allá de nuestros obstáculos, más allá de lo dado, es característico del poeta. El poeta es un astuto cuya función no es la de enseñarnos los trucos de su astucia, sino la de entregarnos un texto en el cual están los resultados de aquélla. Este astuto fue Ulises, ese texto es la *Odisea.* Pasemos, pues, nosotros ahora a esos textos de nuestros tres poetas.

«mirar, mirar... la naturaleza gusta de ocultarse y hay que sorprenderla mirándola largamente, apasionadamente... mirada y palabra hacen al poeta.»

Luis Cernuda

I. LA MIRADA CREPUSCULAR: FRANCISCO BRINES

1. *La noria de su mirada. Cronos*

El ensayo de corte fenomenológico se fundamenta por lo general en la imagen poética, grupo de imágenes o ambientes metafóricos. El estudio contextual —de un poema como un todo— no es lo que se busca ni es el camino que seguiremos. El método discursivo del pensamiento crítico o la minuciosidad cartesiana del estructuralismo lingüístico no es, por lo tanto, nuestro modo de acercamiento a la obra poética.

El hecho de ver, el de poseer unos ojos que ven, no implica en absoluto ningún dato que nos distinga de ese «proyecto general» o *continuum* (así lo llama Georges Bataille) al que pertenecemos como especie. Ya escribimos que Maurice Merleau-Ponty introduce el término de *carne* para referirse a lo visible en general. También subrayaba éste que la visión y lo visible participan de lo anónimo como característica fundamental. Por lo tanto, el ojo, el acto de ver y lo visible, son elementos que podemos denominar como constituidos.

Por lo contrario, la mirada es constituyente, fundadora y narrativa. «La mirada goza de una tal trascendencia que si bien el ojo la conduce, no puede determinarla. Su relación participa más bien del concepto que de la experiencia» [1]. O sea, que al hablar de una mirada crepuscular, sombría, en la poesía de Brines nos instalamos voluntariamente en un nivel de la significación implícita en la obra de este autor. Porque en verdad

[1] Jean Paris, *El espacio y la mirada*, traducción de Eduardo Rincón (Madrid, Taurus, 1967), p. 48.

lo que establece el poema es un mundo-ficción —una experiencia-ficción— a través del cual se crea el propio mito, fijando así por la escritura, que significa al poeta, lo que para él significó el mundo experimentado. Y es en la mirada donde se establece la individualidad del que mira, apuntando con ella a su forma peculiar de interpretar los datos de lo visible.

La mirada del protagonista principal (o de los protagonistas) que da eje y nervio a la poesía de Brines, parece ser la de un sujeto que contemplara el paso completo de un día con su noche, desde su mayor plenitud y luminosidad hasta el alba. Una primera mirada diurna debió darse en su poesía inicial, volcada a lo que pudo ser su infancia y su primera juventud, pero si se tradujo en forma textual parece que el poeta no la haya dejado llegar hasta la imprenta. Desde su primer libro conocido, Brines hace que su mirada diurna se vea amenazada siempre por una mirada crepuscular, la cual, si bien será de capital importancia en toda su obra publicada hasta la fecha, está particularmente presente en *Las brasas* y *Palabras a la oscuridad.*

Posteriormente, y como siguiendo el curso de las horas, pasando por el crepúsculo hasta el anochecer, una mirada nocturna invade su poesía. Y es así que en su tercer libro, *Aún no,* la noche es el ámbito predominante. En su hasta ahora último libro, *Insistencias en Luzbel,* vendrá a ser la noche de los sentidos la que emerge en forma de *nada* o como espacio para un erotismo carente de amor. No quiere esto decir que la cronología de dichas miradas (diurna, crepuscular, nocturna y del alba) se den tan claramente en la sucesión de su obra. Pero sí creo que predomina esta actitud en una cronología que, por otro lado, tiene su correspondencia con la natural vida del hombre.

Después de haber recorrido en su obra este proceso, sería consecuencia obvia el que se abriera al mundo de lo imaginario, lo cual por ahora pareciera confirmarse por las escasas entregas últimas del autor. Nuestra intención será explorar estas diferentes etapas del mirar poético de Francisco Brines y, consecuentemente, aspectos de su obra relacionados con la mirada.

La mirada en la poesía de Brines parece aspirar a poseer el don totalizador y la habilidad de fijar el mundo en sus momentos más luminosos o plenos. Naturalmente, la dispersión y la fugacidad —que son los elementos que la temporalidad

arroja sobre el mundo— serán entonces sus enemigos más frecuentes. Pero veamos cómo esa mirada totalizadora intenta ser descrita en «La última estación de los sentidos»:

> Veo venir la luz, y los ojos gastarme
> con piedad, pues quien desvela
> la realidad es ella, no el asombro.
> Y ahí está el firmamento,
> huestes de luces que combaten
> en un espacio transparente;
> el mar
> y los desnudos, la carrera y las rosas,
> el perro negro y la saliva, el cadáver
> y el llanto, el naranjo y la abeja,
> el rostro reposado y la sonrisa
> (*P*,364)[2]

Y el poema concluye con estas palabras de desaliento: *Amada vida mía, la luz se va a la noche, / ¿y por qué me abandonas?* (*P*,365). Como se podría constatar, si reprodujéramos todo el texto, entre ese momento del «veo venir la luz» y este otro último, «la luz se va a la noche», parece estar contenida toda la existencia del poeta. Y sus textos son la memoria de los instantes de mayor lucidez en que aquél pudo volver a visitar las moradas del pasado, pero bajo forma de algo que tiende a proyectarse en su esencialidad como *huestes de luces que combaten / en un espacio transparente.*

---

[2] Cuando citemos algún texto perteneciente a la poesía de Francisco Brines lo haremos como sigue:

1.° Si pertenece a *Poesía, 1960-1971. Ensayo de una despedida* (Barcelona, Plaza & Janés, 1974), «Prólogo», de Carlos Bousoño —se recogen en este volumen los siguientes libros del autor: *Las brasas* (1960), *Materia narrativa inexacta* (1965), *Palabras a la oscuridad* (1966) y *Aún no* (1971)— pondremos entre paréntesis y subrayado *P*, el número de página correspondiente y el título del poema si es necesario.

2.° Cuando el fragmento citado pertenezca al hasta ahora último libro del autor, *Insistencias en Luzbel* (Madrid, Visor, 1977), lo consignaremos como *L* —e igualmente, entre paréntesis y al pie del texto los datos correspondientes.

3.° Respecto a algunos poemas sueltos que sólo han aparecido en revistas daremos el título del poema, y en la primera alusión al texto citaremos las fuentes y lugar de aparición del mismo.

Esta última estación de los sentidos, donde el poeta constata que *mirar y oír,* [son] *los sentidos durables (P,*364), viene a ser ensombrecida por un final más radical en el poema que sigue al anteriormente comentado y que lleva por título «Palabras para una despedida.» En esta segunda pieza aparecen ya «los sentidos borrados» y es un acabamiento inminente lo que se anuncia: *Tendré que aposentarme en la aridez, / y perdida la imagen de este mundo / y perdido yo mismo... (P,*366). Y como suplemento a esto, en «Los actos» leemos: *porque es niebla / siempre lo que perdemos, sucesión / de fantasmas los seres y los días. / Mas sin carne, la luz no hubiera sido; sin deseo, la vida fría noche. (P,*363).

La mirada retrospectiva —obviamente quevediana— sobre lo vivido parece ser de una definitiva negatividad aunque, como es sabido, toda negatividad es constituyente de algo. «Abrir los ojos a la emoción del mundo —declara Brines—, venir a él inmortal e inocente, hace de cualquier lugar una bella predestinación. Pero, en fin, cuando después todo se va derrumbando, al menos ha quedado ese lugar de luz consoladora»[3]. Y por lo tanto, entre esa niebla del haber sido surgen, dentro de una tachadura del presente que es todo pasado, unas palabras de signo positivo; «Mas sin carne, la luz no hubiera sido», decía en el poema antes. Carne de la carne y *carne* —la del mundo, según Merleau-Ponty— que son la fuente de la luz.

En la poesía de Brines se describe la mirada como *oscura,* Y es que esta mirada ha ido lentamente cargándose de una opacidad, la del conocimiento en sus funciones más negativas

Mirabas el mundo
creías, era la fe. Fue la vida
el luminoso encuentro del espíritu con la verdad,
era lo mismo que la alegría de la carne.
. . . . . .
y aprendiste a mirar la transparencia de la noche
y a tocar con los labios la luz,
cuando de ti brotó la negación primera.

---

[3] *Cuervo* (Valencia, noviembre 1980). Número especial dedicado a Francisco Brines. Declaraciones del autor, p. 11. (De ahora en adelante las declaraciones recogidas en las diferentes entrevistas aquí impresas se citarán como *Cuervo* y se consignará el número de la página correspondiente.)

En estas «Palabras aciagas», la mirada comporta una carga de temporalidad que no posee la visión, porque la mirada es nuestra y la visión parece un don ajeno, neutro. Por tanto, mirar el mundo será ya ganarlo para perderlo. Ganarlo (el mundo) porque lo hacemos entrar en la constitución de nuestro ser, pero perderlo porque al heredarnos (el mundo a nosotros) nos hace aquél depositarios de un terrible don de acabamiento, de finitud. Por esta razón, en «Recuerdo de la belleza humana», el hablante poético pregunta al cuerpo hermoso: *Dime si te destruye mi mirada, / tan suave como el aire, / posada como el tiempo.* Y luego afirma: *y mi mirada (el tiempo) te destruye.*

No obstante, en este mismo texto aparece una posibilidad de salvación para ese mundo que, una vez mirado, es borrado ~~inapelablemente~~ por el tiempo, pero: *el verano que ha entregado en su milagro, / una invisible luz, y se hace el mundo (L,*69). En varias ocasiones Brines se ha referido a la *claridad de la palabra,* y ha consignado que la poesía *siempre resulta clarividente,* con la poesía *se trata de iluminar lo oscuro*[4]. Esta intuición de «invisible luz» para significar la poesía, la palabra, como elemento salvador de los momentáneos encuentros igualmente luminosos con el mundo, se confirma en un poema anterior, «Resumen fantástico»; hablando allí de la vida dice:

> Alguna vez fue bella.
> Escogimos unas pocas palabras que pudieran salvarla,
> y este mal resultado:
> así retiene la mirada un rostro fugitivo.
>
> (*L,*56)

Se da una similitud entre percepción, mirada y poesía. Pero si bien la mirada parece tener ese poder de retener momentáneamente un rostro, es en la poesía, en la palabra enunciada y escrita, donde, aunque sea precaria y torpemente, puede salvarse ese rostro, o aquella vida, que «alguna vez fue bella».

Por eso la mirada de Brines es profundamente elegíaca, y no puede contemplar el mundo sin que no vea en él los quevedianos signos de la muerte. Y aunque esto no le impide constatar su hermosura, el contemplador reingresa siempre, al cabo, a la negación y la ausencia. Así en «Palabras desde una pausa»:

---

[4] *Ibíd.*, pp. 21, 31 y 38, respectivamente.

El hombre mira el mundo cada día
con el fervor de aquel que se despide
de todo y de sí mismo. Y apresura
unas palabras rotas, más ardientes
que el mismo amor...
. . . . . .
Y el hombre abandonado entra en su noche
para perder la carne y la memoria.
Se ausenta de la luz; y luego ingresa
sin rencor ni sonrisa en el olvido.

(*L*,82)

La mirada se orienta tanto desde el presente hacia el pasado *(donde habita el olvido)*, como hacia el futuro *(donde habitará el olvido)*. Esta triple mirada se suele dar en gran parte de sus poemas, pues el saldo final es la *nada* aunque se hable de un pasado luminoso y desde un presente sombrío. Así, en las palabras que abren la sección tercera de *Palabras a la oscuridad* leemos:

> ¿Pero qué les ocurre a las cabezas de los hombres? Las mueven extrañamente. Observa cómo ahora miran, con desconcierto, el camino que ya tiene borrado, y mírales en seguida escrutando, lívidos, la niebla que habrán de cruzar. Realmente están llenos de ignorancia.

(*P*,197)

Vemos, pues, cómo el propio Brines mira hacia el pasado, ese mundo aparentemente borrado. La mirada sobre el pretérito tiempo abolido está en un primer término anclada en el horizonte de su infancia: ese reino al que recurrentemente vuelve el poeta, el momento en el que *no existe la muerte (P*,137) «Yo siempre —declara Brines— me he sentido instalado en una discreta marginación, desde una adolescencia que fue, a la vez, feliz e infeliz. Esto aclara muchas de mis actitudes vitales y poéticas. Es en ella donde me siento a gusto, y por lo tanto, la procuro»[5]. También de aquella niñez antes mencionada, Brines recupera hasta los incidentes más mínimos, como son el

[5] *Ibíd.*, p. 31.

del poema «El mendigo», composición donde, por otro lado, la mirada es el hilo por el cual se rescata del olvido el hecho narrado:

> Extraño, en esta noche, he recordado
> una borrada imagen. El mendigo
> de mi niñez, de rostro hirsuto, torna
> desde otro mundo su mirada dura.

En la experiencia transcrita en este texto, el recuerdo revisitado, parece transformarse en otra cosa, como revela el final del poema: *Y aquel miedo / que de niño sentí, remuerde ahora / mi vida, su fracaso: un anciano / me miraba con ojos inocentes (P,*286-287).

La mirada corrige desde el presente, que en verdad siempre se quiere más justo, más preciso; corrige, digo, ya sea con dolor o exaltación, el pasado. Así cuando su mirada se torna a incidentes menos felices, el de la «Muerte de un perro», es para hacer una reflexión de orden metafísico, desde su actualidad.

La preocupación temporalista es, como ya José Olivio Jiménes ha demostrado, una de las características unificadoras de la poesía española de posguerra. Pero ese tema sería el subtexto de todo lo visible a los ojos, lo cual es para Brines el punto de partida de su postura elegíaca. No obstante, como decía Antonio Machado en sus «Proverbios y cantares» de *Nuevas canciones:* «Hoy es siempre todavía.» Y de una forma semejante Merleau-Ponty escribe: «ser ahora, es ser siempre, y ser para nunca jamás»[6]. O sea, que en el seno de la construcción del pasado, del tiempo, para estos autores, como para Brines, hay una definitiva doble certeza; la de estar siendo y no siendo siempre.

Si recogemos una línea de «No es la noche, es el tiempo» (*P,*172) donde leemos que *la luz ya estaba gastada* y la proyectamos sobre el otro texto, «Entra el pensamiento en la noche» (*P,*174-176) constatamos que aquí, aquella luz gastada toma un significado más definitivo. Estos versos hacen patente esa ab-

---

[6] MMP, FP, p. 430. (Siempre que se cite una obra de Maurice Merleau-Ponty se seguirá la nomenclatura en la introducción.)

soluta sublimación del tiempo como la omnipresencia de toda la obra de este poeta. Según arroja una lectura de los libros de Brines, todos los valores, todo lo que es el mundo como aparición a los ojos, y el sujeto mismo, parecen apuntar, depender, y ser los fieles esclavos de un solo dios: Cronos. De aquí que si seguimos la fórmula de Brines y ante cualquier elemento mencionado ponemos un NO y luego un SINO TIEMPO (no la noche, sino tiempo; no el otoño, sino tiempo; no Dios, sino Tiempo) fácilmente podemos configurar con certeza la forma de la mirada que la poesía de Brines deja ver.

Detengámonos ahora en los espacios donde esta mirada operará, cuáles serán sus lugares predilectos para desde allí ver el mundo, y dónde dejará el poeta que su mirada se pose.

2. *Espacios para la mirada: el balcón, la ventana, el jardín*

La superficie de lo mirado configura la posición del que mira, y me refiero a una mirada experimentada como tal. Aquello que se escribe sobre lo visto da forma, y sitúa en el espacio al personaje que ve. Así, una mirada mental puede crear espacios de la imaginación, aunque sean formados a base de una realidad leída (no vivida), o vista a través de la pintura o simplemente inventada. Francisco Brines se describe a sí mismo como viéndose ver en su poesía, y por lo general es una representación con implicaciones autobiográficas en cuanto a la topología del espacio representado.

No quiere esto decir que las situaciones que aparecen en su poesía sean una reproducción de algo realmente sucedido, sino de algo que para él tiene visos de existir o haber existido, o que él ha experimentado; y tal parece serle imprescindible en el momento de querer comunicar, plasmar, una idea incluso de índole metafísica, cuya intuición pudiera ser válida para momentos muy disímiles. O sea, que en el poema, Brines recupera reiterativamente ciertos lugares, ciertas perspectivas, posturas o amueblados, para en ellos volcar su reflexión. Esta superposición instaura en el poema un nuevo significado que potencializa el ser de la escritura, pues son planos temporales que aislados no tendrían mayor intensidad pero superpuestos crean una dinámica altamente dramática[7].

[7] Carlos Bousoño ha estudiado ampliamente en su prólogo —

En sus textos reaparecen dos puntos de partida para situar el espacio de fuera o de dentro, esto es, *el balcón* (terraza) y *la ventana.* Este punto límite entre lo interior y lo exterior, es de fundamental importancia para la posición de la mirada que Brines lanza sobre el mundo. Balcón y ventana son simultáneamente oquedades por donde entra lo visible y sale la visión. La ventana orienta la mirada y enmarca la vastedad del mundo exterior, lo hace conciliable con el interior reducido y habitable. El balcón, sin embargo, tiene un doble poder, pues como la ventana, aunque ensanchada, limita el exterior, pero al mismo tiempo, tiene en potencia la posibilidad de instalarse en él para poder ejercer la operación de ver con más comodidad todo lo de fuera.

Como se dirá, en el caso de Brines, sus ventanas y balcones dan en ocasiones al huerto, al jardín, pues con la habitación, son algunos de los elementos esenciales de la poesía del autor. Así, el entrar en una descripción de las imágenes relacionadas con el balcón y la mirada, definiría un primer paso o etapa para referirnos a un elemento mediador entre el exterior y el interior. La puerta es también esencial para el pasaje de un espacio a otro, y como escribe Gaston Bachelard, el poeta «sabe que hay dos *seres* en la puerta, que la puerta despierta en nosotros dos direcciones de ensueño, que es dos veces simbolica»[8]. No obstante, no nos ocuparemos del símbolo de la puerta en Brines, ya que si bien es de gran relevancia, no nos ayuda a nosotros en el entendimiento de la configuración de su mirada, que es la finalidad última de este trabajo.

Es oportuno aquí reproducir un poema en prosa de Charles Baudelaire «Les fenêtres», porque la estructuración de éste en gran parte nos ayudará como punto de partida para expresar ciertas posturas de Brines.

> Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre eclairée

---

anteriormente consignado— a la obra de Brines la técnica de las superposiciones temporales en su poesía (pp. 59-63).

[8] Gaston Bachelard, *La poética del espacio,* traducción de Ernestina de Champourcin (México, F.C.E., 1965), p. 282.

d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déja, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelque fois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous: «Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?» Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?[9]

Esta mirada proyectada hacia el exterior, para reconocerse en la lectura de lo visto, esta actitud indagatoria del mundo como manera para construir su propio ser, es la que Brines practica desde sus ventanas y balcones. Con Baudelaire, Brines piensa el mundo desde un *dentro*, crea una leyenda del mundo para sí, recreándose a sí mismo a la vez. Y esa recreación ocurre —obsérvese el pasaje que sigue— cuando el tiempo se detiene precisamente en el balcón:

Junto a la mesa se ha quedado solo,
debajo de las vigas, en penumbra
los muros. Los naranjos arden fuera
de luz, y el mar de velas blancas, suben
encendidos los pinos por el monte.
En la madera del balcón las horas
se detienen, y el mundo se imagina
con el amor que quiere el pecho.
(«Junto a la mesa...», *P*,115)

El reflejo de lo perdido es igualmente lo que la mirada, «Con

[9] Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. I (París, Gallimard, 1975), p. 339.

ojos serenos» —como reza en el título del poema— busca al salir a la ventana y desde allí mirar a los otros seres, al mundo:

Ahora que no hay felicidad, quiero encontrar
[un rostro
que refleje su luz, mirar caer la noche
sobre el campo dormido, oír cantar un pájaro
con dulzura inocente.
Y ahora que de ella nada queda en mí,
yo quiero contemplarla
en lo que existe y la retiene,
y con ojos serenos me asomo a la ventana para ver
un hombre con un perro, conversando unos niños,
[un balcón
encendido.

(P,259)

Refinando este necesario impulso del ver para verse, del construir una historia ajena para describir el discurso oculto de su mismidad, el autor, en un poema donde el hablante se desdobla para mejor reconocerse, «Sucesión de mí mismo», utiliza de nuevo la plataforma del espacio del balcón como modo para situar las dos partes de un solo ser (en este caso él mismo):

Desde el balcón le espío
llegar hasta la esquina de la casa,
y allí ha permanecido en la mejilla de la primera luz.
Con el sol y los pájaros el día se hace largo,
y en la esquina el muchacho ya es este mudo
[anciano que vigila el balcón,
allí donde él se mira con cuerpo aún robusto y
[fatigado.

(L,74-75)

Es importante señalar ahora que la actitud contemplativa de Brines se verifica y proyecta desde un espacio de cotidianidad como es el balcón y la ventana, evitando así la postura retórica del sitio artificialmente pedido prestado a una tradición poética más prestigiosa. Apunta de este modo un elemento primero para significar su mirada poética, que es la mirada del

lugar vivido, la de la experiencia real (aunque luego nos entregue un producto último, una experiencia sustantiva del poema cuya potencialidad de emoción no necesita ser remitida a lo vivido).

Testigo de sí mismo, es esta una poesía testimonial que confluye a una ontológica soledad desde la cual se establece una relación con los otros atrapados en la red de su propia mirada solitaria. Esta mirada del solitario, forzosamente repercute sobre lo mirado. El comercio establecido entre el solitario y el mundo es intercambiable por un solo vocablo: *soledad.* La actitud contemplativa junto a la ventana, junto al balcón, como origen de otra actitud rememorizante, parecía ser ya en aquella infancia, a la que en su soledad siempre retorna, un hábito: Me quedaba *cerca de la ventana, frente al mar/ recordaba las sombrías historias* («El mendigo», *P,*286). Son muchos los poemas en Brines donde la ventana y el balcón vendrán a ser el pretexto para iniciar un recorrido doloroso sobre el pasado, o una mirada aguda sobre el presente, o una cansada y pesimista proyección sobre el futuro. El origen ontológico de esta soledad, es de sobra conocido, pero Brines nos la presenta también como atributo del *desamado;* lo cual añade una intensidad dolorosa a esa soledad, pues está claro que aquel que fue amado y ha sido desposeído, desamado, bruscamente, no puede sino tener una visión desoladora del mundo.

«La espera» es un poema donde la contemplación desde el balcón cumple una función primordial, y donde este vaciado —el balcón— se hace significativo de la muerte. También es de señalar que, al repetir los espacios de la casa el personaje poético, se sitúa justamente en ese balcón:

I

El campo, oscuro; lejos, al mar,
las luces. Y un pájaro nocturno.

Sentado está mi padre,
con olor de naranjo entre sus dedos
y el rostro plateado. Espera.
Y en un paseo largo,
de rezo y vigilancia del jazmín,
mi madre está esperando.

Vaharadas de tiempo
suben hasta el balcón, en donde miro
su soledad, sus sombras. En esta casa todos
estamos esperando a quien nos niega.

II

El campo, oscuro; lejos, al mar,
las luces. Y un pájaro nocturno.

Con rostro plateado, y hondo olor
de naranjo, espera un hombre.
Y una mujer espera, vigilando
el jazmín. Son dos extraños.

Miré desde el balcón,
Y en el balcón no había nadie.

(*P*,351)

En la primera estrofa se presenta lo visto con una economía de recursos que da gran intensidad al efecto expresivo. Luego de haber identificado a los dos primeros personajes, el padre y la madre, se situará el personaje en el balcón, para acabar así lo que podríamos llamar una puesta en escena de los tres personajes en *presencia.* En la segunda parte del poema, tiene lugar una brusca desposesión de elementos que corresponde a similar desposesión existencial, pero los elementos de la naturaleza siguen iguales, pues representan la permanencia: el campo, el mar, el pájaro. Sin embargo, el padre se ha convertido en *un hombre* y la madre en *una mujer, son dos extraños.* Esta proyección de extrañeza, que Brines suele descubrir al cabo en todo lo que mira, es un elemento aparentemente secundario en sus poemas; pero que implica el paso de lo concreto a una meditación de índole metafísica de cuya última consecuencia surge una reflexión sobre la esencial propia precariedad (o fantasmagoría) del ser y de su ser (del *otro* y del yo). Y si atendemos a los últimos versos lo que surgiría sería una visión nihilista ~~aplastante~~, pues al final el mismo hablante parece ser borrado en el balcón.

Ya en su primer libro, y en el poema que abría la sección inicial, se podía leer; *El balcón da al jardín. Las tapias bajas /*

y gratas. Entornada la gran verja. O sea, que el espacio del balcón es, desde el principio de su obre, un lugar desde donde se proyecta la mirada, para después orientarse, y desde allí, hacia una reflexión de orden metafísico. Al final de aquel poema, ese personaje misterioso que reaparece en todos los libros del autor configurando el tiempo, es invadido en el mismo balcón por el soplo de la sombra, con sus implicaciones conocidas de difuminación y muerte:

> Cruza la diminuta puerta. Llegan
> del campo aullidos, y una sombra fría
> penetra en el balcón y es un aliento
> de muerte poderoso....
>
> (*P*,109)

El balcón-terraza aparece en la obra de Brines como el ámbito idóneo y ceñido de su contemplación. En él se mira verse ver, desde él mira al mundo que le habla, el cual, aunque estando allí vivo a sus ojos, parece suprimirse, como el propio autor, con sólo volverse objeto de reflexión. Si reconstruyéramos minuciosamente la biografía del personaje que emerge de su obra toda, a este balcón se asomó el niño que inocente inaugura su visión, el joven envejecido antes de tiempo, el maduro personaje que se desdobla para verse a sí mismo; y con palabras de otro levantino, Azorín: «Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir» [10].

Pero a nuestro poeta lo que se le ofrece a la mirada situándose en esas ventanas y balcones son ciertos espacios familiares como los huertos o jardines de su casa, y allí es donde su imaginación toma pie para iniciar la configuración de algunos de sus poemas. Así, Brines, desde el poema que abre la primera sección de su primer libro, *Las brasas*, crea un personaje fantasmal que habitará en toda su obra: es un *hombre sin luz* que como ciego percibe la hermosura del mundo que lo rodea:

---

[10] Azorín, «Una ciudad y un balcón», *Castilla*, ed. de Juan Manuel Rozas (Barcelona, Labor, 1973), p. 117.

Entra un hombre sin luz y va pisando
los matorrales de jazmín, le gimen
los pies, no mira nada...

(*P*,109)

Este personaje significa su mirada sobre el mundo, la cual tiene dos momentos: una, la de transcribirlo selectivamente en el poema con todo su esplendor; otra, la de arrojar sobre ese mismo mundo una sombra de muerte y acabamiento. La primera es aparentemente una mirada empírica; pero en el curso de su obra veremos cómo al ir idealizando aquellos paisajes vividos, éstos se convierten más bien en el correlato de una visión de orden simbólico, cuya finalidad es la de contrastarlos con otros lugares y otras escenas de oscuro significado más pesimista. El *jardín*, lugar que reaparecerá continuamente, es descrito de este modo en una primera mirada:

...lentos nardos suben,
y suben las palomas con las alas
el aire, el sol, y el mar descansa cerca.
El viento ya no quema. Riegan lentos
los pasos que da el agua, las celindas
todas se entregan. Los insectos se alzan
a vivir por las hojas.

(*P*,109)

Mas repentinamente, como si este paisaje se viera reflejado en un espejo adverso que oscurece lo allí visto, lo que era esplendor se hace negra visión de lo que muere. Es ahora un *jardín* creado por la reflexión; o también, otro *jardín* vivido que viene a superponerse al primero y cuyo eje y tránsito en el poema es ese personaje que continúa andando sin luz y que debemos identificarlo con el tiempo, o al menos con su concreción en términos de temporalidad:

Todo lo deja muerto, negras
aves del cielo, caedizas hojas,
y cortada en el hielo queda el agua.
El jardín está mísero, y habita

ya la ausencia como si tratase
de un corazón, y era una tierra verde.
(*P*,109)

El perspectivismo temporal en Brines toma forma bajo un perspectivismo visual cuya ordenación es como sigue: l) el presente parece ser visto de una forma intuitiva, pre-predicativa y contiene en potencia el nervio del poema (primera visión del jardín); 2) pasado ese repentino encuentro, la reflexión viene a nublar esta primera visión y arroja por lo general un saldo negativo sobre la realidad vista (segunda representación, más simbólica, del jardín).

En verdad esto se da simultáneamente en el momento de la experiencia, sólo la escritura lo redistribuye en dos fases o instantes, en un intento de recrear, ya lo hemos dicho, la emoción sentida. El ser del poema se encuentra ocultado por el poema en sí y al mismo tiempo, como un *impensado* (el término es de Heidegger), espera al lector para hacerlo depositario de aquél. Es un *impensado* que al ser recreado en nuestra mente no puede sino por simpatía desencadenar una emoción de orden semejante a la que produjo el poema.

De este modo, Brines nos entrega gracias a sus poemas, espacios y lugares que para él tuvieron un significado especial y que nosostros revivimos al mismo tiempo que hacemos, quizás, entrar en el juego de la lectura y en parecidas circunstancias. De ahí que (como lo entendió el propio Bécquer) su poesía sea fundamentalmente una evocación serena de lo ausente (ya sea espacios, sentimientos o personas)[11]. Y que para que esa evocación sea posible la otredad se le hace indispensable. De esa evocación (que es también una invitación al lector) y ausencia del otro es de lo que vamos a tratar ahora.

3. *Evocación y ausencia del otro*

Toda la poesía de Brines es una invitación a que con él miremos su pasado y que, de algún modo, lo apliquemos a nues-

[11] Para este aspecto y otros temas de poética véase el interesante libro de Edmundo Bendezú Aibar, *El delirio de los coribantes (Estudios de poética)* (Lima, P. L. Villanueva, 1981).

tro presente. Tal invitación al funeral de su experiencia abolida, tiene la fuerza expresiva de verse a sí mismo (como personaje poético) arrastrando su cadáver. He aquí cómo se dirige directamente a nosotros en «Entre las olas canas el oro adolescente»:

Mira, ciego lector,
su cuerpo entre las aguas,
entre las olas rotas el cuerpo derribado,
al pie de la alta roca de Escirón;
y mírame en la arena, bajo el azul,
aún joven, contemplador de su sonrisa viva,
de su existente luz, ahora que escribo versos
en la huérfana noche,
en el naufragio del amor.
. . . . . .
Mas acaso no habré llamado en vano.
Pretexto suficiente, testimonio piadoso
si sois fieles testigos de vuestra propia vida.
(*P*,311)

Importa ahora señalar cómo también se le pide al lector otra mirada, ya no sobre la propia juventud del poeta (segundo punto del horizonte después del de la niñez, en la obra de Brines), sino también sobre una otredad que puede ser la del poeta como sujeto del poema, y en otro orden de cosas la del poeta viéndose escribir ese mismo poema. Esta otredad, la cual Brines parece esforzarse en subrayarnos, es un deseo de distanciamiento que no creo haya que aceptarlo tan simplemente como podría parecer. Brines intenta más bien una dinámica de la reversibilidad —que no es igual que la relatividad— según la cual todo fenómeno contiene ese *otro lado* de que habla Merleau-Ponty. De cualquier modo, en el texto que venimos comentando, el poeta establece una otredad múltiple: 1) la del *ciego lector;* 2) la de *su cuerpo;* 3) la del personaje poético *contemplador de su sonrisa;* 4) la del mismo poeta, *ahora que escribo versos.*

¿Pero quién es este otro cuerpo que vive en el *fondo irreflejo* como un pasado que no parece nunca haber sido presente para la escritura, (sí para el escritor) y que sin embargo es como la idea que la sustenta y la desencadena? Hay un lugar para lo ausente en la obra de Brines que aparentemente ninguna

presencia puede reemplazar. Ese ser ausente pudo, en un pasado que definitivamente no es el del momento de la escritura, habérsele entregado, aunque fuera brevemente, como una luminosa certeza, como una suerte de luminosidad física y espiritual. Bruscamente desposeído de aquel hermoso asidero a la vida (ya *en el naufragio del amor),* no es de extrañar que su mirada se haya hecho cada vez más sombría. Por esta razón leemos en el texto: *No vuelvas la pesadumbre de tus ojos / a los demás: nadie podrá ayudarte / en esta hora de amargura (P,*293).

Antonio Machado escribía que su Abel Martín no rechazaba el amor homosexual por razones morales, sino metafísicas, porque no era «la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro» [12]. Pero si descartamos esta empobrecida imagen de la otredad amorosa que Machado nos da (y he tenido que aludir a ella para que no se vea como deformado lo que sigue) veremos que, en el mismo texto, Antonio Machado nos ofrecía ya un elemento esencial para el esclarecimiento del amor en Luis Cernuda, y que nos es válido a nosotros ahora para el correspondiente en Brines:

> «La amada —explica Abel Martín— no acude a la cita; es en la cita ausencia. «No se interprete esto —añade— en un sentido literal.» El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera. El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad, o mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada... [13]

Es esta *ausencia inesperada* lo que nos importa. Pues bien, es a partir de esa ausencia desde donde Brines proyectará su «largo-metraje» poético, la historia de un haber estado cerca de aquella *ausencia inesperada* que pareció ser *presencia* en un pasado posiblemente anterior a su mejor producción poética, y que ahora el escritor la evoca.

Es oportuno aquí citar unas palabras de Jean-Paul Sartre,

---

[12] Antonio Machado, *Nuevas canciones* y *De un cancionero apócrifo,* ed. de José María Valverde (Madrid, Castalia, 1971), p. 212.

[13] *Ibíd.,* p. 195.

tomadas de su artículo sobre la mirada contenido en *El Ser y la Nada:*

> Podemos captar ahora la naturaleza de la mirada: hay en toda mirada la aparición de un prójimo-objeto como presencia concreta y probable en mi campo perceptivo, y con ocasión de ciertas actitudes de ese prójimo, me determino a mí mismo a captar, por la vergüenza, la angustia, etc., «ser-mirado». Este «ser-mirado» se presenta como la pura probabilidad de que yo sea actualmente este *esto* concreto, probabilidad que no puede tomar su sentido y su naturaleza propia de probable sino de una certeza fundamental de que el prójimo me es siempre presente en tanto que yo soy siempre *para otro.* La experiencia de mi condición de hombre, objeto para *todos* los otros hombres vivientes, arrojado en la arena bajo millones de miradas y escapándome a mí mismo millones de veces, la realizo concretamente con ocasión del surgimiento de un objeto en *mi* universo, si este objeto me indica que soy probablemente objeto actualmente a título de *esto diferenciado* para una conciencia. Es el conjunto del fenómeno que llamamos *mirada* [14].

Para Brines, pues, la desaparición del otro, aquel ser de luz que parecía dar sentido a su ser propio (*miras, con ojos luminosos, / mientras hablo, mis ojos.* (*P*,315), creará un vacío tal que el propio yo se sentirá obliterado y se le verá angustiadamente solo frente a la hueca mirada de un Dios ausente.

En un poema como «Naufragios» esta falta de un otro —al que con sólo mirarlo, con que nos mire nos autorrealizamos—, toma magnitudes de una soledad muy honda:

> Tú sólo ves la opacidad del rostro,
> y porque tu mirada, llena de luz
> y hermosa como el viento, es ciega
> para mí, yo nada tengo.
> Aridos fueron estos años recientes
> de juventud, frente al azul eterno.
> (*P*,308)

---

[14] Jean-Paul Sartre, *El Ser y la Nada,* traducción de Juan Valmar (Buenos Aires, Losada, 1968), p. 360.

Nacida de la luz, esta otredad que pareciera haber dado sentido a toda una vida, volvió a la luz (*Regresas a la luz, y ella te devoró (P,*361), y de algún modo dejó en la sombra al escritor.

La fusión con lo otro es, en última instancia, una certeza final a la que parecen apuntar ciertas zonas de la obra de Brines. Pero esta otredad, al haber quedado relegada en las estancias de la juventud, no puede ya ser sino de orden mental. De ahí que el espejo refleje una mirada adversa, negativa, pues el paso del tiempo hace aquella mirada imposible. El único espejo posible es aquél del pasado, allí donde intuimos que *sí* fue realizable una identificación con el otro como un ser lleno de luz; y recordando aquella experiencia de plenitud escribe:

> Si acaso confesarte mi deseo
> de ser yo tú,
> y así ofrecerte al fin lo que mereces
> cuando acercas tus manos a las mías:
> saber que me mirabas con mis ojos.
> (*L*,69)

El saldo no parece haber sido muy positivo; y en un poema que pudiera ser conclusivo para la vivencia recordada del amor, «La cerradura del amor», leemos: *No te fíes / de la belleza de un semblante joven, / y escruta su mirada con la tuya.* Y en un texto publicado por separado más recientemente, «Lamento en Elca», esta búsqueda de una otredad que de algún modo trascienda el hombre, y responda a su mirada, es reestimada con mayor apremio y más triste desolación:

> ¿Dónde mirar, en esta breve tarde,
> y encontrar quien me mire
> y reconozca?
> . . . . . .
> Y miro el mundo, desde esta soledad,
> le ofrezco fuego, amor,
> y nada me refleja [15].

La mirada retrospectiva de Brines se vuelve continuamente a lo que fue el *único verano de* [su] *vida.* Ya antes, en otra

[15] Francisco Brines, «Lamento en Elca», *Cuervo,* pp. 78-79.

composición que este poema que ahora ilustramos más ampliamente («Aquel verano de mi juventud»), decía el poeta: *He aquí el ciego, que sólo ve la vida en el recuerdo* (*L*,40). Y es a aquel otro lugar, que parece haber sido el de la felicidad, adonde insistentemente vuelve su mirada.

El verano al que la mirada vuelve, fue el de dos cuerpos, cifrados como otredad, cada uno de ellos se determinaban a sí mismos. Entonces todo era posible, y en la actualidad de sus textos parece predominar una penumbra que es arrojada sobre lugares y cuerpos. «La ausencia se define como un modo de ser de la realidad-humana con relación a los lugares y sitios que ella misma ha determinado por su presencia» [16]. Hacia esa ausencia esencial de un tiempo que fue luminoso, para el mundo y para el cuerpo, se orienta la mirada retrospectiva de Brines.

No obstante el mundo sigue su curso y no deja tampoco indiferente al poeta. A pesar de su ensimismamiento, la mirada de Brines, a veces adquiere casi un placer de voyeur en detenerse en los otros y, desde un lugar oculto, poder indagar a través de su retina, en las vidas ajenas, para así dilucidar los misterios de su propia vida. Acerquémonos, pues, a este voyeurismo de orden metafísico que aparece en la poesía de Brines.

4. *Metafísica del voyeurismo*

Nos hemos referido anteriormente a la trascendental aparición de la otredad en la dinámica de la mirada briniana, mas era una demanda lo que se hacía a la mirada del otro, esto es, se le pedía su mirada para poder autorreconocer la suya propia. Se daba entonces una suerte de desnudez ambiental, en la cual las miradas se reflejaban. Pero he aquí que aparece la mirada del *voyeur*, o sea, la mirada de aquel que quiere ver sin ser visto. Y que disfraza su mirada de una opacidad falsa; «...es disimular la propia objetividad, es reclamar el derecho de ver sin ser visto, es decir, de ser puro sujeto» [17]. Sartre aplica este aserto a la acción de vestirse, nosotros queremos aplicarlo

---

[16] Sartre, *El Ser y la Nada*, p. 375.
[17] *Ibíd.*, p. 360.

al sujeto que se esconde para, vistiendo la mirada, ver una escena cualquiera.

Es en el poema «Mere road» donde el personaje poético como *voyeur* aparece descrito con mayor plasticidad. Este *voyeur* ve pasar todas las tardes un grupo de jóvenes en sus bicicletas, y los reconoce *detrás de los cristales de mi cuarto / Y nunca han vuelto su mirada a mí... Y ellos llenan mis ojos con su fugacidad.* Pero el protagonista piensa que, una vez pasado el tiempo, alguno de esos jóvenes, montado en bicicleta, vuelva a pasar por aquel lugar *y es posible que sienta ese misterio del peso de mis ojos, / de un ser que no existió / que le mira... (P,*218).

El hablante poético ve pasar todas las tardes ese grupo de jóvenes en bicicleta. Y escondido tras la ventana, porque es una forma de hacerse invisible a los pasantes, está el poeta como voyeur. (Subrayo aquellos versos donde explícitamente la mirada aparece como mecanismo y aun como objeto del poema):

Todos los días pasan,
y yo los reconozco. Cuando la tarde se hace oscura,
con su calzado y ropa deportivos,
yo ya conozco a cada uno de ellos, mientras suben
[en grupos
o aislados,
en el ligero esfuerzo de la bicicleta.
Y yo los reconozco, detrás de los cristales de mi
[cuarto.
Y nunca han vuelto su mirada a mí,
y soy como algún hombre que viviera perdido en una
[casa de una extraña ciudad,
una ciudad lejana que nunca han conocido,
o alguien que, de existir, ya hubiera muerto
o todavía ha de nacer;
quiero decir, alguien que en realidad no existe.
Y ellos llenan mis ojos con su fugacidad,
y un día y otro día cavan en mi memoria este recuerdo
de ver cómo ellos llegan con esfuerzos, voces, risas,
[o pensamientos silenciosos,
o amor acaso.
Y los miro cruzar delante de la casa que ahora
[enfrente construyen

Y hacia allí miran ellos,
comprobando cómo los muros crecen,
y adivinan la forma, y alzan sus comentarios
cada vez,
y se les llena la mirada, por un solo momento, de la
[fugacidad de la madera y de la piedra.
Cuando la vida, un día, derribe en el olvido sus
[jóvenes edades,
podrá alguno volver a recordar, con emoción, este
[suceso mínimo
de pasar por la calle montado en bicicleta, con
[esfuerzo ligero
y fresca voz.
Y de nuevo la casa se estará construyendo, y esperará
[el jardín a que se acaben estos muros
poder ser flor, aroma, primavera,
(y es posible que sienta *ese misterio del peso de mis*
[ojos,
de un ser que no existió,
que le mira, con el cansancio ardiente de quien
[vive,
pasar hacia los muros del colegio),
y al recordar el cuerpo que ahora sube
solo bajo la tarde,
feliz porque la brisa le mueve los cabellos,
ha cerrado los ojos
para verse pasar, con el cansancio ardiente de quien
[sabe
que aquella juventud
fue vida suya.
Y ahora lo mira, ajeno, cómo sube
feliz, encendiendo la brisa,
y ha sentido tan fría soledad
que ha llevado la mano hasta su pecho,
hacia el hueco profundo de una sombra.

(*P*,217-18)

A través de los vocablos *reconozco, ya conozco,* de antemano el poema nos sitúa frente a una escena habitual a la que repetidas veces el hablante parece haber asistido. Pero hay un

reconocer ausente, donde se define el otro miembro de la mirada, los jóvenes que pasan, y que parecen ignorar al hombre que cada tarde los observa desde la ventana. Esta otredad, de la cual ya hemos hablado, la de los jóvenes, que ignora al prójimo que los mira, es ya un claro síntoma de que la mirada del que mira desea al mismo tiempo la correspondencia de ser mirado también.

No obstante *ellos llenan* sus *ojos con su fugacidad.* Esta otra constatación de la fugacidad de lo mirado, frecuentemente abre en la poesía de Brines un nuevo estadio en el poema. Suele surgir, al mismo tiempo que una constatación de lo mirado, la representación temporalista del ser de aquello (en nuestro caso los jóvenes), lo cual vendrá posteriormente a repercutir sobre la autorreflexión de la fugacidad de su propio ser. Recordamos ahora que se ha hablado de la poesía de Brines como la de un *testigo solitario de sí mismo,* a través de su estar viendo la otredad, el mundo.

Transpone, pues, ese saber fugaz a los jóvenes que llenan sus ojos, a los ojos de los propios jóvenes que ven fugaz también la materia; *y se les llena la mirada, por un solo momento, de la fugacidad de la madera y de la piedra.* Se ha establecido una igualdad entre los dos miembros del poema: el hablante que mira a los jóvenes como algo fugaz, y los jóvenes que al pasar miran la fugacidad de la madera y la piedra. Pero hay en ambos casos un ignorarse mutuo, aunque las posturas sean semejantes. Se introduce después un tercer plano temporal, ese día en que la vida derribará igualmente en el olvido de su juventud.

Toda esta acumulación de recuerdos para la memoria le sirve al poeta para transplantarse él mismo a ellos y verse pasar a sí mismo, en su juventud, y cierra así los ojos *para verse pasar con el cansancio ardiente de quien sabe / que aquella juventud / fue vida suya.*

Un estado fantasmal agudizado por ese sujeto puro, como dice Sartre, que tiene la capacidad de cubrir su mirada, se manifiesta en Brines como correlato de la soledad fundamental de cada hombre. Y el resultado será igualmente de pesadumbre ante la falta de reflejo que encuentra su mirada al ser proyectada sobre el mundo. El hecho de presentar en el poema un personaje *voyeur* que mira sin ser visto, y otra escena simultánea que ignora esa mirada, establece una dramaticidad de lo

opaco que separa los dos presentes y cuyo teatro posible es sólo la escritura. Son dos realidades presentadas en un mismo plano, y es desde este perspectivismo dual desde donde emerge el significaco del poema. La perspectiva, el punto de vista en que se instala el hablante poético, es siempre intencional en la obra de Brines, siempre colabora con la significación final que surge del poema. En el caso de «Mere road» es la vida fantasmal, como de sombra, que el sujeto del poema cree estar viviendo.

Veamos una escena similar, de mucho más fugaz plasmación aunque no por eso menos efectiva:

Un niño,
debajo de las nubes radiantes,
contempla el mar.
Entre las secas cañas de los huertos
yo detengo mis pasos.
Miro, con turbada inquietud,
el cansado oleaje de las aguas,
la soledad del niño.

El desolado instante me hace daño;
y al caminar, de nuevo,
siento adversa la vida y alejada.
(*P*,280)

Como ha visto un «Niño en el mar», será una niña lo visto en el poema «El dolor»; *Un hombre, tras las dunas, / sentado estaba, / al acecho del mar (P*,284). Este hombre verá pasar, envuelta de luz y de alegría a la niña; y como una terrible metamorfosis, *el joven vio que el rostro / de la niña / envejecía misteriosamente (P*,285). Todo se hace signo de destrucción, y para constatar su propio ser como una sombra, y concluir que el hombre pertenece a *un linaje de esclavos*, es por lo que esta visión de la niña ha sido recogida en el poema.

La mirada oculta del poeta descubre a veces con terror cómo el dolor, el sufrimiento, es transferido de un ser a otro al igual que si fuera un instrumento más de la vida y no por esa culpabilidad que nos sería ingénita. Con lo cual, a través de la mirada no solamente se conoce el mundo, sino que gracias a

ella transmitimos y se nos transmiten también todas las lacras de nuestra existencia.

No obstante, no todas las escenas descritas desde el punto de vista del que mira sin ser visto son de igual desolación, aunque ~~siempre~~ sea el fracaso lo que amenaza a cualquier descripción del mundo hecha por Brines. Este es el caso de «Versos épicos (Virgilio en Trápani)»:

a menudo

Casi desnudo bajo el fuego del día
miro la solidez del mar, abierta por los brazos
de vigorosos nadadores jóvenes,
a la orilla de Trápani.
Y rodeados de gente indiferente, aquellos dos
de ardientes ojos,
de feliz semblante, recogidos.
¿Y quién cantará el amor sino el poeta?
Desde su soledad el joven extranjero
os observa con luz benevolente,
y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura.
(*P*,191)

La sensorialidad de lo descrito nos habla más de la intencionalidad del texto respecto al poeta que del propio Virgilio en sí. No hay actos gratuitos en la poesía de Brines, todo tiene una intención muy clara, un mensaje muy definido. No será inútil aquí recordar aquel hermoso cuadro de Tintoretto, «Susana en el baño», donde Susana desnuda se baña y se mira al mismo tiempo en un espejo, mientras que unos viejos la miran, ocultos entre los arbustos, por diferentes ángulos. Pero Susana parece haber visto algo intrigante en el espejo, algo que se encuentra ausente del cuadro[18]. Para Brines es el tiempo que

---

[18] El famoso poema de Wallace Stevens, «Peter Quince at the Clavier», recoge el tema del cuadro de Tintoretto y lo convierte en algo semejante a una partitura de música, pero son unas líneas de este poema, que Brines no tiene por qué conocer, las que me interesa transcribir, pues la semejanza descriptiva con la mirada crepuscular de Brines puede ayudarnos a un acercamiento más generalizado del fenómeno de la mirada poética. Estos son los versos:

Beauty is momentary in the mind—
The fitful tracing of a portal;
But in the flesh it is inmortal.

acecha y que pasa lo que parece ver en el espejo y lo que ve en ese otro espejo que son los seres observados, y esto es lo que en el apartado siguiente vamos a estudiar.

5. *Narciso mirándose en el río de Heráclito*

Una mirada del presente-ficción que establece la escritura no puede sino ser selectiva de aquello que fue presente-experiencia, y de lo cual no tenemos otras noticias que no sean las declaraciones del propio poeta. De cualquier modo, para la poesía el único presente posible es el que el poema contiene y su pasado fue aquel del instante poético, del cual quedan en el poema apenas trazas. No hay poetas realistas, hay poetas donde la abundancia de lo real parece cegarnos en la lectura y lo narrativo-descriptivo se confunde con una realidad posible. La poesía contiene su propio presente inalterable y el mismo poeta ignora a veces cuál, o de qué orden, va a ser ese presente. Sólo una vez acabado *el poema le dice al poeta* cuál es su actualidad o verdad como texto. No obstante, fue el comercio que el ojo establece con el mundo a través de la mirada (y sin preocuparnos lo apropiado de su representación de aquél), lo que trataremos de descubrir en el presente-textual hacia el que apunta la mirada poética en Brines.

Si nos movemos con la mirada del escritor, de dentro para fuera, veremos cómo aquél constata el estar mirando. Así en un poema, «Museo de la Academia», donde se describe el lienzo de un pintor italiano. Después se aclara:

> La sala se oscurece, la mirada
> tarda más en llegar, pierden vigor
> los hombros del desnudo, quedo solo.
> Ya en la calle, la última luz del sol
> se precipita en los tejados...
> . . . . . .

> The body dies; the body's beauty lives.
> So evenings die, in their green going,
> A wave, interminably flowing.

El cansancio se aleja, y en los ojos
se agrupan las estrellas con sus fuegos,
y en su misterio el pecho se conforta.

(*P*,187)

Esta magnífica y plástica descripción, de lenta andadura cinematográfica — el ojo de la cámara es aquí el del poeta—, es muy característica de la poesía de Brines. Nos vemos tan fuertemente envueltos en el mismo mirar del poeta que sentimos, hacemos parte de su mirada, con ella recorremos «los hombros del desnudo», con ella vemos la calle en penumbra, la noche que la conforta y la calma. Su intento de querer consignar un presente, a menudo para hacer más dramática la aparición del paso del tiempo, se puede dar en formas más concretas, como es el caso en el poema «Otoño inglés»: *Hoy lo que ven mis ojos... (P,*229). O en una sosegada tarde de poca luz mientras está «Oscureciendo el bosque» describe su mirada: *Con sosegados ojos miro el bosque (P,* 215).

La mirada en el presente, al desdoblarse en el espejo, es por lo general en la obra de Brines para descubrir con horror el paso del tiempo; así en «Oculta escena», *los ojos, enturbiados* miran a su alrededor y sólo ven signos de la muerte:

En este desamparo, que es su alma,
busca la compañía de un espejo
donde, en sórdida espuma,
fija su faz,
y absorto mira un rostro semejante
que, transformado en monstruo y en muerte,
desaparece al fin.

(*P*,305)

Unas líneas como las que siguen, del poema «Identificación en un espejo» (*L*,30) confirmarán esa desolada y turbia mirada que el espejo parece reflejar cuando el poeta lo mira:

Hay una misma relación que se refleja en un espejo
[turbio:
cuando deseamos la nada, estamos inventando el
[olvido.

Mas esto nos es dable contemplar
en el borroso espejo de la vida.
Y hablo desde la carne de la carne.

Este *espejo turbio,* que es también la vida en forma de *el borroso espejo,* contiene esa posibilidad de reflejar el mundo como siendo devorado por el olvido, el cual —olvido— aparece en el momento en que deseando la abolición de aquél (que sería una *nada* de antemano imposible) en verdad lo que emerge es un torpe sustituto: *el olvido.* Se da una contradicción pues, la de que al buscar una desaparición (una nada) lo que ocurre es que aparece un fenómeno nuevo, el olvido, el cual sólo hace borrosas las cosas, las tacha, no las extermina, y la vida es *ese lugar* donde todo este proceso *tiene lugar.* El olvido es lo que más se parece a un espejo, pues como escribe Brines en este mismo poema: *El olvido es el más grande de los misterios, / pues estando hecho de realidad su naturaleza es carecer de ella.* ¿No es esa la imagen refleja del mundo en el espejo? ¿Y no es esa la naturaleza —la función— del espejo, que es en sí ausencia de realidad? Y el espejo es el espacio donde el mundo también se ausenta de sí mismo sin dejar de ser él.

En otro poema, «Olímpica», el espejo parece estar relacionado con un cambio definitivo en la actitud del poeta: *Así yo fui radiante indiferente, / antes de que fijara en el espejo / una absorta mirada (P,*36).

Ya en su primer libro Brines había escrito: *Este rito / de desmontar el tiempo cada día / le da sabia mirada... (P,*111). Ya veremos cómo esa *sabia mirada* se enfrenta a otra mirada más intuitiva y amorosa, la cual el poeta siente perdida con la edad. Algo, sí, hay que señalar ahora, y es que todo reflejo en un espejo puede ser comparado con el *eco.* En este sentido el *eco* es también ese ser y no ser al mismo tiempo la voz que re-produce. (Igual que el eco hace del aire mudo un aire parlante, el espejo introduce y descubre la callada capacidad de hablarnos que nuestro propio cuerpo tiene). Tanto en el *espejo,* en el *eco,* y en el *poema,* conviven estos dos aspectos de una misma cosa, y es que son y no son la cosa en sí representada; con lo cual no tenemos más solución que optar por la unidad del *ser* como elemento unificador de lo real y su representación.

Esta actitud de una mirada reflejante se repite, no solamente cuando se proyecta sobre el propio yo, sino en parcelas más

circunstanciadas y exteriores al yo. Así, la llegada de un amigo que cuenta su vida se convierte en otro pretexto para verse reflejado en él a sí mismo:

> Se contaba a sí mismo
> las tristes cosas de su vida, casi
> se repetía en él mi pobre vida.
> Arropado en las sombras lo miraba
> (*P*,114)

Y ese mirar al amigo es como un auto-mirarse. Este descubrir la posibilidad especular de todo aquello que se le ofrece a su mirada caracteriza la poesía de Brines.

Por tanto, creo que está bien claro que el mundo (en cuyo concepto incluyo los otros, la otredad en general) aparece en Brines como un espejo en el cual pueden reflejarse sus *sentimientos,* instalando así una reflexión sobre sí mismo al detener su mirada en unas parcelas muy definidas de ese mundo contemplado. El poema es el saldo más o menos racionalizado de ese encuentro consigo mismo a través del mundo. Luego él, como un *don* que se deja a los pies del lector, nos entrega el poema como espejo en el cual, si lo miramos, si lo leemos, veremos la sombra más o menos borrosa de su emocionado ser, y quizás consentiremos que aparezca semejante sentimiento en nosotros.

En tal sentido para Brines el mundo es transparente, pues su mirada retorna de él trayéndole la imagen, ya sea del olvido o de la muerte. Cuando este poeta mira al mundo se da una identificación de orden negativo, pues aparece aquél, el mundo, como puro pretexto para redescubrir su propio ser. El dramático verificar la brillantez y vivacidad de las cosas, y del ser humano, se torna en melancólica constatación de una pérdida, lo cual ensombrece la mirada del poeta. Pero bien leída, esta mirada es de exaltación generosa del mundo y de la vida, pues no hay un amargo referirse a la vida y al mundo como algo en sí de orden negativo. Es el propio poeta quien recibe sobre sí mismo tal triste constatación de su devenir.

A pesar de nuestra sugerencia de un cierto narcisismo en la actitud poética de Brines, la imagen de un Narciso mirándose en el espejo de las aguas no le es totalmente aplicable. De

su obra parece emerger un tercer personaje, que a su vez mira a Narciso mirarse y que, al identificarse con él en este estar mirándose, ve con horror en el corazón cómo es él quien va vertiginósamente hundiéndose en el olvido. Un Narciso mirándose en el río de Heráclito, sería, en definitiva, el nuevo mito que más adecuadamente podría significar gran parte de la poesía de Francisco Brines. Son las luces y, consecuentemente, las sombras como un anuncio de la mirada crepuscular del autor —reflejadas en esa superficie azogada del río del tiempo— lo que ahora vamos a examinar.

6. *Luces y sombras*

Ya José Olivio Jiménez señalaba que «es frecuente el empleo del elemento sensorial *sombra* en la poesía de Brines (o sus afines *ensombrecer, penumbra, oscuro,* etc.) en posición siempre cercana a la presencia del hombre»[19]. Y se refería igualmente al uso simbólico de la sombra «como categoría reveladora de una cierta situación espiritual del hombre»[20]. Esa situación podría incluir la soledad, el cansancio humano, y de ahí que Brines usa los desvaídos colores de la sombra como «trasfondo suprarreal alrededor de toda presencia humana»[21].

Brines antepone a la sección VII de su *Palabras a la oscuridad* (título que instala una doble graduación: la de la palabra como transparencia, que es lo que define su poesía —precisión en el lenguaje—; y la oscuridad, como hueco adonde parecen destinados todos los esfuerzos del hombre) la siguiente reflexión:

> Al hombre, algunas veces, le duele esa sombra que desconoce, y que está dentro de él. Sabe entonces cuán ruin sustentador es el cuerpo.

---

[19] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo,* 2.ª ed. (Madrid, Ínsula, 1972), p. 433.
[20] *Ibíd.*, p. 434.
[21] *Ibíd.*, p. 434.

Ama esa carne y su sombra, porque es eso a lo que llama vida. Y ama también el soplo que habrá de deshacerle para siempre, porque no existe otro destino.

(*P*,273)

ELIMINAR

Muerte y sombra están intrínsecamente asociadas como los dos rostros de una misma esencia definitoria del hombre. En este sentido son muchas las sombras hablantes como símbolo de la muerte, —desde «la dama de la muerte», de *La Celestina*, pasando por el teatro español del s. XVII (especialmente en las obras de Lope de Vega), luego en Bécquer y posteriormente en toda la poesía española del s. XX— que han ido dejando un sedimento en la sensibilidad del lector y han facilitado así una rápida y correspondiente reaccción emocional por parte del lector (especialmente cuando la sombra es usada en sentido simbólico de muerte). Pero intentemos hacer ver cómo aparece en la obra de Brines.

La penetración de una sombra que vendrá a ser símbolo de derrumbe, aliento de muerte que se abate sobre el mundo y sobre los seres humanos como un castigo, es la primera traducción emocional que tenemos de dicho símbolo. Esta sombra cruel que destruye y derrumba todo, y a la que Brines siente como un peso sobre el ser y el mundo, es descrita así en «Otoño inglés»:

Y he llorado la pérdida del mundo
al sentir en mis hombros, y en las ramas
del bosque duradero,
el peso de una sola oscuridad.

(*P*,230)

La fuerza sombría no solamente viene de un mirar afuera, sino que parece habitar el mismísimo centro del hombre: *Dentro le dolía una sombra / muy vasta y fría (P*,285). En este sentido, el conocimiento de un destino sombrío quedó plasmado emblemáticamente en los versos que abrían su libro *Aún no*. Por ello, la sombra puede ser igualmente sugerencia de la muerte que al hombre, en situaciones límites, le cabe solamente como opción —o sea, el suicidio. Esta sombra-muerte parecería a veces ser una entidad única, que en ocasiones así se manifiesta:

Violenta / la muerte me rondaba con su sombra («El mendigo», *P*,286). O puede aparecérsele inclusive en un perro, que ha sido apedreado y está a punto de morir, como ocurre en «Muerte de un perro»: *porque no había luz, / porque sólo llegaba tenebrosa la sombra (P*,288). Y aunque Brines se auto-defina como *un creador de palabras de sombra (P*,311), en «Entre las olas canas el oro adolescente», no obstante sabe que es por esa capacidad de creación sombría —por la poesía—, por la que algunos gestos, algunos instantes de la vida se salvan. Y así, cuando se refiere a la actitud moral de Luis Cernuda dice, en el poema «la mano del poeta (Cernuda)»: *tu voz sonaba ahora / con sonido de sombra perdurable (P*,223).

Consecuentemente, no ya sólo la sombra total sino la mengua o la falta de luz —la luz debilitada, la tachadura de la luz— será también la imagen de la muerte. La muerte es por lo tanto el apagón final, pero la luz gastada es igualmente un síntoma plástico del paso del tiempo. Y hasta la mismísima luz del firmamento parecería abocada a un desgaste, aunque más remoto, no por eso menos definitivo:

> Se ha encendido la cueva de los cielos:
> pura, gastada por los siglos llega
> la luz desde los astros...
>
> («Entra el pensamiento en la noche, *P*,176)

Al referirse a los momentos álgidos de la vida del hombre, estos son valorados en términos de luminosidad. Así la niñez, la juventud, el amor, son naturalmente momentos de esplendor máximo. Ve, pues, Brines su vida en términos de luz y sombra.

> Piensa que fue su vida luz,
> y que los hombres y las cosas eran
> dignos de perdurar, porque era eterno
> su amor...
>
> . . . . . .
>
> La luz ya está gastada,
> y sabe que las cosas que perduran
> viven sin él, y que los hombres niegan
> todo el afán del corazón.
>
> («No es la noche, es el tiempo», *P*,172)

El cielo sustentador, si desprendido de su luz más viva, es a veces visto por Brines como un cadáver, como un espectro, siendo así consecuente con la idea de que la falta de luz es signo de muerte. Por tanto, una mirada orientada hacia un cielo en tal volición de oscuridad, no podrá sino ser el recuerdo de esa muerte del hombre:

> Y más hacia la muerte van los ojos, donde cierra
> [la luz
> su resplandor dormido,
> allá en el horizonte de las islas...

También en «Isla de piedra»: *Este paisaje hermoso en luz que muere es roca atormentada, oscuridad que ciega el ojo (P,*220). Este cielo espectral, porque está perdiendo su luz que lo hizo irradiar con vivacidad en un tiempo, es semejante al hombre, cuya muerte está igualmente imbricada en la pérdida de la luz y así desde ella, desde la muerte: con *la raíz del ojo seca / mira el Muerto la muerte de la luz* («Entendimiento de una experiencia», L,27).

Igualmente sucumbirá bajo esa misma luz negra la realidad toda del mundo: *El paisaje vibra / de afinada belleza solitaria, / y el barranco agoniza de luz negra* («La piedra del Navazo», P,206). Y siguiendo ese paralelismo establecido entre luz y tiempo, será natural que el poeta describa este último como el *tiempo negro.* No obstante esa falta de luz, que es la muerte, podría apuntar hacia la nada esencial pero cuando Brines trata de apresar reflexivamente ésta, —y ello ocurre en «Definición de la Nada»— vemos que no es el caso, pues su radical filosofía nihilista, que le permite contemplar a la Nada como una pura y absoluta entidad positiva, le hace decir, para describirla:

> No se trata de un hueco, que es carencia,
> ni del reverso de la luz;
> pues todo lo que niega constituye.
>
> (*L,*16)

El trágico desenlace de la existencia del hombre, en su andadura luminosa y sus caídas llenas de tenebrosos presenti-

mientos de una opacidad final, es lo que vamos a ver ahora en la obra de Brines. Primero nos detendremos otra vez en la barroca, y sobre todo, quevediana visión de la vida como una sucesión de fantasmales sombras:

> La sombra de mi cuerpo está tendida
> al verdeluz que vuela en el pinar,
> y oscura, y lo borra. Es visible, y la miro.
> Pero la sombra de mi cuerpo es otra:
> ese flaco fantasma, la memoria:
>
> («La ronda del aire», *P*,350)

Estamos, en este momento de la escritura de Brines, instalados del lado más oscuro de su pensamiento poético. Y si seguimos ahondando en el lado sombrío de su visión, veremos que no es solamente él como sujeto y memoria de sí lo que se sumerge en ese mundo sombrío del olvido, sino que es su misma noción del tiempo en general lo que parece perecer, estar hecha de sombras: *Y sigo oyendo el tiempo, sombras / crecientes que penetran flacas / en mi cuerpo vacío* («Todavía el tiempo», *P*,353).

No será de extrañar que frecuentemente el hablante poético se refiera a sí propio como *un bulto de sombra.* Y que la memoria misma, en intento último de reconstrucción, aparezca también cifrada en sombras en su ensayo por reconstruir ese *bulto de sombra.* Será el mismo sujeto, entonces, un lugar habitado por esa sombra que ha significado tal acumulación dolorosa del tiempo;

> Y ha pasado un gran tiempo,
> y estoy mirando aún, con ojos doloridos,
> los rincones oscuros de mi alma.
>
> («Crucé su calle hoy», *P*,227)

En el interior de esos rincones reside también como quien, desvalido ante el tiempo, va siendo carcomido por éste, una sombra no menos dolorosa: *Dentro le dolía una sombra / muy vasta y fría* («El dolor, *P*,227). Y con mayor desconsuelo es visto un futuro que, por ley natural, parece anunciarse bajo el mis-

mo prisma de oscuridad que el tiempo cancelado, y por ello será igualmente una *sombra venidera.*

Antes de penetrar en el lado luminoso de ese pasado efímero, que también se entrega en el mundo de Brines, hay que señalar que, como algo adjetival, en cada uno de los momentos de la historia que narran sus poemas, el mundo —o sea, todo aquello exterior al sujeto—, aparece coherentemente ordenado con igual gradación de claridad u oscuridad que los accidentes intrínsecos al ser del sujeto.

> Es aquél un símbolo (el de la sombra, como ejemplo más sostenido) que se estructura siempre en torno a estos dos elementos: un personaje humano y un fondo natural que no solamente le da el sostén, sino que es parte fundida y confundida con él[22].

Esa fusión con la sombra, de la que habla José Olivio Jiménez, podría ser definitiva para la configuración del mundo de Brines, y así lo confirmarían estos emblemáticos versos que siguen:

> De cierto fuera todo deseo insatisfecho,
> y la esperanza suya fue tan sólo nostalgia
> de aquello que vendría; así el futuro fue
> como el recuerdo: un fantasma de luz; y el otro,
> sombra.
>
> («El extraño habitual», *L*,44)

Mas he aquí que se abre una rendija, una grieta de realidad luminosa cuya formulación parece haber sido el amor, y escribe Brines:

> La ausencia que precede y la que sigue
> conforman nuestro ser, pero el presente
> se sabe luminoso en ocasiones
>
> («Mendigo de realidad», *P*,306)

Para Brines, como ya hemos escrito, los momentos luminosos de su vida son la infancia, la juventud y el amor. De este

---

22 *Ibíd.*, p. 465.

modo, el gran fresco de la vida humana que se despliega en la secuencia poética de «El barranco de los pájaros» se iniciará naturalmente con el alba. Mas *estos días azules y este sol de la infancia* (como escribió Antonio Machado) se muestran aún vistos con serena y casi intemporal mirada por el poeta; más trágica y definitivamente moldeadora del hombre será la luz que irradia a veces el amor. Sobre todo si, después de haberla poseído, la sentimos desaparecer con desaliento para siempre:

> Y si el amor fue menos breve, más
> duradero que la luz sobre el valle,
> después dejó aterrada a la inocencia
> (*P*,175)

La luz del amor estuvo acompañada por un escenario y una época que parecían ser propicios a esa manifestación de lo luminoso. De este modo Brines se refiere a su experiencia del amor como al *único verano de su vida.* El poeta nombra el encuentro verdaderamente amoroso con la carne mediante palabras de la luz que, según él, todos merecemos de una forma natural, y como la luz nos llega, también el amor nos es dado. Por lo tanto, *los encuentros del cuerpo, sin amor, / sólo son actos de tinieblas* («Sombrío ardor», *P*,314). Esta postura absolutamente negativa ante la gratuita relación erótica por puro placer, irá tomando el lugar de lo que fue el amor; y es que para Brines, como lo fue para Luis Cernuda, el deseo acaba siempre enfrentándose a la brusca derrota de la realidad. No obstante, el erotismo es una oblicua manera de huir de esa idealidad deseada, la cual parece haber sido el origen de muchas de las actitudes poéticas de Brines al igual que de Cernuda. Esta magnitud que toma la ausencia como promotora de la escritura es ya un tópico desde la poesía trovadoresca; y el poeta —genéricamente hablando— parecería oscilar entre la necesidad de los excesos de la presencia (como podría ser el caso de la poesía de un Jorge Guillén) y la connotación elegíaca de la ausencia (Cernuda y Brines).

Mas sin carne, la luz no hubiera sido; / sin deseo, la vida fría noche («Los actos», *P*,363). Queda, pues, algo de agradecimiento en esta poesía al deseo, a la carne, y a la luz como móviles necesarios para que aparezca el ser. Esta veta más positiva pue-

de tomarse como la otra verdad desaparecida en las palabras de Brines.

Entremos, pues, desde este oscuro escenario, en otro núcleo más oscuro de la actitud poética del autor; esto es, en la noche.

7. *La noche, la maldita alba*

Ya de pleno en la mirada nocturna de Brines, aparece ahora, en el poema «Isla de piedras», donde el proceso de una mirada que se inicia en *esta tarde, solitario en Skye* cuando *veo la niebla subir de las Colinas Rojas,* enseguida penetra en un plano nocturno, *y ahora que estoy más dentro de la noche,* hasta avanzar en las horas y *en la medianoche el cielo es tenso, y al occidente huye, con luz / que va a su muerte.* Es entonces la mente, a través de los ojos, quien continúa sondeando el mundo, *y más hacia la muerte van los ojos, donde cierra la luz / su resplandor dormido.* Nos hemos permitido ir tomando, para estructurar el discurso, fragmentos del poema «Isla de piedras», pues es a partir de esta línea que el poema cobra, a pesar de su desolada visión de un paisaje agreste y frío, un cauce de honda y grandiosa reflexión:

Este paisaje hermoso es luz que muere, es roca
[atormentada, oscuridad que ciega el ojo.
Y un viento vuela a mí, con milagroso olor,
y a tientas busco la florida rama.
Y encontrada la flor,
he mirado las luces de los cielos
con pecho consolado,
porque nunca se acaba el olor de las rosas.
(*P*,220)

Y aparecen estas rosas, en su expresión más espiritualizada: la de su aroma como consolación y salvación momentánea del dolorido sentir que la mirada en la noche ha extraído de su contemplación del paisaje.

Pero la opacidad nocturna es también el espacio donde la muerte de la noche es vista como semejante a la del hombre, y son las mismas estrellas las que *tienen, como nosotros, / la*

*inquietud misteriosa / de las cosas que mueren (P,*278). En ese ir hacia la noche, que estamos tratando de describir en la obra de Brines, parece culminar una primera etapa en el poema «Palabras aciagas» (*P,*293). Allí se dice:

> Y aprendiste a mirar la transparencia de la noche
> y a tocar con los labios la luz.

Un texto de gran fuerza expresiva y emocional concluye el libro *Palabras a la oscuridad,* «Mirándose». Tres aspectos fundamentales para nuestro trabajo aparecen aquí expuestos: la mirada, el crepúsculo, y la noche. Vamos, pues, a analizar ese texto y posteriormente entraremos en el tratamiento de otra visión de la noche que surgirá en sus dos libros siguientes.

En la primera estrofa de dicho poema leemos lo que sigue:

> Así que el hombre ha hundido su barbilla en la mano,
> y ha cerrado los ojos para ver
> el humo de su vida,
> tan sólo ha visto sucesión de gestos, cansados pasos,
> [sombras
> y sombras:
> (*P,*295)

O sea, que el proceso de este hablante poético en posición reflexiva ha sido primero cerrar los ojos, y luego ver su vida como una sucesión fantasmal de sombras. Ya se ha observado que esta configuración de la vida es de linaje quevediano, de esto no hay duda; el paso más allá de Quevedo que naturalmente da Brines, es la aparición literal de una Nada, la cual será, con el olvido y la vida como engaño, su punto de partida para *Insistencias en Luzbel.*

El segudo movimiento, en la misma pieza, es el de volver a abrir los ojos para constatar un mundo igualmente sombrío que lo rodea:

> Abre los ojos, en torno de su cuarto,
> y es noche oscura.
> De nuevo deja la barbilla humosa
> caer en el estrago de la mano.

De toda aquella vana polvareda
sólo un dolor pervive,
que rompe las cadenas, en su pecho, de una bestia
[de fuego.
(*P*,295)

Y finalmente, aparece de nuevo esa *mirada crepuscular,* que es una antesala para la noche total y la total muerte:

La vida muerde aún,
mientras la sombra de la tarde viene
para apagarle su dolor,
su vida toda.
Y un aire llega que deshace el humo.
(*P*,295)

La forma de ver el mundo que emerge de lo hasta aquí dicho sobre la obra de Brines, arroja una clara raigambre barroca en cuanto a su origen último. Barroca, entiéndase bien, por el sentido, no por la socorrida idea de un neobarroquismo formal. Brines ve el mundo y la vida como engaño; y desengañarse adquiere implicaciones de origen moral, no teológico, como en el Barroco. Su mirada se orienta hacia el descubrir dentro del mundo visible, acariciando a éste con placer y describiéndolo a veces con gran amor, una porción de invisibilidad que es de origen óntico. Dios, por nombrar de algún modo la configuración de un ser único, es visto como un gran cadáver que parece soñarnos y soñar simultáneamente al mundo. Con ello no es la fugacidad de la vida en el sentido tradicional lo que Brines canta, sino la vida como burla de un dios que ha nacido muerto. Ya veremos en *Insistencias en Luzbel,* cómo la aparición de la nada adquiere un sentido peculiar en la obra de este poeta. *La nada parece no ser* porque *nosotros somos.* O sea, el hombre está visto como mancha que imposibilita una pura nada.

Por tanto, es barroca la visión del mundo de Brines en el alcance que ya hemos dicho: el de ver el mundo como engaño; pero al desaparecer un dios único e infinito, se erige la nada en lugar de dios. Y dando una vuelta a los valores del cristia-

nismo, Dios es el «Gran Cero», cuya imposible perfección es el hombre.

En *Aún no* la poesía de Brines toma un nuevo camino, de una presencia más empírica en cuanto a lo allí expresado, aunque con igual carga de reflexión en sus poemas. Mas hay que visitar este libro como una antesala a lo que será *Insistencias en Luzbel,* donde la meditación sobre la Nada parece apuntar como su principal preocupación. Se abre *Aún no* con los siguientes versos:

> Con un punzón de sombra y nada
> grabaron en mi corazón
> la palabra de fuego: vida.
> El corazón, ahora,
> ama más su materia:
> camino de la nada
> el rastro de una sombra.

No creo necesario glosar palabras tan obvias para clarificar tanto la visión del mundo de Francisco Brines como la materia del libro que estas palabras inauguran. Este amor que a la materia, entendámosla por carne, se confiesa aquí, aparecerá en *Aún no* situado en la noche, como lugar donde el deseo toma forma y el acto erótico acude como consolación.

Pero primero observemos el ámbito de la *mirada nocturna* que se configura ahora en *Aún no.* Es *en las horas intrusas de la noche / que vierten su silencio, su frío clandestino / en la casa desierta* («Oculta escena» *P,*305), en el *Bar,* o en las calles donde los cuerpos se ofrecen, cuando y donde la mirada nocturna tiene lugar.

He aquí cómo es descrita una noche en un *club* cualquiera de la ciudad; ocurre en el poema «¿Con quién haré el amor?»:

> En este vaso de ginebra bebo
> los tapiados minutos de la noche,
> la aridez de la música, y el ácido
> deseo de la carne. Sólo existe,
> donde el hielo se ausenta, cristalino
> licor y miedo de la soledad.
> Esta noche no habrá la mercenaria

compañía, ni gestos de aparente
calor en un tibio deseo. Lejos
está mi casa hoy, llegaré a ella
en la desierta luz de madrugada,
desnudaré mi cuerpo, y en las sombras
he de yacer con el estéril tiempo.

(*P*,313)

Estos encuentros fugaces, que en la noche suceden, no son sino un torpe modo de ir cubriendo los instantes de ese camino hacia la nada que el poeta pre-siente. Y he aquí que la noche se hace el ámbito de una soledad llena de encuentros. El cuerpo parece gozar, la carne cobrar su sentido gracias a esos anónimos contactos; pero en el olvido habita una luz que empecinada parece recordar que *todo tiempo pasado fue mejor.* Y en las noches urbanas de esta poesía, poseer un cuerpo y sentir que es devorado por el olvido es una doble acción casi simultánea. Así lo vemos en «Sombrío ardor»:

los encuentros del cuerpo, sin amor,
sólo son actos de tinieblas. Nada
perdura en mí de aquellos miembros, dicha,
fuego, sonrisa. El sombrío ardor
desvaneció su huella en la memoria,
dejó sólo un cansancio. Y ahora vuelvo
al encuentro del cuerpo en las tinieblas,
y en el sombrío ardor toco la vida,
espectro lujurioso.

(*P*,314)

La misma imagen de los cuerpos sucesivos, poseídos sin amor, concluirá totalizando una visión de conjunto de un cierto tipo de vida en «Onor», cuya desposesión lingüística de la h, en el título, es obviamente irónica respecto a la semántica tradicional de tal concepto.

Hemos comprado o seducido cuerpos
en avenidas luminosas, negros buques,
callejas orinadas, museos, catedrales,
trenes soñolientos, alcobas

respetables y colegios sin luz.
Y ahora recuerdo ajadas las visiones
de unos cuerpos que escapan para siempre,
por los desmontes húmedos,
y la ciudad alzarse del humo de la noche,
y la luz desgarrarla fríamente.

(*P*,322)

Al final de este mismo poema, aparece una fuerte imagen del personaje poético frente a la noche: *Ahora alzamos el rostro hacia la noche, / y secos ven los ojos / la blanca luz de la maldita luna.*

La mirada nocturna que en *Aún no* Brines nos entrega, es una mirada urbana, fría, desde el ojo desengañado de un hombre para quien el mundo pudo ser luz y parece habérsele convertido un puro ardor momentáneo de la carne. Esta aridez del mundo presentada aquí tiene su correspondencia en un lenguaje igualmente seco, como esqueletizado. La preponderancia de una poesía dominada por una voluntad de conceptualización ha hecho que se desprenda de la palabra de Brines aquella sensorialidad que envolvía sus libros anteriores. Aparece ahora un tono epigramático de sorprendentes y eficaces resultados. Y no creo que para nuestros fines sea necesario detenernos mucho sobre estos textos.

Sin embargo hay algo más. *También me consuela la noche* (*P*,353), escribe el poeta en «Todavía el tiempo.» No es, pues, una noche de signo sólo negativo, ya que, como dijimos, el deseo parecería formularse de noche gracias al estímulo de unos cuerpos que se ofrecían para el puro placer que la carne demanda. De otra parte, la noche en su signo desposeedor de la vida aparece aún en «Reminiscencias»: *cae la noche, se borra más mi vida, / y no recuerdo nada de la felicidad* (*P*,356). Aquí la noche parece confundirse con el olvido. No es de extrañar, entonces, que sea justamente en la noche donde se busquen esos cuerpos que, sin amor pero con placer, calman el sediento deseo. El deseo se orienta hacia *cualquier* cuerpo que pueda mínimamente reemplazar otro deseo más puro y absoluto, el cual pareció encontrar su forma en un cuerpo de luz pasado: el cuerpo del amor. Por lo tanto, es del desengaño y sucesivo *desencuentro* que en cada *encuentro* con la carne sucede en la noche

de lo que se trata. Va así el olvido fraguando la borrosa pantalla donde el amor luminoso del pasado, de una verdad empírica quizás, se va transformando en pura idea. Como cáscara hermosa y escultórica envoltura de un dios griego, el vivido amor es derrumbado por el olvido. Y la raíz profunda del deseo presente está en aquello que fue real en un pasado remoto.

Todo parece en esta poesía tender a la disolución y hundirse en el seno de la noche, *son tristes las noches de nuestra juventud (P,*362). Y en verdad la existencia le impide negarse a esa desolada visión nocturna de lo vivido y de lo venidero, pues está *condenado / a no cerrar los ojos hasta el alba, / persiguiendo en la noche / y en las noches / la soledad final* («Soledad final», *P,*358). Y es en ese lugar desierto del hombre, enfrentándose solo a su pensamiento, donde el poeta vuelve con la memoria a visitar su pasado, su vida:

> En el cansancio de la noche,
> penetrando la más oscura música,
> he recobrado tras mis ojos ciegos
> el frágil testimonio de una escena remota.
>
> («Métodos de conocimiento», *P,*360)

Mas he aquí que al concluirse el libro *Aún no,* un texto se erige como queriendo anunciar una visión más positiva de la noche y al mismo tiempo abrirnos las puertas para el próximo libro, *Insistencias en Luzbel.* Este poema lleva por título «Noche», y lo reproducimos enteramente:

> A oscuras está el mundo, y escucha su porción:
> el sordo movimiento profundo de la mar;
> o su totalidad: el universo
> que finge en las alturas claras luces.
> El pensamiento, a ciegas, construye una verdad
> que al hombre no contenta,
> y las palabras lucen, como los astros,
> más allá de su muerte o su vacío,
> su rostro de hermosura,
> su máscara de vida, en este instante vano.
>
> (*P,*359)

Se da en este texto una extraña analogía entre el firmamento negro, con sus astros que fingen luces, y las palabras, como astros cuyo firmamento negro sería la página. Esta mallarmeana proyección de la escritura en el firmamento podría ser una poética para toda la obra de Brines, pues el breve texto contiene su visión del mundo y su estética.

En *Insistencias en Luzbel* la noche se va definiendo con fuerza, como un lugar de posible pureza, una noche total y pura que el protagonista poemático de este texto, «Respiración hacia la noche», parece ver sólo manchada por la propia existencia, como la nada es manchada por la vida, resultando en el olvido:

> ¿En dónde está la noche, donde existe
> sólo la noche?
> Hablo de la perduración.
>
> (*L*,20)

Paralelamente a la posible aparición de un rasgo más optimista del mundo poético de Brines, en lo referente a la noche, nótese que si bien antes en nuestro trabajo hemos insistido en ese cifrar en Tiempo todo lo visto por la pupila del poeta, ahora se introduce otro síntoma más de signo esperanzado, esto es: la noche total como posible *perduración.*

También la noche es propicia para la escritura, porque es el momento de mayor concentración en sí mismo de una realidad distrayente.

La entrada en la noche, aunque sea ficticia por ahora, parece ser uno de los indicios que aceleran y dan origen a la escritura. La palabra podría aparecer como ese último lugar donde quedaría reflejado aquello que en nosotros fuera luz (esos falsos astros de que hablaba en el poema «Noche»): *Así uní las palabras para quemar la noche, / hacer un falso día hermoso...* («El por qué de las palabras», *L*, 83). Mas he aquí que la palabra, poderosa en su capacidad de fingir, no parece poder evitarnos el dolor de la vida. Brines adjudica a la palabra un papel fundamental de filtro, a través del cual en ella quedaría lo más luminoso del mundo representado. Pero a pesar del poder de las palabras, es el saldo del personaje poético que de éstas habla, un pobre mendigo que parece abocado a un terrible final de desolación, y así lo expresa al concluir este poema:

Las palabras separan de las cosas
la luz que cae en ellas y la cáscara extinta,
y recogen los velos de la sombra
. . . . . .
Mirad al sigiloso ladrón de las palabras,
repta en la noche fosca,
abre su boca seca, y está mudo.

(*L*,84)

Para un poeta como Francisco Brines, cuyo tono reflexivo de poeta solitario parece ser el predominante en su obra, la noche será también, además del momento de un despliegue para la mirada erótica, el instante de la poesía, o al menos de la escritura, como acabamos de ver. De este modo se nos presenta en «Salvación en la oscuridad»:

Existe este lugar, en donde ya no existo,
y esta tarde se cansa, y se hace negra
más allá de los pinos,
donde los astros fijan su eternidad precaria.
Cesa la luz, se ha apagado la voz,
la dicha está en mis ojos,
y hago el milagro torpe
de así sobrevivirla, en el papel incierto.
Y queda ese abandono
en grupos de palabras desdichadas.

(*L*,46)

Y aún con mayor convencimiento y definitivas palabras escribirá en «Noche de la desposesión»: *La noche hace el poema* (*L*,54). Y es que la noche, además de ese momento donde a través de la palabra y la memoria parece sobrevivir el destello de luz de alguna vida, es el espacio temporal donde emerge el deseo como posible realización: *El mar ha ennegrecido en lo lejano, / pues me llama al placer lo que allí vive* (*L*,47). Y es así que ya en la ciudad, es en esas noches urbanas del «fin de semana», cuando se desata el deseo y el cuerpo parece naturalmente tender hacia el placer, donde sitúa el poema «Sábado»:

Esta es la noche sorprendente;
surge, de un mundo oscuro, la soledad, y se une a
[la alegría,
y anda libre el deseo en pos de su inminencia.
El alborozo de los ojos desnuda a la ciudad
hermosa igual que un firmamento.
Quizás hallemos hoy la dicha,
pues cada sábado nocturno, en estas calles...

(*L*,53)

Pero este fugaz alborozo nocturno no engaña la alertada conciencia del poeta y la mirada nocturna de Brines se pasea sobre el mundo siempre con una mayor lucidez que aquella del crepúsculo, y despierta en él la reflexión sobre los peores aspectos del hombre. Porque para Brines la noche no oculta, sino que, por lo contrario, hace visible aquello que no lo era en plena luz:

Nada oculta la noche:
hay seres donde el odio no ha tenido existencia,
en donde el hecho nada justifica,
y allí respira el mundo.
. . . . . .
Nada oculta la noche.
Descansa la virtud en blancas sábanas,
y su tarea diaria fructifica:
para creerse menos miserables
necesitan del vil;
miradas sigilosas, sus decentes
palabras, lo conforman
a la medida sucia del deseo.

(*L*,54-55)

***

Al iniciar nuestra descripción de la *mirada nocturna* de Francisco Brines, decíamos que esta mirada podía tomar dos direcciones, una de orden especulativo sobre lo puramente existencial y sus implicaciones metafísicas y otra de orden eróti-

co. Son en Brines poco frecuentes los poemas de amor donde, ambientados en la noche, el objeto del amor puede hacer parte del inicio de una reflexión de orden metafísico (como lo hizo Quevedo, por ejemplo). Para nuestro poeta, por lo general, el amor fue una suerte de momento luminoso, y desde sus primeros poemas surge ya el amor como algo acabado.

No por eso la reflexión desde una mirada nocturna se convierte en algo descarnado y de fría conceptualización. Brines tiene la cualidad de hacer de cualquiera de sus reflexiones algo de orden cordialmente cercano al hombre actual. En su viaje al reino de la noche, los protagonistas poéticos de Brines pueden resurgir, si bien con un doloroso conocimiento, ciertamente más sabios, y más capacitados para enfrentarse al mundo. Mas no todas las incursiones al ámbito nocturno (simbólico de la muerte, en este caso) parecen producir esos mismos resultados. A veces, como en el poema «Palabras desde una pausa», *... el hombre abandonado entra en su coche / para perder la carne y la memoria. / Se ausenta de la luz, y luego ingresa / sin rencor ni sonrisa en el olvido (L,*82).

Sería excesivo pesimismo nuestro pensar que *la mirada crepuscular* de Brines lo que anunciaba era una noche total y definitiva. Su obra es aún una obra en marcha, y de la configuración absoluta de su mundo poético, si bien el hecho crepuscular de algún modo la significa, y la noche viene a sellarla, no podríamos dar una opinión conclusiva.

La noche va creciendo en importancia no solamente como lugar idóneo para la reflexión del poeta, sino como verdadero espacio del misterio y el erotismo. Por tanto, va a emerger un alba de signo contrario a su más socorrida simbolización, a la del despertar del hombre y del mundo. Así en «Impresión repetida» escribe: *La última mañana en la ciudad / amanece con luz marchita (P,*189). En unos casos amanece con luz marchita, en otros la espera del amanecer no parece consolar la angustia nocturna y dirá: *debe tardar aún, la fosca tregua / ha de llegar con la herida del día* («Signos vanos», *P,*309). Esta misma sensación de una luz del amanecer que viene como a acuchillar la vida (encerrada, por la pasión erótica, en la noche) la encontramos en estas líneas: *Al filo de la luz que llega, y hiere, / regresa a la ciudad / nuestra hermosa y dolida juventud* («Autoelegía y una sombra», L,65).

Para Brines el alba es un momento más bien doloroso, de

apagado encuentro con el mundo y los términos para definir el alba naturalmente corresponden a esa visión pesimista del momento exaltante del amanecer, *en la desierta luz de madrugada* («¿Con quién haré el amor?», P,313). Y es porque para Brines la entrada en el día (con) el día, tiene algo de ese retorno del vampiro a su ataúd. Su mundo es el crepúsculo y la noche: esos momentos, escribe, medita, vive, sobrevive. El alba mata su natural orden existencial, y como de vuelta de todo, cuando los demás inician su vida, él se oculta en la oscuridad de la casa, como para que, inadvertido, pase el día:

> Rodeado de frío vuelvo a la hostil ciudad,
> y el clandestino amor me despide furtivo
> desde las rotas sombras de los descampados,
> y el día se alza lívido
> como si sólo un muerto lo hubiera de habitar.
> («Rodeado de frío», P,362)

Brines pone en la noche toda su esperanza a veces, como momento en que el hombre se realiza mínimamente, ya sea bajo la precaria luz del erotismo, o la más luminosa luz del pensamiento, y porque para él: *La noche hace el poema, / y en él se reconocen turbias sombras.* Por tanto, nada bueno parece acechar al hombre en el alba *y la noche se transforma en luz innoble / con el amanecer* («Noche de la desposesión», L,54). Y es en última instancia la luz del día que nace la que parece afantasmar al mundo.

8. *La mirada crepuscular*

La mirada que emerge de una lectura de la poesía de Brines es una «mirada altamente emocional», pero «corregida por una vigilante actitud reflexiva». «Cuando se piensa, se contempla. Y los hechos —la historia— se vuelven paisaje: espectáculo que se hará sensible necesariamente a través de los ojos»[23]. El poeta, sujeto a lo que José Olivio Jiménez llama «la noria

[23] Jiménez, *Cinco poetas...*, p. 444.

de su mirar», parece estar retratando continuamente *su* propio paisaje con *el* paisaje. La fidelidad de la mirada de Brines a un centro, a un eje (como la noria), facilita nuestra búsqueda, y como en todo fenómeno (según Husserl) reside un centro esencial y necesario, es hacia ese centro hacia donde dirigimos nuestra investigación.

Si hacemos como el fenomenólogo y fijamos, ponemos entre paréntesis, uno de los fenómenos más sobresalientes (no exclusivo de otros fenómenos de orden contrario a éste), lo primero que nos encontramos es que el paisaje retratado por la poesía de Brines parece anclarse insistentemente en una hora específica del día, el crepúsculo, o en todo caso en un momento de volición hacia la noche siempre. La poesía de Brines «después de mirar el mundo necesita refugiarse en un saludable ensimismamiento» y se recoje «temáticamente y verbalmente en las horas crepusculares: la *tarde*, la *noche*»[24].

Pero antes de proseguir veamos algunos aspectos generales concernientes a este momento crepuscular. El crepúsculo es un tiempo expresado en una luz intermedia entre el día y la noche, entre la luz y la oscuridad. El crepúsculo es matutino y es vespertino: el matutino ocurre desde que raya el día hasta que el sol sale; el vespertino tiene lugar entre que el sol se pone hasta que es noche plena. Es, pues, un estadio intermedio de lucha y confusión entre las fuerzas oscuras y las luminosas del mundo. Por esta razón, desde el punto de vista psicológico, el estado crepuscular es definido como un estado de confusión y desasosiego. También, en cuanto estado de ánimo, es un estado intermedio entre consciencia e inconsciencia.

«Tanto en el [crepúsculo] matutino como en el vespertino, corresponden a la escisión, a la grieta que une y separa a un tiempo los contrarios»[25]. Maurice Merleau-Ponty alude a que hay que describir «nuestra relación con el mundo, no como abertura de la nada al ser, sino simplemente como abertura: con la abertura podremos entender el ser y la nada»[26]. Y es en esta posición de *abertura* donde se instala la mirada crepuscu-

[24] José Olivio Jiménez, «Realidad y misterio en *Palabras a la oscuridad* (1966), de Francisco Brines», *Diez años de poesía española, 1960-1970* (Madrid, Ínsula, 1972), p. 197.

[25] Para los aspectos principales de este tema véase Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1969).

[26] MMP, IV, p. 128.

lar de Brines. Como hemos visto el protagonista poético de gran parte de sus textos es un sujeto que se contempla y contempla al mundo desde la dudosa luz del crepúsculo, y enlaza «la quiebra» de una supuesta plenitud primera, ligada a la luz y a lo diurno, en un vacío final siempre amenazante, la oscuridad, lo nocturno[27].

Momento de dramática fugacidad entre lo visible y lo invisible, el tiempo crepuscular establece en el observador una mirada que es necesariamente relativa a aquél, dramáticamente expresiva también por la rapidez de sus cambios, y de intensos efectos emocionales. Es un momento donde se hace palpable una pérdida, la luz (o la noche), y una nueva experiencia del mundo, la oscuridad (o el día). El ojo y el ánimo se van adaptando a un nuevo estado de cosas y no pueden, por tanto, quedar indiferentes a ese cambio, como suele suceder en los lentos cambios del día o de la noche.

Es así la mirada de Brines fundamentalmente crepuscular, pero en el sentido de profunda actividad, angustia, cambio y dramatismo, que le estamos dando. Lejos esta mirada crepuscular de toda visión de decadencia o declive, ya sea del pensamiento o de la existencia. Es una mirada crepuscular, pero de agudas y dolorosas consecuencias, tanto en el campo de lo emocional como en el de lo espiritual-reflexivo.

Al referirnos a la mirada crepuscular en la obra de Brines, obviábamos con dicha imagen que mirada (sujeto) y mundo, visto bajo la luz del crepúsculo (objeto), coinciden y conviven plenamente como los dos términos del latir de un ser único. El concepto de *carne*, que hemos tomado de Ponty, es el más adecuado para significar este único ser de las cosas y del sujeto. Y es bajo la luz de dicho aserto, como debemos entender el acercamiento al mundo que la poesía de Brines arroja.

Como ya hemos puntualizado, la mirada emocional de Brines es corregida por una segunda mirada reflexiva. En este sentido, el poeta participa de una mirada de origen claramente romántico, pero rectificada en su afán esclarecedor por otra de corte más clásico. Y corazón e intelecto entran en una fusión fundamental con «las grandes apariencias de la naturaleza»[28].

---

[27] Jiménez, *Diez años...*, p. 181.

[28] M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, traducción de Melitón Bustamante (Barcelona, Barral, 1975), p. 522.

(El propio Brines declara: «La experiencia del campo unifica tres sentimientos: la belleza de la naturaleza, la libertad del cuerpo y el amor de los que me rodeaban»[29].) Así, la mirada de orden empírico, se ve pontencializada por una mirada descubridora de una significación originaria latente bajo la superficie de lo habitual. Y es de este modo como su mirada se configura en un ambiente crepuscular, y que el fenómeno crepúsculo, dentro de sus acostumbrados datos hartos conocidos, se nos presenta cargado de una significación transcendental pero desde la plataforma de lo individual.

Se constituye así, a través de la mirada poética, un mundo, que es el de la poesía del autor. Pero constituir un mundo no significa fabricar lo real, sino liberar el sentido. Y eso es lo que la obra de Brines realiza en su representación del crepúsculo. Será, por tanto, en ese *sentido* donde lo real y el hombre se encontrarán. Restituyendo así al mundo su poder de significar, Brines se significa a sí mismo a través del mundo en la hora crepuscular, y su poesía realiza lo que Merleau-Ponty llama el «paso del mundo mudo al mundo parlante».

Heidegger escribe: «La poesía es el decir de la desocultación del ente [...], pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente.» Si ello es así, la poesía de Brines cumple de pleno esta función. Su mirada crepuscular es una mirada instauradora de una verdad del crepúsculo. Abre, pues, su poesía una posibilidad para nuestro estar mirando el crepúsculo desde lo más hondo de su ser hasta lo más hondo de nuestro ser. Y nos arranca de este modo de lo consuetudinario del acto de ver el crepúsculo para que descubramos lo originario y esencial que este acto contiene. Instaura, pues, con su poesía una verdad, porque —y siguen estas siendo palabras de Heidegger— «la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad. La palabra instaurar la entendemos aquí en triple sentido: instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar. Pero la instauración es real sólo en la contemplación. Así, a cada modo de instaurar corresponde uno de contemplar»[30].

---

[29] *Cuervo*, p. 11.

[30] Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, traducción de Samuel Ramos (México, Fondo de Cultura Económica, 1978), p. 114.

La *mirada crepuscular* en la obra de Brines connota estados de espíritu de igual decaimiento que los del sol en esa hora de su retirada. La luz solar, en su apartarse de las cosas, es descrita como dejando un rastro, dándole formas de una fuerza expresiva impresionantes y haciendo hablar al mundo un lenguaje de mortandad. El sol, en su desaparecer, borra lentamente el mundo, como la vida en su huida remite al otro estado, la muerte. (En esta obra la existencia humana es semejante a ese *Ensayo de una despedida* que lleva por subtítulo su volumen de *Poesía.* De algún modo, el sol ensaya en cada crepúsculo el crepúsculo —como diría Borges— y también su despedida. Por tanto, ser humano y momento crepuscular tienen en común el estar cifrados en un ir borrándose lentamente y borrando el mundo. Desaparece pausado el sol en el horizonte, como el que se despide va desapareciendo en su partida y tachando, con el olvido, el paisaje que a sus espaldas queda.) Así, de la gran visibilidad se pasaba a la penumbra y después a la noche.

Desde el punto de vista pictórico, la serie de poemas de Brines, que podríamos llamar «ingleses» —pues muchos de ellos fueron escritos en Inglaterra, y otros con el recuerdo de ella—, parecen revestirse de una luz como la de un Turner o la de los cuadros de Munch. Los crepúsculos anteriores a estos poemas, suelen poderse asociar más fácilmente a la fuerza expresiva de un pintor levantino como Sorolla. Y esto nos lleva a definir dos tipos de mirada dentro de esa única *mirada crepuscular* a la que nos venimos refiriendo. Una primera mirada sería aquella de la luz en su violencia mediterránea, y castellana, pero de cualquier modo distintiva en el sentido en que potencializa y define bien los objetos que aprehende. Otra es esa vaga y evanescente luz de las tierras del norte, de la cual los cuadros de un pintor como Turner son su mejor traducción plástica.

No creo que sea superfluo prestar atención a las tonalidades de luz que la pupila de Brines parece percibir. Pues él, como toda su promoción, fundamentan su poesía en la experiencia propia del mundo (aunque entendamos por mundo también el orbe artístico: un recóndito cuadro, una iglesia, un templo griego). Brines parece, como los poetas románticos, ver en el mundo una carga de *imaginario* tan grande que no le es necesario recurrir a un pensamiento imaginante de orden fantástico o artificialmente construido. De ahí que extraigan de la rea-

lidad tal como la experimentan la mayor parte de los materiales para su producción artística. No por eso son reproductores de la experiencia o de la realidad en sí, sino que, por el artificio de la obra, crean fenómenos semejantes en espíritu a una realidad vivida. A veces recobran aquella realidad vivida en su nervio más entrañable, el de la emoción. Otras, el fracaso es palpable al no poder fundar una emoción textual en sí, pero igual a lo vivido. Como la imagen en el espejo, que es la realidad que se mira sin ser ella, o como Brines dice, ese misterioso ser del olvido, que sin ser la cosa recordada es también ella. Así, la escritura es un medio de retorno al original perdido para siempre, la descripción de una realidad se convierte en acartonada escenografía de un mundo inhóspito e inhabitable. La poesía, ejecutada así, es una invitación a que entremos en el espacio que ella nos ofrece —no el ídolo frío que, como templo cerrado, parece negar al hombre su posibilidad de habitarlo. En este sentido la poesía de Brines es muy a menudo un espacio habitable, porque al quedar en lugar de una certeza de origen poético-existencial, instaura una verdad en sí como obra de arte, y deja entornadas las puertas para que podamos entrar en ella.

Como consecuencia de este mirar crepuscular el obstinado canto elegíaco de Brines invalida nuestro esfuerzo por describir la mirada que hacia el futuro proyecta en su obra. El propio poeta ha declarado que canta la muerte porque ama mucho la vida: «Mas el signo general de mi poesía es elegíaco o, lo que es lo mismo, de profundo amor a la vida»[31]; y esto parece una asunción de definitivo alcance para la obra de Brines. Creo que el autor entrega un solo mensaje en este sentido: aunque la vida es la sucesión fantasmal entre dos momentos de un olvido cósmico y terminante, aquélla —la vida—, es hermosa, mas la conciencia siempre quedará dominada por esa fugacidad que puebla todos nuestros anhelos por fijarla. Por eso, casi de forma irónica, en un poema que lleva por título «El triunfo del amor» termina así: *Perdurable tan sólo es el vacío* (*P*,307).

Brines, como casi todos los poetas de su promoción, es un escritor donde el ámbito del yo, el de la propia experiencia del

[31] *Cuervo*, p. 17.

mundo, parece ser esencial para su poesía. De ahí que algunas de sus incursiones en el mundo de la reflexión más abstracta suelen acabar como aplastadas por un referente individual, empírico, que las derrumba al suelo de su intrasferible mismidad. Este intento de vuelo reflexivo toma una grandiosidad exaltadora en Claudio Rodríguez, a veces. En José Angel Valente puede llegar hasta la pura fórmula del pensamiento. Para Brines, los presentes sucesivos, pero inmediatos, que van hundiéndose en el olvido, parecerían ser siempre su referente principal. Sus reflexiones de orden metafísico se hallan, por tanto, muy ligadas a la propia experiencia de la vida como modo de trascender una idea general sobre la existencia. Por esta razón ve el porvenir sin asombro, sin exaltación y, modesta y generosamente, nos habla de aquellos instantes de luz y de sombra que fueron su vida.

La mirada crepuscular, tal como aparece configurada en la obra de Brines, participa ante todo de una fuerte carga temporalista, cuyo distintivo principal sería el de una tonalidad elegíaca, aunque esa tonalidad emerja desde un gran amor por la vida. «Esto obedece —responde Brines— a que el núcleo de mi visión del mundo, en el que la vida es un progresivo oscurecimiento en el olvido, tiraniza cuantos temas surgen, y tanto más cuanta más importancia cobran en la obra. El acto más intenso de la vida [el amor] se transforma en el acto en el que la desposesión, el vacío último, se hace más evidente» [32].

Lo visible adquiere, al ser mirado por Brines, unos valores emblemáticos, simbólicos, que ayudan a definir la historicidad del sujeto. Se orienta así su mirada hacia la amplia otredad del mundo y en él encuentra reflejada la ausencia primordial que amenaza a todo objeto. Esto lo impulsa a una reflexión más individualizada, cuyo factor ausente es esencialmente *la felicidad.* Y empujando su pensamiento hacia lo que generalmente es una concreción mayor, lo ausente es un cuerpo, una carne, donde tomaron forma la luz del amor en general y la de su amor en particular.

Está también orientada su mirada crepuscular hacia la propia ausencia como algo venidero y fatalmente cierto, lo cual no lo invalida para reconocer algunos momentos de luminosi-

---

[32] *Ibíd.*, p. 34.

dad en el presente. Insistentemente, en esta obra mirar el mundo es volver a ver un pasado que vive sepultado por las sombras del olvido y que, como el propio futuro, va borrando el ser a medida que *el tiempo* devora *su tiempo*. Por tanto, la otredad para Brines puede ser una otredad perdida de orden amoroso, desde la cual él se juzga y juzga su estar en el mundo y el porvenir que éste le ofrece.

El impulso que origina el proceso de la mirada, y, por tanto, el poema, es aquí simultáneamente el de constatar la hermosura del mundo, el intrínseco acabamiento de éste y la finitud que le es propia al poeta como ser de ese mundo. Este instante poético es desplegado de una forma muy racional porque hay en él un impulso expositivo de signo esclarecedor, que le impide aceptar una representación de aquel instante en una forma más irracionalmente pura. La construcción del texto en Brines es significativa de su actitud ante la realidad, a la cual parece temer en sus manifestaciones más irracionales y tiende, por tanto, a desmenuzarla y organizarla para poder emitir un juicio sobre ella (de ahí su *clasicismo)*. El perspectivismo de su mirada, que continuamente es subrayado por los textos (por ejemplo, el del *voyeur)* es intencional y significativo del estado alerta de su espíritu.

La mirada de Brines puede ser exaltadora de lo luminoso del mundo y de la vida, pero la oscuridad, el crepúsculo y la noche se impondrán siempre con sus connotaciones de orden negativo. La penumbra parecería ser el momento más fructífero por contener el lado semi-claro de la reflexión y, a la vez, lo amenazante de la oscuridad última. Es, por tanto, este momento que registra sutilmente los cambios del mundo, el que tiñe su mirada, y el crepúsculo será así el espacio para ella y para su escritura.

9. *Conclusiones*

La mirada poética de Francisco Brines establece esencialmente una temporalidad en todo lo visible. Le da así el poeta una historicidad a aquello que intrínsecamente no la tiene, lo visible; y al mismo tiempo con su mirar se apropia del mundo que lo rodea, y hace que este mundo se incorpore a su propia

historia. Por lo tanto, si su vida fracasa el mundo fracasa, y el conjunto es visto con una mirada elegíaca.

> El tiempo es mi cuerpo y mi enigma, también el fracaso definitivo; el amor es mi inserción en el tiempo con la intensidad máxima, el deseo de mi mejor realización posible, y es también un fracaso que, aunque no tan absoluto, puede ser más doloroso.
>
> . . . . . .
>
> ... el núcleo de mi visión del mundo, en el que la vida es un progresivo oscurecimiento en el olvido[33].

Si como dice el propio Brines, la vida es ese «progresivo oscurecimiento en el olvido», será natural que para significar esa vida, para reflexionar sobre ella, la mirada del poeta se sitúe justamente en la hora más acorde al oscurecimiento del diario existir; esto es, el crepúsculo. En esta hora de confusión para el ser, Brines puede contemplar a la vez la hermosura del mundo y su miseria. Pero también se mira a sí mismo; y a ambos, su ser y el del mundo, los ve amenazados por una honda sombra que los arroja al olvido.

Inútilmente intenta con su mirada (y con la escritura) retener la belleza del mundo y recuperar la luz perdida de la felicidad. Así, desde esta actitud de derrota y desposesión, nos invita a que con él —desde su poesía— contemplemos su vida y en su vida nos contemplemos a nosostros mismos. Es este ya el indicio de la necesidad de una otredad, el acto más perecedero. Y aunque a veces reconoce el presente como algo luminoso, arrastra al lector, y al mundo, en ese vertiginoso remolino del tiempo donde todo se halla en volición de sombra. Aunque sosegadamente, gran parte de todo lo que alcanza a ver le parece adverso a la mirada poética de Brines; el espejo, la otredad, la naturaleza, su mismidad, son por igual signos que le recuerdan su finitud y la ajena. Se podría decir que una fórmula básica rige sus esfuerzos: *miro el mundo, me miro en el mundo, y el mundo y yo sólo somos la manera que el tiempo se da de reconocerse, de materializarse.* Por tanto, la escritura aparece como esa forma de hacer patente el tiempo, ese tiem-

---

33 *Ibíd.*, p. 34.

po cuyo valor intrínseco es el de estar a la vez presente y oculto —y que cruelmente se manifiesta en mí, en el mundo, en el lector y lo leído.

Como hemos visto, su mirada, en una de sus direcciones, se orienta hacia una ausencia primordial; la pérdida de la felicidad. Pero no una felicidad idealizada en abstracto; sino que lo mirado como ausente, desde su poesía, es un cuerpo, un ser, en el cual se materializó la luz del amor, de su amor un día también devorado ya por el olvido. Dolido por esta brutal desposesión de lo amado, desde un precario presente, su mirada no puede sino ver el futuro como una nueva, y fatalmente certera, ausencia.

Por esta razón a veces se oculta el poeta para ver, y su voyeurismo es una forma de protección: ver sin ser visto. Se instala así como un *Yo* absoluto —ese don sólo dado a los dioses—, pues él ve pero nadie lo ve a él, él es su yo y ve a los otros, pero ninguna otredad lo convierte a él en objeto de su mirada.

Testigo de sí mismo, mira y se mira, desdoblándose en el sitio del solitario, que para él es la ventana o el balcón. Y como un acto final de generosidad, para sí mismo y para el lector, nos devuelve los productos de su dolido mirar convertidos en poesía, aunque reconozca que *en el humo se quedan las palabras / que la sombra golpea, / las palabras borradas que fueron nuestra vida.* Y como último saldo quede, *Con el recuerdo sólo de tu vida, porque fuiste mi vida, / qué abandonado estoy / ¿y a quién le contaré lo que ahora siento?* («Rodeado de frío», *P*,362).

Cerramos, pues, nuestras consideraciones sobre la mirada poética de Francisco Brines, con esta última abertura hacia ese *posible otro* cuya necesidad es constante pues será a quien pueda seguir contando —y contándonos— su historia. O su leyenda, qué más da, si es, a fin de cuentas, ese afán de contar lo que mantiene vivo el canto.

II. LA MIRADA AURORAL: LA POESÍA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ

1. «*Miserable el momento si no es canto*»

Para Claudio Rodríguez lo esencial es descubrir la posibilidad de emoción que pueda residir en la contemplación del mundo. De ahí que su poesía tienda hacia la inmediatez de la cosa, y la vida cotidiana, y a la fusión del espíritu con lo real tal como se presenta a los ojos; y parecería ser esta actitud el elemento fundador de su canto. Es una poesía de entrega al mundo y de abandono de sí mismo. En 1963 declaraba Rodríguez: «Creo que la poesía es, sobre todo, participación: Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje»[1].

Si desglosamos el aserto de Claudio Rodríguez encontraremos la clave de lo que va a ser nuestro ensayo: una aprehensión de su mirada poética. Los términos expresados aquí nos interesan en el orden siguiente: 1) lo que Rodríguez dice de la poesía y en su poesía; 2) las *cosas* tal como aparecen en la poesía de éste; 3) la *experiencia poética* de las cosas, cuyo enlace primero es la mirada y la cual viene a encontrar su plasmación verbal en el texto poético. De este modo el poema es, en una primera instancia, algo como el resultado de un golpe de mirada retenida por el lenguaje; en este sentido se parecería a la fotografía; pero desde luego, no en tanto que reproducción mecánica de una realidad cualquiera. Lo *impensado* que transporta un poema es tan excesivo como el que puede latir en una fo-

[1] Claudio Rodríguez, «Unas notas sobre poesía», *Poesía última*, 3.ª ed. de Francisco Ribes (Madrid, Taurus, 1975), p. 87.

tografía. Pero la mirada poética tiene la posibilidad de adquirir varias formas. Así, en la poesía de Claudio Rodríguez, el proceso de su mirar ha ido evolucionando; y lo observamos desplazarse desde una mirada de emocionado asombro ante el mundo (*Don de la ebriedad);* a una mirada más moralizante (*Conjuro* y *Alianza y condena);* y últimamente parecería ceder a una creciente contemplación cuyo nervio más vivo es una cierta actitud reflexiva (*El vuelo de la celebración).*

Mas hemos de considerar un lugar de encuentro para no disiparnos innecesariamente, esto es, una cierta disposición que prevalezca por encima de las demás. Y en el caso de la poesía de Claudio Rodríguez, tal actitud sería la de su mirada auroral. Y es esta etiqueta general la que nos servirá para inscribir las diferentes voliciones de su mirada. Podríamos hablar, en graduación que nuestro ensayo espera documentar, de una primera *mirada auroral intuitiva;* luego de una segunda, *contemplativa-moral;* y, por fin, de una tercera, *contemplativa-reflexiva.*

Veamos, pues, qué dice Rodríguez sobre la poesía en sus propios poemas. Un principio rige la escritura del autor: el de atenerse al acontecimiento. Porque para él la vida es siempre suceso sorprendente y el poema es igualmente acontecimiento, el cual sólo se da plenamente en la vida propia que aquél, el poema, adquiere una vez compuesto. Por lo tanto; *Miserable el momento si no es canto* («Salvación del peligro», *VC*,62)[2]. Están aquí contenidas dos de las nociones centrales de su poesía: *el momento* (tiempo) y *el canto.* Y por esta razón escribe también: *Aquí ya no hay historia ni siquiera leyenda; / sólo tiempo hecho canto* («Elegía desde Simancas», *VC*,70).

La poesía de Claudio Rodríguez arroja esa nerviosa sensación de un querer retener la intensidad del instante poético, que para él parte a su vez de un acontecimiento de existencia

[2] Los pasajes de la obra poética de Claudio Rodríguez que citaremos serán consignados como sigue: Si pertenecen a alguno de sus tres libros recogidos en *Poesía, 1953-1966* (Barcelona, Plaza & Janés, 1971), entre paréntesis lo abreviaremos como *P,* y la página correspondiente a esta edición de su poesía; de igual modo haremos con el hasta la fecha último libro publicado de Claudio Rodríguez, *El vuelo de la celebración* (Madrid, Visor, 1976), el cual abreviaremos como *VC,* y la página correspondiente entre paréntesis. También, cuando lo consideremos necesario, incluiremos el título del texto transcripto.

real, de una experiencia cuya plenitud no hay por qué ni cómo retener. Por ejemplo, una mujer pasa y la describe como sigue:

Bien veo que es morena,
baja, floja de carnes,
pero ahora no da tiempo
a fijar el color, la dimensión,
ni siquiera la edad de la mirada,
mas sí la intensidad de este momento.
(«La contemplación viva», *VC*,43)

La poesía es para nosostros aquello que se pone *en lugar de la certeza* poética. Es decir, el poema es lo que de algún modo conserva los restos del instante poético como epifanía, revelación y momento de la verdad. «La poesía —escribe Mikel Dufrenne— nos sitúa al nivel de la presencia y no de la representación; la poesía no explica, revela»[3]. Lo que habría que añadir es que esta revelación significa el eco de otra revelación original, perdida en las remotas galerías del tiempo y que al poeta repentinamente se le manifiesta, aunque no fuera más que por un instante. Es esa fracción de tiempo, que con una velocidad de relámpago ilumina momentáneamente la noche, el preciso momento de la revelación poética.

Y es justamente porque vivimos en un mundo de hábitos, de costumbres, por lo que cualquier suceso inesperado nos sorprende más aún. He aquí cómo Claudio Rodríguez describe «Un momento» de los que hablamos:

Acostumbrados a los días, hechos
a su oscuro aposento palmo a palmo,
¿a qué nos viene ahora
este momento?...
. . . . . .
... Algo
luce tan de repente que nos ciega,
pero sentimos que no luce en vano.
Acostumbrados a los días, como

[3] Mikel Dufrenne, *Le poétique* (París, Presses Universitaires de France, 1973), p. 128.

a la respiración, suena tan claro
este momento en nuestra sorda vida.
. . . . . .
Ahora ya o todo o nada. De mí, de estos
amigos, de esta luz que no da abasto
para tanto vivir, de nuestros días
idos, de nuestro tiempo acribillado,
hay que sacar la huella, aunque sea un trazo
tan sólo, un manchón lóbrego
de sombrío pulgar, aunque sea al cabo
por un momento, éste de ahora, y nadie
jamás sea su amo
mientras, luz en la luz, se nos va. Y vuelve,
vuelve lo acostumbrado.

(*P*,201-2)

Hay que observar que Rodríguez se refiere a los días como si un ciego hablara, *oscuro aposento*, como si la costumbre nos hubiera cegado. Y luego a la *sorda vida*, como un modo de indicarnos de nuevo ese asesinato de los sentidos que puede ser la vida hecha rutina. Esta misma valoración negativa de la costumbre está expresada en términos semejantes en el poema «Cáscaras»: *Ese prieto vendaje/ de la costumbre, que nos tapa el ojo (P,*160). Por tanto, ciegos y sordos, como un relámpago, viene algo que *luce tan de repente* y que el poeta desea recordar (aunque no fuera más que como una *huella*).

Se quiere, pues, erigir la poesía como el presente de esa huella a través de la cual reconstruiremos toda la información suficiente, para que nos alcance la emoción original que en su momento impresionó la sensibilidad de aquel ser que originó dicha marca. Pues bien, si asumimos la poesía como huella de algo, ya sea de lo vivido o lo deseado, del mundo visto o pensado, entenderemos fácilmente dos aspectos esenciales al fenómeno poético: 1) uno, referente a la forma, su economía del lenguaje; 2) otro, referente a su significación, la posible ambigüedad que conlleva. De ahí que se podría hablar de una poesía de huellas y otra de presencias. La huella alude y, sin dejar de ser ella misma, ha suprimido gran parte de los datos sobre el ser que la imprimió. Es una presencia menor que apunta a una gran ausencia, y pide nuestra interpretación.

Pero no habría que confundir el entendimiento de la poesía de Rodríguez como huella, con la de una poesía que orienta su mirada nostálgicamente hacia el pasado. Su poesía es la huella de lo acontecido, pero es también, y sobre todo, abertura siempre vigente al acontecimiento renovador por la palabra poética.

No, no son tiempos
de mirar con nostalgia
esa estela infinita del paso de los hombres.
Hay mucho que olvidar
y más aún que esperar.

(«Gestos», *P*,156)

No obstante ser Claudio Rodríguez un poeta convencido de la eficacia del canto, no deja por eso de dudar del lenguaje, en especial cuando no es precisamente canto, pues *el nombre de las cosas, que es mentira / y es caridad*...(«Cáscaras», *P*,160). Es importante que subrayemos la caridad, este elemento de origen cristiano, precisamente ahora que nos estamos refiriendo al lenguaje. Ya veremos las trascendentes relaciones de la poesía de Claudio Rodríguez con la configuración de la realidad real y religiosa que del mundo propone el cristianismo. *Porque el canto es tan sólo / palabra hospitalaria: la que salva / aunque deje la herida*... («Oda a la hospitalidad», *P*,226).

Otra actitud no ya de duda sino de orden puramente moral se manifiesta a veces en el pensamiento poético que subyace en la obra de Rodríguez. Se trata de la constatación de que hasta los momentos más mezquinos del hombre pueden hacerse poesía, porque, en última instancia, todo tiempo se hace canto. Como anotamos antes, esta ambivalencia axiológica de valores, que parece tener la poesía, no deja de preocupar al poeta:

Ojalá el tiempo tan sólo
fuera lo que se ama. Se odia
y es tiempo también. Y es canto.

(«Tiempo mezquino», *P*,203)

Por esta razón la línea que cerrará el poema del cual acabamos de transcribir unos versos parecería terminar socavando

la idea que creemos central en la poesía de Claudio Rodríguez: esto es, la de ver el mundo en su momento naciente, la de su mirada auroral. Escribe allí el poeta: *No es la sola hora la aurora.*

Estas dudas no opacan la intensa fe en el mundo y la palabra que la poesía de Rodríguez transporta. Volvemos, pues, a una visión más luminosa, que de la poesía y del mundo como expresión viva en su más concentrada pureza, el Claudio Rodríguez de su primer libro nos entregaba. Decía entonces:

Mi boca sólo llega al signo,
sólo interpreta muy confusamente.
(Libro primero, V, *P*,48)

. . . . . .

Las imágenes, una que las centra
en planetaria rotación, se borran
y suben a un lugar por sus impulsos
donde al surgir de nuevo toman forma.

. . . . . .

Quizá pueblo de llamas, las imágenes
enciendan doble cuerpo en doble sombra.
Quizá algún día se hagan una y baste.
(Libro primero, VI, *P*,48)

Esta visionaria irrupción de las imágenes que aparece aquí, volverá a surgir posteriormente, con diferente significación, en *Alianza y condena,* donde escribirá:

Junto a este aquelarre
de imágenes que, ahora,
cuando los seres dejan poca sombra,
da un reflejo: la vida.
La vida no es reflejo
Pero, ¿cuál es su imagen?
(«Brujas a mediodía», *P*,153)

No en vano la poesía de Claudio Rodríguez alude continuamente a la luz, porque la luz es el origen de la transfiguración de la cosa, de la materia, en imágenes; y en esas imágenes y con la imagen, su poesía busca una respuesta a la sola pregun-

ta lícita: ¿Cuál es la imagen única de la vida? Veamos, pues, cómo se relaciona su poesía con ese mundo, ese *bosque de símbolos* al cual Claudio Rodríguez interroga.

Hay que partir de una distinción en cuanto a la naturaleza de las imágenes que habitan la poesía de este autor. Una sería la *imagen simbólica verificable;* y otras, de más oscura procedencia y a veces de total opacidad para su conversión a un plano conceptual, serían las *imágenes simbólicas no verificables*[4]. La verificación a que aludimos es la posibilidad de encontrar un referente real o imaginario como origen de las imágenes; en la segunda clase, el referente parecería apuntar a la ambigüedad misma que el misterio de la realidad y de la poesía propician.

2. *Metafísica de lo cotidiano. La cosa*

Husserl había hecho su emblema filosófico de esta frase: *¡A las cosas mismas!* La fenomenología intentará volver a descubrir *la cosa* en sí, en su estar siendo, en su participar del ser del mundo —lugar del gran encuentro de todo ser, incluyendo, claro está, el del hombre. Esta certeza hacia el ser del mundo repercutió, directa o indirectamente, en la poesía, dándole, independientemente de los contextos histórico-sociales de cada país o cultura, una vitalidad universal al pensamiento poético.

Curiosamente, por los mismos años que Claudio Rodríguez estrenaba mundo poético (*Don de la ebriedad* se publicó en 1953), remoto y desconocido para el español, el poeta norteamericano Wallace Stevens escribía en 1954: «Not Ideas about the Thing but the Thing Itself» y la estrofa final lee así:

> It was part of the colossal sun,
> Surrounded by its choral rings,
> Still far away, It was like
> A new knowledge of reality.

Creo que la visión auroral de Stevens, aunque sean las auro-

[4] Tomamos estos términos de Cintio Vitier, *Poética* (La Habana, Imprenta Nacional, 1961), pp. 102-103. Aunque no están usados aquí con la exacta significación a la que alude Cintio Vitier en su obra citada.

ras de la mente, se acerca a la mirada auroral de Rodríguez, si bien éste en una manera más empírica. De cualquier modo, lo que importa es que el marco que estamos tratando de trazar, nos abra al sentido que la presencia de la cosa, *the Thing Itself,* tomará en la poesía del español.

Otro ámbito literario, este sí conocido, y reconocido públicamente por Claudio Rodríguez, es el que verdaderamente alimenta parte de su visión poética del mundo; esto es, la obra de Arthur Rimbaud. No se busquen similitudes temáticas, dicción, o encubiertos plagios literarios, Rimbaud influye en Rodríguez en cuanto a su actitud ante el mundo. Es en la práctica de una *metafísica en acto,* como la llama Merleau-Ponty, en lo que coinciden ambos poetas. En un artículo del pensador francés, «Lo metafísico en el hombre», escribe aquél lo siguiente:

> La metafísica no es necesariamente la asociación facticia de nóumenes; Rimbaud, de un modo más vivo que nadie, lo ha sentido; él ha reconstruido una metafísica de lo concreto; él ha *visto* las cosas en sí, las flores en sí[5].

Esta misma actitud es la que encontramos en la poesía primera —y luego ya más dispersa en su obra— de Claudio Rodríguez. Si a lo dicho añadimos que es también la lectura asidua de Santa Teresa de Jesús —lectura que puede abundar en la misma tendencia hacia una metafísica de lo concreto— se deducirá fácilmente cuáles pueden ser los resultados y la personal dicción de la poesía de Rodríguez.

Dos aspectos sí parecen gobernar la mirada poética del autor: el de estar siempre dispuesto a responder a la *solicitación de las cosas;* y el deseo de sentir la *inmediatez* de éstas. He aquí, pues, las claves para entender su peculiar sentido, que como vimos comparte con Rimbaud y Santa Teresa, de un discurso metafísico, el cual mantiene al sujeto, desde su más singular e individual experiencia, abierto a una otredad universal.

> Este reconocimiento de una vida individual que anima todas las vidas pasadas y contemporáneas y recibe de ellas toda vida,

---

[5] Maurice Merleau-Ponty. «Lo metafísico en el hombre», *Sentido y sinsentido,* traducción de Narcís Comadira (Barcelona, Península, 1977).

de una luz que brota de ellas hacia nosotros contra toda esperanza, es la conciencia metafísica; en su primer grado asombro al descubrir el enfrentamiento de los contrarios, en su segundo grado reconocimiento de su identidad en la simplicidad del *hacer*. La conciencia metafísica no tiene otros objetos que la experiencia cotidiana: este mundo, los demás, la historia humana, la verdad, la cultura. Pero, en lugar de tomarlos realizados, como consecuencia sin premisas y como surgidos porque sí, la metafísica redescubre su extrañeza fundamental para mí y el milagro de su aparición[6].

Este deseo de inmediatez era lo que venía a significar *el regreso a las cosas mismas*, de Husserl; en él significaba el oponerse al pensamiento absolutista del científico[7]. Curiosamente, la herramienta más preciosa del hombre moderno parecería ser la ciencia; pero es al mismo tiempo ella, al intentar convertir al mundo, a la cosa, en cifra, fórmula o idea, quien justamente nos aleja del mundo de la cosa. José Ortega y Gasset, refiriéndose al objeto estético, escribía lo siguiente:

> No digo —¡cuidado!— que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser; sí digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva —frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen*, meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos[8].

Pero cómo descubre el poeta esa *intimidad del mundo*, o más bien, cómo descubre y nos hace llegar hasta nosotros aquella íntima visión que fue la suya en un preciso momento de su tiempo. Pues es justamente porque toda *cosa* es ser en sí, no como algo solamente en potencia expresable, sino que depende —el ser de la cosa— del lenguaje, como el lenguaje depende de ella.

---

[6] *Ibíd.*, p. 150.

[7] Leszek Kolakowski, *Husserl y la búsqueda de la certeza*, traducción de Adolfo Murguía Zuriarrain (Madrid: Alianza, 1977), pp. 45-47.

[8] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, 9.ª ed. (Madrid, Revista de Occidente, 1967), pp. 158-159.

En efecto, la objetividad no es más que la unidad indivisible de una aparición y de una «decibilidad», consistente en que la cosa se nos manifiesta y se la puede decir y expresar [...] una apariencia desvinculada es como nada; e, inversamente, no se puede vincular más que lo que se manifiesta; la palabra es la determinación de la apariencia [...] es la cosa la que remite al hombre como punto de vista y al hombre como palabra [9].

Y he aquí que una ley de demanda-oferta, un comercio, parecería hacérsenos (y hacérseles) necesario al hombre y la cosa. El mundo mudo le pide el habla al poeta, y el poeta encuentra en esa previa mudez del mundo los remotos orígenes de toda habla. Por tanto, surge el canto de las cosas en el hombre y el hombre se canta a sí mismo a través de ellas. Esto no es un gratuito juego lingüístico de conceptos, sino que la reversibilidad domina todas nuestras relaciones con el mundo.

Ven, ven y siente
caer la lluvia pura, como tú,
oye su son, y cómo
nos da canción a cambio
de dolor, de injusticia...
(«Lo que no se marchita», *VC*,37)

En la poesía de Claudio Rodríguez se manifiesta precisamente ese poder de escuchar el canto que en su silencio, en su intimidad, vive en la materia y en el mundo. Y no es que el poeta tenga que considerarse un mago por ello, un escogido por los dioses de alguna religión extraña, y lo que nos trasmita sea un hermético conjuro de mensajes ocultos. No, por lo contrario, su religión es precisamente la abolición de todo dogmatismo al acercarse al mundo, pues a él se aproxima con la humildad y la desposesión de complejas formulaciones intelectuales, se acerca como un amigo de la materia. Porque, como escribe José Olivio Jiménez, es ese «vaho de proximidad» ese «cántico interior de las cosas» lo que informa la poesía toda de Rodríguez [10].

---

[9] Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, traducción de Cecilio Sánchez Gil (Madrid, Taurus, 1969), pp. 76-77.

[10] José Olivio Jiménez, «Claudio Rodríguez entre la luz y el canto: sobre

Veamos unos fragmentos del poema «Música callada», pues creo que ellos ilustrarán finalmente lo que hasta ahora hemos estado sugiriendo:

Y estoy dentro
de esa música, de ese
viento, de esa alta marea
que es recuerdo y festejo,
y conmiseración.....
. . . . . .
Y oigo la piedra, su erosión, su cántico
interior, sin golondrinas
desdeñosas, sin nidos,
porque el nido está dentro, en el granito,
y ahí calienta, y alumbra, hoy en junio,
la cal viva.
(*VC*,54)

Entramos ahora en un estadio de capital importancia para entender la actitud de Claudio Rodríguez ante el mundo: es la búsqueda continua de una comunión con éste:

Al cabo es el contagio lo que busco.
El contagio de ti, de mí, de todo
lo que se puede ver a la salida
de un puente, entre el espacio de sus ojos
(Libro tercero, III, *P,72)*

Esa conciencia de sentirse unido al mundo, la queremos identificar con la comunión porque su origen es cristiano, aunque aquí carente de connotaciones religiosas. No obstante, no podemos olvidar tampoco la afinidad con el pensamiento oriental donde *todo* es *uno,* y donde en esa identificación se cifra la plenitud que busca el espíritu. Pero ¿cómo se realiza esta unión de que hablamos? Primero hay que partir del medio, luego llegaremos al modo de su realización.

Como el sacramento no sólo simboliza bajo unas especies sensibles una operación de la Gracia, sino que es además la presencia real de Dios, la hace residir en un fragmmento de espa-

cio y la comunica a cuantos comen el pan consagrado si están interiormente preparados, asimismo lo sensible, no solamente tiene una significación motriz y vital, sino que no es más que cierta manera de ser-del-mundo que se nos propone desde un punto del espacio, que nuestro cuerpo recoge y asume si es capaz de hacerlo, y la sensación es, literalmente, una comunión [10 bis].

Se trata, pues, de una renovada ceremonia, es exactamente lo que para el poeta se realiza en su contacto con el mundo. Precisammente porque está predispuesto para hacerse sensible al ser de lo visible, receptor al canto callado de las cosas, fundador del ser del otro y de su ser por la otredad, el poeta participa de lo uno y lo diferente con el hombre en general. Del mismo modo que su lenguaje es el habla y al mismo tiempo desviándose de sus normas, no es ella.

El poeta acecha a la cosa en su secreto pero se sabe también observado por las cosas; y así descubre, por ejemplo, *el valiente / girasol, de tan ciega / mirada...*(«Girasol«, *P*,180). O se pregunta *¿Por qué me está mirando / el aire?* («Hermana mentira», *VC*, 56). Y hasta llega a pensar que *todo nos mira ahora / de soslayo....*(«Eugenio de Luelmo», *P*, 170). Reconoce su dependencia de lo real hasta en lo más íntimo de sí mismo, como el propio deseo que: *No está en mí, está en el mundo, está ahí enfrente. / Necesita vivir entre las cosas* (Libro primero, IV, *P*, 46). *Y la piel misma / del labio es la del viento.* («Adiós», *P*, 204). Una coexistencia, en el más entrañable sentido de esta palabra, se ha establecido entre el poeta y las cosas. Ellas son él y él es ellas. Mas esta compenetración de sujeto-objeto transfigurándose, sería intolerable si fuese continua. Por lo tanto, habrá que situar dicho encuentro amoroso con el mundo, por parte del escritor, en el instante poético que, como hemos escrito ya, es como la huella de una certeza en el poema que la contiene en forma de urna o relicario. A ese momento de absoluta identifi-

---

El vuelo de la celebración», Papeles de Son Armadans, núm. CCLX, noviembre 1977, pp. 121-22.

[10 bis] MMP, FP, pp. 227-28 (las obras de Maurice Merleau-Ponty ya citadas en la introducción de este trabajo serán consignadas, abreviadas, como lo fueron entonces, pero en nota y precedidas por MMP, que las identifican con el autor).

cación con el objeto es a lo que alude Claudio Rodríguez al responder a un entrevistador:

> También lo decía John Keats. El poeta tiende a convertirse, y de aquí la deformación, en el objeto del poema. Si haces un poema sobre una pared, o lo que sea, el proceso creador te lleva a prescindir de tu personalidad. El poeta tiende a ser el objeto; ésa es su capacidad negativa, decía Keats [11].

Así lo realiza Claudio Rodríguez en su poesía: *Dejad que el viento me traspase el cuerpo* («Un viento», *VC*,28). Y ante una viga en un mesón, exclamará:

> ¡Si recobra
> toda su vida sobre mí, si es mío
> su cobijo por esta noche, que entra
> más alta a su través:
> («A una viga de mesón», *P*,105)

Esta actitud de Rodríguez ante el objeto (la viga aquí) se halla muy próxima a lo que en la fenomenología suele llamarse *actos intencionales,* en los cuales «cada proceso subjetivo tiene un "horizonte de referencia". Toda experiencia real incluye *realmente a la potencial* y esto tanto en los aspectos espaciales y temporales de las cosas». Es decir, que en la experiencia de ver una cosa no es por puro acto intelectual que también percibimos su lado oculto, sino que es parte del movimieto intencional real. E igualmente desde el punto de vista temporal, pues en la inteción se dan cita la *retención,* un *horizonte de pasado,* una experiencia de la continuidad atenta hacia atrás, y existe al mismo tiempo la *protección,* esto es, *la anticipación de la cosa como futura.* Y del mismo modo que en el análisis fenomenológico no puede darse el acto cogitativo sin un objeto, para el escritor, en el instante poético, el objeto parece como solidario absoluto de su ser, y así lo aprehende en lo más íntimo de aquel. Y no es que se haya «abolido el objeto, sino que hemos abolido toda mediación entre acto y objeto [...] la identi-

[11] Federico Campbell, *Infame turba* (Barcelona, Lumen, 1971), p. 232.

dad del objeto, en consecuencia, aparece con la misma certeza que la identidad del Ego trascendental»[12].

Pero no hay que creer que el poeta hace una división artificial entre objeto y sujeto, como en el análisis filosófico: «El poeta anima una dialéctica más sutil. El revela a la vez, en el mismo instante, la solidaridad de la forma y la de la persona. El demuestra que la forma es una persona y que la persona es una forma»[13].

Mas este momento de identidad con el objeto no es una llegada y cierre para el pensamiento del poeta metafísico; por el contrario, lo propio de un verdadero impulso metafísico es la acción, el movimiento. De ahí que Santa Teresa, Rimbaud y Rodríguez, compartan un aspecto esencial en sus escrituras: el de estar caminando siempre como sostén necesario para la creación. Porque, en verdad, una visión metafísica del mundo «es una interrogación tal que no se concibe respuesta que la anule, sino sólo acciones decididas que la transportan más lejos»[14].

De lo escrito hasta ahora, algo parece estar implícito en la experiencia poética tal como Rodríguez nos la propone; esto es, una esencial transparencia de todo objeto, mediante la cual la mirada parece identificarse con la cosa, pero al mismo tiempo puede traspasarla. Una de las certezas de este poeta es que *la cosa transparece,* o sea que deja ver otra cosa, aunque para eso no se le pide a la primera, ni a la otra, un estado de invisibilidad, sino de relativa transparencia.

Dos centros parecen regir la dialéctica que mueve toda poesía metafísica y que, desde luego, podemos identificar con la poesía de Claudio Rodríguez. Uno es el de *opacidad;* y el otro, el poder de *transparecer* de las cosas.

> Nuestra mirada al dirigirse a una cosa tropieza con la superficie de ésta y rebota volviendo a nuestra pupila. Esta imposibilidad de penetrar los objetos da a todo acto cognoscitivo —visión, imagen, concepto— el peculiar carácter de dualidad,

---

[12] L. Kolakowski, *Husserl...*, pp. 57-58.

[13] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant* (París, Gonthier, 1971), p. 111 (la traducción es mía).

[14] MMP, *Sentido...*, p. 152.

de separación entre la cosa conocida y el sujeto que conoce. Pero en lo transparente somos la cosa y yo uno[15].

Este conflicto se puede formular de otro modo; y es que, a la posibilidad de transparencia del objeto, se opone el natural perspectivismo del sujeto. La ruptura y cuestionamiento del perspectivismo es inherente a la cultura contemporánea. No hablo de lo fantástico en general, lo cual no puede participar del perspectivismo, pues en el ámbito de aquel se han roto las barreras con lo real, hablo de esa tendencia a buscar un fundamento científico para la percepción, y que es en el renacimiento italiano, con la aparición de las reglas de la perspectiva, cuando se inicia. Sería el principio de lo que E.H. Gombrich llama *eye-witness principle*, o sea, el *ojo-testigo*, que aunque siendo muy similar al concepto de *mimesis*, él lo refiere a la regla negativa según la cual el artista no debe incluir en su imagen nada que el *ojo-testigo* no pueda haber visto, desde un lugar particular, en un momento particular[16].

Veamos dos descripciones de Claudio Rodríguez. Primero la de un «Ciruelo silvestre»:

Hojas color de cresta
de gallo,
ramas con el reposo estremecido
de un abril prematuro.
con la savia armoniosa que besa y que fecunda,
y pide, y me comprende
en cada nervio de la hoja, en cada
rico secuestro,
en cada fugitiva reverberación.

(*VC*,22)

Y ahora otro tipo de descripción, en «Noviembre»:

Estas castañas, de acre amarillento,
seguras, entreabiertas, dándome libertad

[15] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, p. 159.

[16] E. H. Gombrich, «Standars of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye», *The Language of Images* (Chicago, The University of Chicago Press, 1980). Véase este libro en general para el tema mencionado.

junto al temblor en sombra de su cáscara.
Las telarañas, con su geometría
tan cautelosa y pegajosa, y
también con su silencio,
con su palpitación oscura
como la del coral o la más tierna
de la esponja, o la de la piña
abierta,

(*VC*,41)

Curiosamente, lo que constatamos es que, en ambas instancias, se dan muy pocos datos descriptivos para identificar el objeto, y que en verdad el horizonte presentado es más el de una identificación con el objeto (el árbol, las castañas asadas, la telaraña) para hacerlo hablar y dejar *que diga* al sujeto. Por tanto, el perspectivismo, el *ojo-testigo*, apuntaría hacia una expresión limitada y finita de la cosa, lo cual el poeta quiere evitar. Salta, pues, a un plano más universal, que es conseguido a través de la palabra-poética. Específicamente es en la metáfora tal como la entiende Ortega, o sea, «la trasposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental», que para él es la *forma yo* de los dos elementos comparados en la metáfora, el espacio en el cual hace coincidir los dos términos el poeta [17].

Este «lugar sentimental» ha sido ciertamente sentido en su totalidad como anterior a la metáfora construida, acabada. Y, de cualquier modo, implica un perspectivismo respecto a los dos términos que la configuran, pero que en la metáfora parecen resolverse y establecer una cierta permanencia y universalidad que, por separado, estos términos, no tenían: «De esa manera la dialéctica del "nombre" y de la "perspectiva" es por identidad la dialéctica de la infinitud y de la finitud» [18].

No obstante este último aserto, debemos corregirlo con nuestro particular punto de vista de que el *nombre-poético* no es sino lo que se pone en lugar de la *certeza poética* porque «La certeza es accesible sólo en la inmanencia, que en la perfecta transparencia del objeto (no importa si es el Ego empírico o

---

[17] J. Ortega y Gasset, *La deshumanización...*, pp. 166-67.
[18] P. Ricoeur, *Finitud...*, p. 65.

trascendental), llegan a la identidad. Esto significa que una certeza mediatizada en palabras no es ya más certeza»[19],

Se da, pues, una insuficiencia en el lenguaje para vehiculizar esa certeza; lo cual es harto conocido, ya que es el problema al que se enfrentaron los místicos y luego gran parte de la poesía moderna. Por otro lado, el habla, en su relación con la mirada, parecería tender a una representación engañosa de lo real visto. El habla, al ser selectiva, no reproduce sino que recrea, deformando la mirada.

> El lenguaje hace como si pudiéramos ver la cosa por todos los lados.
> ... Y entonces comienza la perversión. El habla ya no se presenta como un habla, sino como una vista liberada de las limitaciones de la vista[20].

O sea, que el lenguaje es, por esencia, perspectivista y representa a su vez un desvío del perspectivismo de la mirada como tal. Y es en ese plano en el que definitivamente debemos entender que, cuando hablamos de la mirada poética, estamos aludiendo a otra cosa que no es la mirada *per se* del sujeto, sino la pervertida mirada que del objeto el lenguaje poético nos ofrece. Y es que «la propiedad característica de toda significación, que consiste en desbordar toda compleción perceptiva real: cuando yo significo, digo más de lo que veo»[21].

Para nuestros fines, lo que nos interesa, una vez asumida esa fatal ley de la infidelidad poética que hacia el mundo tiene la poesía en el nivel *icónico,* es la elección de los fragmentos de la realidad que Claudio Rodríguez escoge y el uso que de ellos hace para transmitirnos un mensaje que los trascienda.

> Como avena
> que se siembra a voleo y que no importa
> que caiga aquí o allí si cae en tierra,
> va el contenido ardor del pensamiento
> filtrándose en las cosas, entreabriéndolas,

---

19 L. Kolakowski, *Husserl...*, p. 71.

20 Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso,* traducción de Pierre de Place (Caracas, Monte Avila, 1970), p. 65.

21 P. Ricoeur, *Finitud...*, p. 64.

para dejar su resplandor y luego
darle una nueva claridad en ellas.

(Libro primero, III, *P*,45)

Esta vida que parece hallar el pensamiento en las cosas, ese momento de luz o claridad que el pensamiento puede arrojar sobre las cosas, es lo que de algún modo Claudio Rodríguez trata de trasmitirnos.

> Desde la perspectiva de tales iluminaciones, la poesía cristiana se opone en su raíz (aunque en su fruto católico pueda también integrarla y ponerla a su servicio), a la acepción fabuladora y pagana de la imaginación, según la cual el espíritu debe inventar imágenes de cosas que no existen; y en cambio le pertenece la acepción simbólica, en la que determinado grupo de cosas existentes, por una luz peculiar que las escoge, se nos presenta como imagen significativa de otra realidad en otro plano. Esta imagen no es meramente receptiva ni creadora en un sentido de invención, ya sea individual o cultural. No se debe propiamente a la imaginación sino a lo que podríamos llamar capacidad de «imaginación», es decir facultad de que las cosas existentes se nos aparezcan configuradas como imágenes alusivas a un sentido que las traspasa. La imagen en esta acepción no es «imaginaria», sino «testimoniante»[22].

Y con solo citar algunos títulos de poemas veremos cómo es en lo más sencillo, en lo más cotidiano, donde el poeta pone su mirada: «A mi ropa tendida», «Ante una viga de mesón», «A las golondrinas», «Ante una pared de adobe», «Al fuego del hogar», «A la nube aquella», «Cáscaras», «Espuma», «Gorrión», «Girasol», «Arena», «Ballet del papel».

Es ahora importante que dejemos sentado un concepto que informa toda la obra de Rodríguez: esto es, el de que su poesía es una *poesía de transfiguración*, en el sentido cristiano que esta palabra tiene. No es una poesía de *transformación* o *metamorfosis*, que, como hemos visto señala Cintio Vitier, es poesía de origen pagano greco-romano. En verdad, es un sentido de la poesía como epifanía lo que debe adjudicársele —y la ma-

[22] C. Vitier, *Poética*, pp. 99-100.

yoría de sus críticos lo han hecho— al decir poético de Claudio Rodríguez. En ella se cumple fielmente lo establecido, de modo general, por Cintio Vitier.

> Al principio de identidad el Cristiano opone el principio de transfiguración. Transfigurarse no es cambiar de figura, sino traspasar la figura; no es mudar de apariencia, sino hacerla penetrar en un reino donde no esté sujeta a la mudanza.
>
> . . . . . .
>
> El mundo de la transfiguración es un mundo abierto, trascendente, vertical: todo sale de sí para entrar en el seno del Padre que es donde absolutamente se realiza, anonadándose como identidad y cambio, retornando a la prístina originalidad del acto siempre creador y siempre naciente. Partiendo de estas verdades, fundamento de nuestra vida superior, quisiéramos situar la compresión de la poesía, no en el animismo de las metamorfosis, como si la Creación siguiera siendo la Ciudad-Estado griega, ni en la técnica de los procedimientos, como si se tratara de mejorar científicamente un producto inferior, sino en el misterio del nombre como epifanía y de la realidad que se transfigura para alimentar nuestra esperanza [23].

***

Acerquémonos ahora a los textos de Rodríguez para ver allí cómo a través de su mirada poética se realiza esa transfiguración metafísica de lo cotidiano (de la cosa), que es el punto hacia el que se orienta nuestro ensayo. En un poema como «Porque no poseemos», cuyo subtítulo es «La mirada» (*P*,157-59), «se desarrolla la idea de la utilidad para el ser humano de la capacidad de mirar, ya que la definitiva posesión es [...] inalcanzable. La mirada es el sucedáneo más fiel del conocimiento; mirar es henchirse de fervor ante las cosas, querer fijarlas y salvarlas de su apresurada destrucción» [24].

De entrada leemos en este poema: *Porque no poseemos, / ve-*

---

23 *Ibíd.*, p. 78.

24 José Olivio Jiménez, «Hacia la verdad en *Alianza y condena* (1965), de Claudio Rodríguez», *Diez años de poesía española, 1960-1970* (Madrid, Ínsula, 1972), p. 155.

mos. Lo cual es empíricamente cuestionable, pues entre ver y poseer no hay inmediata relación. Es decir, que el poeta nos dice algo que *no nos dice.* Esta primera línea es un aviso para que lo que vamos a leer lo tomemos como una exploración personal de la realidad.

Incidiendo, pues, en los espacios de lo *no dicho* podríamos interpretar este verso de la siguiente manera: Vemos lo que no poseemos, lo que no es nuestro, lo que de algún modo está fuera de nuestro Yo. Sale nuestra mirada en búsqueda de lo ajeno, de esa otredad que esperamos se pronuncie sobre nosotros y nos diga quiénes somos. Por tanto, esta frase inaugura el poema como el ojo se abre y proyecta su mirar en los ámbitos vírgenes del despertar:

> La combustión del ojo en esta
> hora del día, cuando la luz, cruel
> de tan veraz, daña
> la mirada, ya no me trae aquella
> sencillez.
>
> (*P*,157)

El final de este fragmento establece una duda, pues la mirada ya no trae *aquella sencillez.* Esto no es ya ni más ni menos que la constatación de una mirada madura y, al mismo tiempo, la de una nostalgia de un momento donde todo era más claro; ahora

> Ya no sé qué es lo que muere,
> qué es lo que resucita. Pero miro,
> cojo fervor, y la mirada se hace
> beso...
>
> (*P*,157)

Hay, pues, una voluntad de entusiasmo, a pesar de verse vivir en un mundo confuso y de perplejidades.

En este texto el hablante juega con una aparición polifacética en la cual nos incluye con aquel *no poseemos;* luego emerge ya personalizado como un Yo bajo el *me.* Este *yo* se va reafirmando con un *no sé,* y posteriormente a través del *pero miro, cojo fervor.* A partir de *Quiere acuñar las cosas* el sujeto poé-

tico es la *mirada,* cuya intención central sería la de fijar lo que ve. Aquella, la mirada, se proyecta a su alrededor y ve *fluyendo las cosas* y quisiera *detener su hosca prisa / de adiós...* Esta sensación de despedida, que parece constituir el Ser de las cosas, surgirá en varios textos de Rodríguez, algunos de los cuales comentaremos.

Al final de la pieza, como queriendo recoger velas, el hablante se dirige directamente a la mirada invocándola para que fije, *selle, grabe,* como un acto de amor, y de ahí ese corazón de los enamorados dibujado en la corteza de un árbol como cifra de «la locura armoniosa de la vida». Mas veamos todo ello sobre el texto mismo de esta primera parte de «Porque no poseemos». Refiriéndose a la mirada, escribe:

Quiere acuñar las cosas,
detener su hosca prisa
de adiós, vestir, cubrir
su feroz desnudez de despedida
con lo que sea: con esa membrana
delicada del aire,
aunque fuera tan sólo
con la sutil ternura
del velo que separa las celdillas
de la granada. Quiere untar su aceite,
denso de juventud y de fatiga,
en tantos goznes luminosos que abre
la realidad, entrar
dejando allí, en alcobas tan fecundas,
su poso y su despojo,
su nido y su tormenta,
sin poder habitarlas. Qué mirada
oscura viendo cosas
tan claras. Mira, mira:
allí sube humo, empiezan
a salir de esa fábrica los hombres,
. . . . . .
Mira, mira:
ve cómo ya, aun con muescas y clavijas,
con ceños y aspereza,
van fluyendo las cosas. Mana, fuente
de rica vena, mi mirada, mi única

salvación, sella, graba,
como en un árbol los enamorados,
la locura armoniosa de la vida
en tus veloces aguas pasajeras.

(*P*,157-58)

Así como van fluyendo las cosas, la mirada se hace *veloces aguas pasajeras*. Se da entonces una contradicción esencial y es que se intenta fijar algo que fluye —la vida y las cosas— con otro objeto que también fluye, la mirada. Por lo cual, si hubiera que desprender alguna fórmula reductora de la teorización poética que esta composición entrega, sería que la mirada viva intenta locamente fijar el mundo vivo pero esto es imposible. El saldo de tal operación, lo relativamente fijado, es el poema en su objetivación, único lugar donde pueden convivir estos dos planos.

> La poesía es espejo de la vida, pero a su vez ella misma es vida. En la primera dimensión, es aquel plano expresivo donde la vida se vuelve imagen. Más que reflejarlas él, el poeta ve las cosas ya reflejadas en la realidad, ya hechas imágenes reales, como si su visión en ciertos momentos tuviera la facultad de sorprender, en el seno del cambio, un desdoblamiento que establece una tensión, una tirantez dolorosa y extraña, entre el fenómeno huidizo y su reflejo *ritardando*. Esa calidad de fantástica demora en la médula del cambio, es lo que llamamos espejo de la vida; o en otras palabras, la mirada no especulativa ni reflexiva, sino vocada al testimonio por la viviente transparencia, que quiere salvar el cambio en cuanto tal, sin destruirlo[25].

Esto que aventura Vitier se puede constatar de una forma fragmentaria en la segunda parte del poema («Porque no poseemos») que estamos comentando:

La misteriosa juventud constante
de lo que existe, su maravillosa
eternidad, hoy llaman
con sus nudillos muy heridos a esta

[25] C. Vitier, *Poética*, p. 79.

pupila prisionera. Hacía tiempo
(qué bien sé ahora el por qué) me era lo mismo
ver flor que llaga, cepo que caricia,
pero esta tarde ha puesto al descubierto
mi soledad y miro
con mirada distinta.

(*P*,158)

La salida de esa indiferencia en la cual parecía haber caído su mirada, provocará la aparición de un ver más claro y al mismo tiempo complejo y dolido. En *Alianza y condena*, título y eje del pensamiento que articula el libro a que pertence este texto, se puede destacar el acto de ver como la herramienta principal para discernir los elementos más puros, más verdaderos, que puedan existir en esa alianza y condena que es el vivir y el convivir junto a la realidad.

«Porque no poseemos» se cerraba con el verso que venía a ser el resultado de un proceso cogitativo desarrollado a lo largo de todo el poema, resultado que se condensaba en esta frase emblemática: *esa mirada que no tiene dueño.* En otro poema, «Sin adiós» nos encontramos con la mirada misma actuando ya. Y por último, examinaremos en otro texto, «Espuma», situado en el ámbito marino, cómo la mirada es sublimada en su acto fundador del descubrimiento del Ser.

En «Sin adiós» (*VC*, 63-64) se establece inmediatamente una dicotomía diferencial entre el *mar*, que parece estar en un presente actuante sobre la sensibilidad viva del hablante, y una *tierra cautiva* en las moradas de la memoria. El mar ahora es el lugar donde se ha vivido o se vive el amor, el cual se le siente distinto precisamente por identificado con él: *Cuando el amor y el mar/ son una sola marejada*...Hay por lo tanto una igualdad esencial, el *amor*, y una diferencia accidental, *Qué distinto el amor es junto al mar/ que en mi tierra nativa*....

Ya desde los inicios de la segunda estrofa de este poema, se nos manifiesta un desdoblamiento a otro nivel más íntimo, el del propio Ser: *Nunca sé por qué siento / compañero a mi cuerpo, que es augurio y refugio.* Los dos términos *mar* —que es el presente—, y *tierra nativa*, se repiten ahora en la esfera del ser: ese *augurio* —que es el futuro-visto desde un presente—, y *refugio* —que remite a un pasado consolador, protector. Y es de

nuevo desde ese Ser, uno y doble, desde donde la mirada se proyecta: *Y ahora frente al mar*...En la mirada se trazarán las imágenes de un presente marítimo —lo que se está viendo—, y las de un pasado telúrico expresado en términos de *trigo, cosecha;* y este estar siendo y aquel haber sido *encajan, sueldan, curvan / mi amor;* concluyendo así la segunda estrofa. Este movimiento de encajar, soldar, curvar determina un plano somático-imaginario de orden erótico. De aquí un mar que es amor y que, por lo tanto, necesita de un tú, el cual emerge en la tercera estrofa: *El rumor misterioso de tu cuerpo.*

Pero este *tú* participa de una cierta ambigüedad. ¿Es un desdoblamiento del Yo, cuya necesidad se hace indispensable para la reflexión? ¿O es la manifestación de la otredad viva?

> Con el cogito comienza la lucha de las conciencias; mas para que la lucha pueda comenzar, para que cada conciencia pueda sospechar la realidad de la conciencia que niega, es menester que todas tengan un terreno común y que, sin saberlo, rememoren su coexistencia pacífica [anterior][26].

En este texto el momento cogitativo se sitúa en un espacio marítimo cuya última consecuencia veremos en su estado más puro en el poema «Espuma». La vuelta a los espacios de la infancia como lugar armónico, y como punto de partida para cualquier apreciación del momento actual, se manifiesta en la sugerencia de esta *tierra nativa* ya mencionada. La ensoñación poética facilita estos viajes y, en la cuarta estrofa, se escribe: *El soñar es sencillo.* Mas enseguida se alude a una actualidad menos segura: *pero no el contemplar.* Y es de contemplación de lo que se trata —aspecto de la mirada poética de Rodríguez que veremos ampliamente en el próximo apartado. La contemplación, esa difícil tarea del mirar en profundidad, obviamente tiene connotaciones místicas, aunque naturalmente de un misticismo no filiable a ninguna ortodoxia, y es parte integrante de esa metafísica de lo cotidiano que estamos tratando de delimitar en la obra de Rodríguez.

En el poema «Espuma» (*P*,175) el tiempo es detenido en *aquí*

---

[26] Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro,* vol. 1, 2.ª ed. (Madrid, Revista de Occidente, 1968), p. 387.

en el puerto, que tomamos prestado de «Sin adiós». Y, como frecuentemente en el *corpus* poético de Claudio Rodríguez, no se plantea el tiempo como algo sucesivo, longitudinal, «sino analizando en sentido vertical y profundo su presente o su pasado inmediato»[27], dando así la impresión de una realidad destemporalizada.

> Es para construir un instante complejo, para anudar en este instante numerosas simultaneidades, que el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado [...]. La finalidad es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado donde simultaneidades, ordenándose, prueban que el instante poético tiene una perspectiva metafísica[28].

Entiéndase por conciencia metafísica lo que Ponty llama *la gloria de la evidencia,* la del diálogo y de la comunicación lograda, la comunidad de suerte entre los humanos, no una construcción artificial de conceptos vanos.

Reproduzco ahora el poema «Espuma» que veremos más de cerca, pues por su brevedad y eficacia, me parece conveniente tenerlo completo ante los ojos:

Miro la espuma, su delicadeza
que es tan distinta a la de la ceniza.
Como quien mira una sonrisa, aquella
por la que da su vida y le es fatiga
y amparo, miro ahora la modesta
espuma. Es el momento bronco y bello
del uso, el roce el acto de la entrega
creándola. El dolor encarcelado
del mar, se salva en fibra tan ligera;
bajo la quilla, frente al dique, donde
existe amor surcado, como en tierra
la flor, nace la espuma. Y es en ella
donde rompe la muerte, en su madeja
donde el mar cobra, ser, como en la cima
de su pasión el hombre es hombre, fuera

---

27 J. O. Jiménez, *Diez años...,* p. 165.
28 G. Bachelard, *L'intuition...,* pp. 103-104.

de otros negocios: en su leche viva.
A este pretil, brocal de la materia
que es manantial, no desembocadura,
me asomo ahora, cuando la marea
sube, y allí naufrago, allí me ahogo
muy silenciosamente, con entera
aceptación, ileso, renovado
en las espumas imperecederas.

(*P*,175)

El *miro* que abre este poema es el mirar de un yo contemplativo, cuyo resultado, como descubrimos enseguida, está trascendiendo una realidad menor, la de la espuma: *Miro la espuma, su delicadeza / que es tan distinta a la de la ceniza.* Lo vivo, la espuma, y lo acabado, la ceniza, son aquí los dos terminos en oposición. Pero no serán estos los términos únicos de la comparación sino que el poema está estructurado sobre una igualdad que es la de la espuma como el resultado del forcejeo marítimo, y la de la leche como sustancia nutricia original (y en un sentido más amplio, como semen en el código del habla corriente en España).

Los movimientos del mar que se describen son coincidentes con el hacer vital del hombre. El mar cobra ser en su espuma; el hombre cobra ser en sus hechos, y éstos le dan sentido: el mar *se salva en fibra tan ligera* y *el hombre es hombre, fuera / de otros negocios: en su leche viva.* Una vez aprehendida la significación de la espuma marina, el contemplador se presenta en su acto de mirar. A través de su mirada accede a una comunión, unión imaginaria, con las aguas marítimas. Este acto, al igual que la comunión cristiana, implica un lado visible y material —la hostia-espuma, el mar— y otro invisible: Dios en el cristianismo, en nuestro poema un nuevo ser aceptante de esa nueva situación espiritual conseguida a través de la contemplación.

El proceso ha sido el siguiente: 1) constatar un hecho a través de la percepción: *Miro la espuma;* 2) Asociar este hecho a otro de cariz humano; el hombre *en su leche viva;* 3) Instalarse en un nivel puramnte metafísico donde sujeto y objeto se funden: *allí naufrago.* Y en definitiva, el objeto poético realizado, el poema, se nos entrega con una absoluta transparencia, es

la absoluta presencia de una ausencia: la del acto del pensamiento pensándose, o sea, la del Ser autocontemplándose a través de la mirada.

***

En conclusión, podríamos decir que la poesía metafísica de Claudio Rodríguez parte de una actitud contemplativa, pero de una contemplación de las cosas más comunes y cotidianas. En la materia contemplada oye éste su cántico interior, pero no nos lo traduce a un álgebra de complejas ideas, sino que, amigo de la materia, nos entrega su intimidad. Su relación con el mundo es amorosa, cordial y directa. Esto lo empuja a una comunión con el mundo hasta hacerse solidario de éste, confundirse con el objeto mismo que canta.

El poema tiene una proyección metafísica en el sentido de que queda como memoria del instante poético, en el cual, sin mediaciones algunas, el yo y el objeto se han identificado. A través de lo que los críticos han dado en llamar *realismo metafórico*, o *realismo simbólico*, como característica de la poesía de Claudio Rodríguez, éste nos entrega su experiencia del mundo cotidiano, de la materia, fijándola por medio de la poesía en un plano universal. Así, del principio del *ojo-testigo* que vio el mundo, se nos ofrece la visión totalizadora de un *ojo-móvil* que parece abarcar todos los planos pensables y visibles de la cosa misma.

3. *La mirada contemplativa*

La contemplación establece lazos más audaces y ahondadores con las cosas pues parece, gracias a su calmada insistencia y al detenimiento del que contempla, establecerse mediante ella una comunicación entre sujeto y objeto contemplado, que la pura percepción, por lo contrario, no alcanza. La diferencia que va de percibir a contemplar, es la que existe entre el acto y la ceremonia. La poesía de Claudio Rodríguez se inaugura como una poesía en acto, donde el mundo era mirado bajo el ojo del estupor exaltado del joven poeta (*Don de la ebriedad)* —la figura del poeta sería entonces la de un *joven-poeta-caminante*. Después entra en lo que podría ser su momento de duda (*Conjuro*

y ciertas partes de *Alianza y condena)* para terminar en lo que habremos de denominar como su estadio contemplativo (parcialmente *Alianza y condena* y *El vuelo de la celebración).* Y aquí ya se está en la ceremonia.

No obstante, la contemplación no es un estado pasivo al cual se llega a base de un detenimiento, sino que es también una actitud vital, la cual se alcanza por puro don o por un continuado ejercicio ascético de iniciación contemplativa. Estos dos extremos estarían representados en la obra de Claudio Rodríguez por *Don de la ebriedad* (o la contemplación activa como don) y *El vuelo de la celebración* (como la elevación contemplativa a través de una continuada reflexión sobre la materia). Paul Valéry ha definido perfectamente aquel primer estado:

> Je ne vois pas quel livre peut valoir, quel auteur édifier en nous ces *états de stupeur féconde,* de contemplation et de communion que j'ai connus dans mes premiéres années. Mieux que toute lecture, mieux que les poétes, mieux que les philosophes, *certains regards,* sans pensée définie ni definissable, certains arrêts sur les *purs éléments du jour,* sur les objets les plus simples et sensibles de notre sphére d'existence, l'habitude qu'ils nous imposent de rapporter tout évènement, toute expresion, tout détail, *—aux plus grandes choses visibles et aux plus stables—,* nous façonnent, nous accoutument [...] à trouver en nous, sans difficulté, le passage à notre degré le plus élevé, qui est aussi le plus humain [29].

Habrá que considerar que el verbo *contemplar* proviene del latín *contemplari,* compuesto por *cum-templum,* o sea *estar juntos en un templo.* Por tanto, la actitud contemplativa establece no solamente una fisonomía de la mirada poética de Claudio Rodríguez, sino que a su vez bautiza al mundo como templo en el cual residen las cosas y los seres, y todos se reunen en un acto de total comunión. «Le contemplateur serait donc l'homme que pénètre avec son regad, dans un lieu circulaire, vaste et ouvert, et de caractére sacré» [30].

Naturalmente al ver el mundo como templo el poeta escri-

---

[29] Paul Valéry, *Variéte; Inspirations méditerranéennes,* vol. I, p. 1.092.

[30] Wills M. Ludmilla, *Le Regard contemplatif chez Valéry et Mallarmé* (Amsterdam, Rodopi NV, 1974), p. 49.

birá: *Cuanto miro y huelo / es sagrado* («Las estrellas», *P*,89). Pero lo que más sorprende en la poesía de Claudio Rodríguez no es ya solamente que el mundo contemplado aparezca como lugar sagrado, sino que su propia visión sea intuida un templo: *Ni aun hallando sabré: me ha trasladado / la visión, piedra a piedra, como a un templo.* («Canto del caminar», *P*,63). En el poema «Incidente en los Jerónimos», el sujeto poético, identificado con un grajo, vuelve sus deseos y su mirada *ahí, dentro del templo / con el sol de membrillo, el de septiembre;* y en un momento como de caída: *¡Que ya no puedo / ni ver siquiera, que zozobra y choco / contra la piedra, contra / los muros de este templo, de esta patria! (P*,129 y 131).

He de subrayar que la actitud contemplativa de Claudio Rodríguez solamente se traduce en una textura poética definitivamente visionaria en su primer libro, y en aislados momentos de su obra posterior. Para Rodríguez el *poeta-veedor* es mucho más importante que el *poeta-visionario.* Como venimos insistiendo, la vista de lo real, de lo cotidiano, es el principio en el que fundamenta su vuelo poético. Sin embargo, el *poeta-visionario,* la ilusión como constructora de fábulas, parece imponérsele en su poesía. Es, ya lo hemos escrito, el arte poética cristiana frente a la pagana.

El propio Mallarmé, cuya mirada contemplativa se orientaba hacia cielos más abstractos que los que encontraremos en Rodríguez, en su poema «Prose» escribía: *Oui, dans une île que l'air charge / De vue et non de visions.* En fin, es de un contacto cordial y hondo con las cosas mediante la mirada contemplativa, de donde surgirá la mejor poesía de Claudio Rodríguez. Pero la prolongación y conservación de ese momento de verdad contemplativa, no es sólo transmitida por medio de una conceptualización más o menos convencional de lo que se espera de este tipo de actitud poética, sino que es el ritmo de la contemplación lo que el poema mismo transmite. A este respecto escribía William Butler Yeats:

> Siempre me ha parecido que la finalidad del ritmo consiste en prolongar el momento de la contemplación, el instante en que estamos mitad dormidos, mitad despiertos, acunándonos con una monotonía fascinadora al mismo tiempo que nos retiene despiertos por medio de la variedad, a fin de mantenernos en un estado que es quizá de auténtico éxtasis, cuando la mente, li-

bertada de la presión de la voluntad, se manifiesta en símbolos [31].

Yeats se refiere también a lo que él llama *relampagueos monótonos*, que hechizarían la mirada del lector a través del oído; y esos relampagueos serían la huella de la contemplación poética más pura. En verdad, en el caso de la poesía de Rodríguez, estos relampagueos se dan sobre todo en su primer libro. Posteriormente, la orientación quizás crecientemente reflexiva de su poesía, cargará de un simbolismo cada vez más racionalizante lo que de todos modos sigue siendo una auténtica poesía contemplativa.

El propio Claudio Rodríguez ha resumido certeramente la evolución de su obra poética con palabras que confirman lo hasta aquí expresado:

> Mi primer libro se titula *Don de la ebriedad* precisamente por eso: la ebriedad de la existencia en sí, sin matices. A lo mejor después la evolución ha hecho que esta ebriedad un poco cósmica, sin ideas ni presupuestos morales, se vaya haciendo cada vez más moral, más meditativa. En cuanto uno medita, deja de vivir hasta cierto punto, deja de sentir esa ebriedad. No es el compromiso, sino la elección de unas zonas morales que a uno le importan. Este podría ser un acercamiento hacia el proceso de mi poesía, que cada vez se va haciendo más reflexiva, pero sin perder el aspecto exaltador de la vida [...] para mí siempre ha sido importante la materia, el campo, el olor, la espuma, los niños jugando, etcétera. Una adecuación entre la presencia de la materia y mi interpretación de ella funciona en mi poesía. En unos poemas la materia es preponderante; en otros, la interpretación [32].

En efecto, *la presencia de la materia* se hace más palpable allí donde la poesía es más contemplativa. Cuando es la *interpretación* de aquella materia lo que predomina, la poesía, obviamente, pierde el reflejo de esa intensidad del momento contemplativo en el cual sujeto y objeto se hacen una sola cosa.

---

[31] William B. Yeats, «Simbolismo de la poesía», *Teatro, poesía, ensayo*, traducción de A. Lázaro Ros (Madrid, Aguilar), p. 1.197.

[32] F. Campbell, *Infame turba*, p. 231.

Extrañamente, lo que ocurrirá en ese momento contemplativo de la presencia de la materia es que, de algún modo, el asombro inicial ante el mundo será el origen del impulso a que el poeta lo trascienda, primero por su cuerpo —*viviendo* ese mundo—, luego por su poesía. Pero observemos cómo ha quedado plasmado en los textos de Claudio Rodríguez ese precario exaltado instante de contemplación de la materia. Valgámonos para ello del examen en detalle del poema «La contemplación viva» (*VC*,43-44).

> Estos ojos seguros,
> ojos nunca traidores,
> esta mirada provechosa que hace
> pura la vida, aquí en febrero
> con misteriosa cercanía.

Con lo primero que nos encontramos es con ese término que habíamos empleado en la introducción de nuestro trabajo, con la «fe perceptiva» de la cual parte toda verdadera mirada poética sobre el mundo. Luego es la *misteriosa cercanía* a la cual nos lleva *la más / arriesgada y entera / aventura: la contemplación viva.* Y, naturalmente, como hemos escrito ya, este ejercicio de la vista no resultará en una representación fabuladora del mundo, sino muy de otro modo: *Y veo su mirada / que transfigura.* Esta transfiguración, no obstante, no parece poder fijar casi ningún aspecto de lo visto, debido a lo velocísimo del acto, *mas sí la intensidad de este momento.*

O sea, que en este texto se toma conciencia, dentro del propio discurso poético, de cinco de los términos principales que configurarán la mirada de Claudio Rodríguez: estos son: 1) el esencial punto de partida que significa la fe perceptiva del poeta *(ojos seguros / ojos nunca traidores);* 2) la constatación de la *misteriosa cercanía* de las cosas; 3) la certeza de que la más hermosa aventura para el poeta es la *contemplación viva* (término imprescindible en Claudio Rodríguez, el cual se opone a la contemplación intelectual); 4) la función de origen cristiano de una mirada que *transfigura;* 5) el conocimiento de que el instante poético es como el acto de maduración, del encuentro, sujeto-objeto, el más intenso momento.

El proceso contemplativo es un acto de total comunión con el

mundo, con lo cual, en un primer estadio, habrá que abandonarse a la visión:

> Y para ver hay que elevar el cuerpo,
> la vida entera entrando en la mirada
> hacia esta luz, tan misteriosa y tan sencilla,
> hacia esta palabra verdadera,
>
> («Hacia la luz», *VC*,45)

Sólo en estas condiciones de absoluta entrega por la mirada, es posible una contemplación pura, y será entonces cuando, haciendo ya parte del elemento visto, nos convertiremos en fenómeno visible, pues el vidente y lo visto se confunden:

> Es el olor del cielo,
> es el aroma de la claridad,
> cuando vamos entrando a oscuras en el día,
> en la luz tan maltrecha por lo ciego
> del ojo, por el párpado tierno aún para abrir
> las puertas de la contemplación,
> columna del alma,
> la floración temprana del recuerdo.
>
> (*VC*,45)

La sensación de ser la luz, de estar en ella, es algo que sólo se logra si nos hacemos partícipes de la imaginación contemplativa que se dio en el poeta, lo cual es la finalidad de cualquier método fenomenológico de descripción de la poesía. Pero una vez asumida esa fe poética en el texto, en la imagen, no podemos dejar de señalar los elementos que aquí emergen y justifican nuestro discurso; constatando, de entrada, que es siempre una visión del mundo comenzante (lo cual será más ampliamente ilustrado en el próximo apartado).

Y veamos por ahora cómo aparece aquí aquel templo que es el mundo para el contemplador. El párpado es presentado como *tierno aún para abrir/ las puertas de la contemplación;* es decir, la misma contemplación como lugar sagrado en sí. Luego la columna del alma, como atributo de la contemplación, añade una doble imagen; la arquitectura del templo y la aparición del ser residiendo en aquél. Y por último, un elemento tem-

poralista que no deja nunca de aparecer, *la floración temprana del recuerdo,* el cual, de algún modo, vuelve a remitir el texto a un referente empírico e histórico de cuya base siempre parte la poesía de Claudio Rodríguez.

No solamente describe éste el acto de su mirar contemplativo, sino que él mismo se nos presenta como contemplador. Así ocurre en el caso de «El "Cerro de Montemarta" dice»:

> Porque no estaré aquí sino un momento. En vano
> soy todas las montañas del mundo. En vano, ida
> la noche volverá otra vez la aurora
> y el color gris, y el cárdeno. Ya cuando
> lo mismo que una ola esté avanzando
> hacia el mar de los cielos, hacia ti, hombre que ahora
> me contemplas....
>
> (*P*,122)

Este momento de la contemplación puede adquirir unos grados de emoción, cuya cercanía a la médula del mundo le produce pavor al propio poeta:

> porque el agua da miedo al contemplarla
> sobre todo al beberla, tan sencilla
> y temerosa, y misteriosa, y nueva, siempre.
> Toca este cuerpo de mujer, y
> temblarás, al besarlo sobre todo,
> porque el cuerpo da miedo al contemplarlo
>
> («Cantata del miedo», *VC*,32-33)

La actitud de emocionado temor es, en última instancia, confirmadora de una postura positiva frente al acto de contemplar la materia, y como hemos mencionado anteriormente, es un estado postrero en la evolución de la mirada contemplativa de Rodríguez. Pero después de aquel estallido de vida y luminosidad que fue la contemplación activa de *Don de la ebriedad,* la duda sería el elemento que carcomería la mirada poética en gran parte de los dos siguientes libros, antes de alcanzar este temor positivo del que hablamos al referirnos a la contemplación última.

Pobre de aquel que mire
y vea claro, vea
entrar a saco en el pinar la inmensa
justicia de la luz, esté en el sitio
que a la ciudad ha puesto la audaz horda
de las estrellas, la implacable hueste
del espacio.

(«Pinar amanecido», *P*,143)

El temor al ver claro no es lo que posteriormente será el miedo a la contemplación, sino más bien un terror de descubrir el mundo como vana apariencia, inclusive la mismísima materia, la vida misma:

No es tan sólo el cuerpo,
con su leyenda de torpeza, lo que
nos engaña: en la misma
constitución de la materia, en tanta
claridad que es estafa,

(«Brujas a mediodía», *P*,152)

Y empujando más profundamente el momento de escepticismo por el cual parece pasar la poesía de Claudio Rodríguez en estos textos, la palabra poética en sí es puesta también en tela de juicio. De igual modo, la posibilidad de la comunión con el mundo y con los seres ya sea por el amor o por el dolor.

Con el duro consuelo
de la palabra, que termina en burla
o en provecho o defensa
o en viento
enerizo, o en pura
mutilación, no en canto;
. . . . . .
¿dónde
la oportunidad del amor,
de la contemplación libre o, al menos,
de la honda tristeza, del dolor verdadero?

(«Cáscaras», *P*,161)

Es, pues, bajo este ángulo de escepticismo, que parece reflejar una crisis de duda en su actitud contemplativa, como será vista la materia más pura con la reticencia de un creyente engañado. Así, un elemento tan tradicionalmente portador de pureza, la nieve, se nos presentará como sigue:

> Yo quiero ver qué arrugas
> oculta esta doncella
> máscara...
> . . . . . .
> Es la feria
> de la mentira: ahora
> es mediodía en plena
> noche,
> . . . . . .
> La nieve, tan querida
> otro tiempo, nos ciega,
> no da luz.
> («Nieve en la noche», *P*,183)

En efecto, situado el ser humano del lado del anticanto —y el mismo poeta, como con *turbia retina*—, este será el resultado: *Miraron, y no vieron; ni verdad ni mentira / sino vacía bagatela* («Oda a la niñez», *P*,218). Porque todos podemos caer en el largo letargo del engaño del mundo:

> Ciegos para el misterio
> y, por tanto, tuertos
> para lo real, ricos sólo de imágenes
> y sólo de recuerdos, ¿cómo vamos ahora
> a celebrar lo que es suceso puro,
> noticia sin historia, trabajo que es hazaña?
> («Eugenio de Luelmo», *P*,168-69)

Antes de que pasemos a ocuparnos de otros aspectos de la mirada poética de Claudio Rodríguez, hay que insistir, para terminar de redondear este tema de la *mirada contemplativa*, que hemos descrito desde su poesía, que para el autor la contemplación no es (ya lo dijimos con Mallarmé) una entrada en el

limbo de lo visionario, sino por lo contrario, una actitud alerta en extremo. Por eso, mientras observa un cuerpo que le es querido, y que duerme, escribe:

Ahora que estás durmiendo
y la mañana de la almohada,
el oleaje de las sábanas,
me dan camino a la contemplación,
no al sueño,

(«Mientras tú duermes», *VC*,53)

Y en otro poema, como ya hemos visto: *El soñar es sencillo, pero no el contemplar* («Sin adiós», *VC*,64). Es quizás éste, por tanto, el gran saldo de su proceso de iniciación al arte de la contemplación. O sea, el hecho de llegar a una super-conciencia del saber cuáles son, y cuán verdaderos pueden ser, los momentos de la contemplación —a pesar de haber reconocido el engaño en potencia que reside en el mundo y en la materia. Y ello no es sino una más auténtica definición de su mirada contemplativa, totalizadora ya, en el último libro. Recordemos aquella estrofa de la contemplación de un paisaje marítimo que ilustra lo que decimos, y concluiremos así lo hasta aquí escrito:

Nunca sé por qué siento
compañero a mi cuerpo, que es augurio y refugio.
Y ahora, frente al mar,
qué urdimbre la del trigo,
la del oleaje,
qué hilatura, qué plena cosecha
encajan, sueldan, curvan
mi amor.

(«Sin adiós», *VC*,63)

***

La mirada, como la luz, parece inaugurar el mundo a cada instante. Suele, no solamente detenerse en las cosas con la paciencia del que contempla la materia, sino que también en momentos de mayor necesidad de más remota respuesta, se orienta hacia los cielos o de ellos viene: *Huele a silencio cada ser y*

rápida / la visión cae desde altas cimas siempre (Libro primero, VIII, *P*,50). Por tanto, la mirada en Claudio Rodríguez tomará forma de ave o, más bien, frecuentemente el sujeto con el cual él se identifica en sus poemas será un pájaro: *Ya este vuelo del ver es amor tuyo* («Canto del caminar», *P*,64).

De algún modo, a través de sus textos, lo acompañamos en este vuelo celebrado en tantos fragmentos de su poesía y que no extrañamente luego se convertirá ya en título de un libro: *El vuelo de la celebración.* Si comparamos este rasgo esencial de Rodríguez con alguno de Brines, podríamos contrastar sus miradas del modo que sigue. Brines es un poeta a quien, aunque coincide con Rodríguez en su detenimiento sobre lo inmediatamente dado al ojo, le distingue su mirada temporalista, inclinada por tanto a lo horizontal (como en un nivel horizontal se define el curso del río a la mar, con sus implicaciones simbólicas); Claudio Rodríguez, por lo contrario, parecería mirar. Ya sea en profundidad hacia la materia (quizás en este sentido como lo hacía Rimbaud y nuestra mística), y en elevación hacia el cielo (aunque no hacia el cielo remoto y vacío de Mallarmé) de donde su mirada caerá como pájaro de presa sobre el mundo.

Si llegase a la nube pasajera
la tensión de mis ojos, ¿cómo iría
su resplandor dejándome en la tierra?
¿Cómo me dejaría oscurecido
si es clara su labor, y su materia
es casi luz, está al menos en lo alto?
(«A la nube aquella», *P*,123)

Como se puede percibir en estos versos, la mirada de Claudio Rodríguez anhela subir a la altura de ese cielo que nos es familiar, aunque quedándose, justamente, dentro de los límites de esa cercanía —en este caso transformándose en nubes pasajeras. Pero en casos más extremos, el cielo surgirá en su poesía como un lugar de referencia para calmar la ansiedad existencial que puede invadir al poeta. Y entonces aparecerá aquel como un espacio que puede acoger la mirada y fortalecer el ser en su tarea de vivir. Transcribo ahora el poema «Cielo» (*P*,197) porque creo ilustra perfectamente esta actitud de la mirada de Claudio Rodríguez:

Ahora necesito más que nunca
mirar al cielo. Ya sin fe y sin nadie,
tras este seco mediodía, alzo
los ojos. Y es la misma verdad de antes,
aunque el testigo sea distinto. Riesgos
de una aventura sin leyenda ni ángeles,
ni siquiera ese azul que hay en mi patria.
Vale dinero respirar el aire,
alzar los ojos, ver sin recompensa,
aceptar una gracia que no cabe
en los sentidos pero les da nueva
salud, los aligera y puebla. Vale
por mi amor este don, esta hermosura
que no merezco ni merece nadie.
Hoy necesito el cielo más que nunca.
No que me salve, sí que me acompañe.

Vuela, pues, la mirada hacia el cielo que le será fiel compañero, pero no será un pasivo compañero donde se deposita aquella acción, sino que *el vuelo de la mirada* de Rodríguez halla en el cielo la fecundidad de la tierra y, por esta razón, se refiere a:

La semilla
de la mirada, el jugo
de estos ojos de ciego
que miran hacia el cielo,
te buscan.
(«La ventana del jugo», *VC*,38)

Y hablando de las estrellas como un ave nocturna, aparecerá igualmente la mirada:

¡No me queme su lumbre
sino su altura, hasta lograr que crezca
la mirada en peligros del espacio y la cumbre!
¿Quién cae? ¿Quién alza el vuelo?
¿Qué palomares de aire me abren los olmos?
(«A las estrellas», *P*,87)

Será definitivamete configurada en la imagen de un ave como en otro poema se plasmará la mirada: *como tu mirada / tan cristalina y tan fecundadora, / claro vuelo de alondra,* («Sin noche», *VC*,46).

La mirada es vuelo y es ave y visita el cielo; y con la humildad de aquéllas, las aves, baja, cae, se levanta. Pero también *la mirada, / es el agua que espera ser bebida* (Libro tercero, I, *P*,70). Y ciertamente la mirada deviene himno y canto; y por esta razón podrá exclamar: *Miro a voces en ti* (Libro tercero, VII, *P*,77).

Es la llamada o el impulso hacia el habla, hacia el canto, lo que la realidad le ofrece a Rodríguez (como lo ha sido siempre para la mejor poesía de Jorge Guillén). Por lo tanto, el mínimo indicio, la mínima señal, será tomada como pretexto para incoar ese himno:

¿Qué clara contraseña
me ha abierto lo escondido? ¿Qué aire viene
y, con delicadeza cautelosa,
deja en el cuerpo su honda carga y toca
con tino vehemente ese secreto
quicio de los sentidos donde tiembla
la nueva acción, la nueva
alianza?

(«Un olor», *P*,207)

Y bajo esta exaltación del canto a que conduce la mirada frente al mundo, es que el poeta se siente hiperbólicamente resuelto a creer que *Una mirada, un gesto, / cambiarán nuestra raza* («Gestos», *P*,155). Es la celebración, es el acto impulsivo de un ser que se siente atascado en la felicidad de la vista y de la luz, lo que Claudio Rodríguez nos propone, y como tal, como ebrio adorador de la mirada, se lanza al templo de lo visible y allí quiere ser cegado por la luz misma:

¡Meted hoy en los ojos el aliento
del mundo, el resplandor del día! Cuándo
por una sola vez y aquí, enfilando
cielo y tierra, estaremos ciegos. ¡Tardes,
mañanas, noches, todo, árboles, senderos,
cegadme! El sol no importa, las lejanas

estrellas...¡Quiero ver, oh, quiero veros!

. . . . . .

Ved: ya los sentidos
son una luz hacia lo verdadero.
Tan de repente ha sido.

(«Con media azumbre de vino» *P*,95)

Es este fragmento una antesala para el próximo apartado que dedicaremos ya de lleno a la *mirada auroral* de Claudio Rodríguez. Pero antes vamos a recapitular las ideas principales de cómo se constituye la mirada contemplativa de que venimos hablando.

Esa mirada contemplativa de Rodríguez se puede traducir en tres etapas, que si bien coinciden con definidos libros —como señalamos al principio—, son actitudes en su obra toda. El ebrio asombro juvenil ante el mundo, la duda formulada en anticanto contemplativo y la pura contemplación de la madurez, serían esas voces de *la voz* de Claudio Rodríguez. Es decir, que su actitud contemplativa es en un principio una predisposición ignorada por el propio poeta, y que en la evolución natural se reconoce a sí misma —gracias a un momento de duda— y se convierte en asimilado y coherente sistema al servicio de su canto.

Como se ha dicho, la mirada contemplativa de Claudio Rodríguez hace del mundo su templo· y la otredad es llamada —y es vista como llamante— a comulgar con el sujeto en su acto contemplativo. Por tanto, la contemplación en este autor es movimiento de humilde acercamiento hacia el hombre y la materia, no un distanciamiento sublime por saberse poseedor de una soberana facultad contemplativa. Y es por esta razón que, a pesar de la sacralización de la mirada, hemos caracterizado su poesía como la de un *veedor* y no la de un *visionario* (aunque no descarta las imágenes de orden deslumbrantemente irracionales).

La contemplación facilita la aparición de la materia en sí y la de su ser; sin embargo, la interpretación de esas dos extensiones —materia y ser— producirá los fantasmas de la idea y la falsificación del mundo visto. Por esta razón, la poesía de Claudio Rodríguez tiende a ser en esencia una poesía de orden contemplativo; y cuando se hace interpretativa parecería atenuar su calidad de sorpresa y de hallazgo lingüístico. La otre-

dad, pues, parece reconocer en la materia y su ser su novedad imperecedera. Al mismo tiempo, transfigurándose, el sujeto participa por un instante de esa eternidad, que aunque en su caso es precaria, no por eso deja de serle emocionante en alto grado.

La mirada contemplativa vuela hacia los cielos cercanos —y aunque a veces es también caída y anticanto— es intrínsecamente impulso ascensional: grajo, golondrina, alondra; y es luz y aire; y, en fin, es ave alerta y es esa Eva que amanece en las albas de la cosmogonía poética que aquí se nos propone, y que ahora vamos a descubrir de la mano del poeta.

4. *La mirada auroral*

La lectura de un poema logrado se supone que comunique al lector «una visión donde se funden la sorpresa y el reconocimiento, mezcla natural de toda aurora»[33]. La lectura auroral del texto poético de Rodríguez es, por analogía, lo que fue su prístina visión de la amanecida del mundo. *Omnia nova sub sole,* todo es nuevo bajo el sol, parece decirnos la poesía del español:

> Todo es nuevo quizá para nosotros.
> El sol claroluciente, el sol de puesta,
> muere; el que sale es más brillante y alto
> cada vez, es distinto, es otra nueva
> forma de luz, de creación sentida.
> Así cada mañana es la primera.
> Para que la vivamos tú y yo solos,
> nada es igual ni se repite. Aquella
> curva, de almendros florecidos suave,
> («Libro Tercero», II, *P*,71)

Es una visión epifánica del mundo, pues «nacimiento y esplendor norman la visión epifánica, y el paisaje es descubierto comenzante. Se trasciende para llegar a la novedad de la imagen que lo impulsa de nuevo»[34]. De hecho, es de recoger la

[33] C. Vitier, *Poética,* p. 45.
[34] José Lezama Lima, «Epifanía en el paisaje», *Obras completas,* vol. 2

imagen que la impulsa, la alegría del lenguaje como correlato de la amanecida, de lo que sobre todo el primer libro de Rodríguez, *Don de la ebriedad,* trata. Y será esencialmente en este aspecto de la mirada auroral del mundo en el que la poesía de Rodríguez coincida con la de Arthur Rimbaud. Este último escribía que: «Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisis par cette heure indicible, première de matin.» Y según Jean Pierre Richard: «cette heure indecible, c'est l'heure rimbaldienne par excellence, l'heure du commencement absolu, de la naissance»[35].

Pero veamos ya un poema donde queda completamente definido este entusiasmo del mundo comenzante que Rodríguez comparte con Rimbaud.

Dentro de poco el sol. El viento,
aún con su fresca suavidad nocturna,
lava y aclara el sueño y da viveza,
incertidumbre a los sentidos. Nubes
de pardo ceniciento, azul turquesa,
por un momento traen quietud, levantan
la vida y engrandecen su pequeña
luz. Luz que pide, tenue y tierna, pero
venturosa, porque ama. Casi a medio
camino entre la noche y la mañana,
cuando todo me acoge, cuando hasta
mi corazón me es muy amigo, ¿cómo
puedo dudar, no bendecir el alba
si aún en mi cuerpo hay juventud y hay
en mis labios amor?

(«Amanecida», *P*,210)

Esta pausada descripción de la amanecida no es la que predominará en la obra toda de Rodríguez. En verdad, en su primer libro, la ebriedad juvenil, la del canto recién descubierto, y la del mundo que por el canto se le descubre, hacen que su tono prolifere en imaginería y vivacidad escritural. El contraste de

(Aguilar, México, 1977), pp. 513-514. Respecto a este tema en la poesía de Claudio Rodríguez he podido consultar un excelente artículo inédito de Gonzalo Sobejano, «Impulso lírico y epifanía en la obra de Claudio Rodríguez».

[35] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (París, Seuil, 1955), p. 189.

esta hora *a medio / camino entre la noche y la mañana,* y la mirada crepuscular y llena de confusiones espirituales de la obra de Brines, creo que se hace aquí más palpable que nunca. Pero veamos ahora cómo se abría la primera obra de Rodríguez:

> Siempre la claridad viene del cielo;
> es un don: no se halla entre las cosas
> sino muy por encima, y las ocupa
> haciendo de ello vida y labor propias.
> Así amanece el día; así la noche
> cierra el gran aposento de sus sombras,
> («Libro Primero», I, *P*,43)

Ya anteriormente nos hemos referido al hecho de que, a diferencia de Francisco Brines, cuya mirada parecía estar orientada hacia algún punto en el horizonte, la mirada de Claudio Rodríguez está perpendicularmente opuesta a la del primero. Lo insinuamos en términos de espacio, pero desde el punto de vista temporal sucede igualmente esta oposición. Con ellos, dos modos de sentir y plasmar la temporalidad serán expresados en sus obras: el de Brines es la sucesión, a través del tiempo, de ahí su mirada horizontal y su canto crepuscular; el de Rodríguez es el de la elevación o profundización, lo cual resultará en detenimiento de la sucesión temporal y en su ahondamiento en el instante. Y ello es aún válido respecto al compromiso historicista que le tocó vivir a la promoción poética de Rodríguez, y a éste en particular, tal como escribe José Olivio Jiménez:

> No falta a su deber historicista de hombre de su siglo, pero le vemos cumplir ese deber, no recreando el tiempo en su dirección longitudinal o sucesiva (fuente la más segura para el sentimiento elegíaco en poesía) [Brines, por ejemplo], sino analizando en sentido vertical y profundo su presente o su pasado inmediato. Así aun en los poemas que parecerían tender más hacia la sustancia histórica, la realidad acaba por destemporalizarse (o mejor, detenerse) para someterse paciente a ese feroz hurgamiento de la pupila escrutadora[36].

[36] José Olivio Jiménez, *Diez años...*, p. 165.

De hecho, aquí a nosotros lo que más nos importa es subrayar ese detenimiento temporalista, pero en su explosión de luminosidad; o sea, el tiempo visto, no como móvil de la mutación e indicio de la finitud, sino como aparición sorpresiva y siempre nueva. Por esta razón, si cuando hablamos de Brines nos referimos a *la noria de su mirar,* en Rodríguez habría que referirse a ese Aleph que ya no podemos disociar de Borges, y que parecería suspender y contener todo el tiempo y todos los tiempos:

> Así yo estoy sintiendo que las sombras
> abren su luz, la abren, la abren tanto,
> que la mañana surge sin principio
> ni fin, eterna ya desde el ocaso.
>
> («Libro Primero», II, *P*,44)

Este renovado rumor, y siempre nuevo ardor de descubrir las cosas, el mundo, el alba, es definitivamente una de las motivaciones más persistentes en la mirada poética de Rodríguez. Nada, pues, de extrañar, que su poesía sea, especialmente en su primer libro, y como hemos sugerido, una poesía de himno exaltado ante el mundo. Para ilustrarlo vamos a ver dos fragmentos de «Canto del despertar», de aquella entrega. Aquí comprobaremos no solamente ese estar frente al alba que hace nacer en el propio poeta a la poesía, sino también la propensión a sentirse centro de todo, de un modo ciertamente guilleniano, y saber que todo, con la luz en un momento fugaz, se le abre a la aventura del ojo:

> El primer surco de hoy será mi cuerpo.
> Cuando la luz impulsa desde arriba
> despierta los oráculos del sueño
> y me camina, y antes que el paisaje
> va dándome figura. Así otra nueva
> mañana. Así otra vez y antes que nadie,
> aún que la brisa menos decidera,
> sintiéndome vivir, solo, a luz limpia.
> Pero algún gesto hago, alguna vara
> mágica tengo porque, ved, de pronto
> los seres amanecen, me señalan.
> . . . . . .

Oh, para mi castigo, el día nace
y hay que apartar su misma recaída
de las demás. Aquí sí es peligroso.
Ahora, en la llanada hecha de espacio
voy a servir de blanco a lo creado.
Tibia respiración de pan reciente
me llega, y así el campo eleva formas
de una aridez sublime, y un momento
después, el que se pierde entre el misterio
de un camino y el otro menos ancho,
somos obra de lo que resucita.

(*P*,59-60)

En este mismo texto escribe el poeta: *el ritmo / de las cosas me daña*, pero *mi dolor me levanta* y *me hace cumbre*. La poesía de Rodríguez no es romántica (aunque a veces el lenguaje y cierto tono exaltado lo sean), en el sentido de tener su volición siempre orientada hacia esa analogía con el universo que tan cara les era a los poetas románticos y simbolistas. Es un poeta de las cosas, y en última instancia su meta parece ser el hombre, con sus limitaciones. Por tanto, el himno que Rodríguez oye y ve en las cosas lo atraviesa a él mismo, pero para elevarlo, alzarlo, y el alba inaugura ese ritmo simultáneamente en el mundo y en su poesía: *Un concierto de espiga contra espiga / viene con el levante del sol* («Canto del caminar», *P*,63).

La amanecida, para la mirada poética de Rodríguez, no solamente participa de esa emoción renovada que esperamos también sustraer del poema, sino que un movimiento súbito se instala en el teatro del mundo, y el mismo ser del escritor se hace acto de creación completa en su identificación con el alba. Hay como un trastorno momentáneo que es el principio casi de una cosmogonía diaria, gracias justamente al repetido y siempre diferente amanecer.

Lo que antes era exacto ahora no encuentra
su sitio. No lo encuentra y es de día,
y va volado como desde lejos
el manantial, que suena a luz perdida.
Volado yo también a fuerza de hambres
cálidas, de mañanas inauditas,
he visto en el incienso de las cumbres

y en mi escritura blanca una alegría
dispersa de vigor.

(«Libro Tercero», I, *P*,69)

La luz parecería hasta hacerse presente en la escritura, de ahí que Rodríguez se refiera a ésta como blanca, y hasta que la sienta invadida por una alegría dispersa de vigor. Y es que en la extrema alegría, como en el extremo dolor, hay una momentánea pérdida del sentido (y aquí hay que tomar esta noción en su doble acepción existencial y escritural). Es el momento de la unión, de la comunión con el mundo, que paradójicamente tiene que ser el de la dispersión, pues unirse es diluirse en la otredad.

Con el alba, pasado el primer trastorno, todo parece ir cobrando su lugar para iniciarse así a la vida del nuevo día. Y en este sentido, con rémoras neoplatónicas, las cosas parecerían ocupar una hermosa oquedad ideal que daría belleza y sentido al mundo.

¿Quién tiembla sólo de pensar que el alba
o algún pájaro vuelan hacia un lado
más suyo? Rama baja y rama alta.
La belleza anterior a toda forma
nos va haciendo a su misma semejanza.

(«Libro Tercero», VII, *P*,77)

El alba toma en la poesía de Rodríguez un sentido como de vitral a través del cual, gracias a la luz, lo que en ella se nos presenta adquiere otro calor, se ve repentinamente iluminado. La luz es en esta poesía de Rodríguez un elemento transformador en cuanto que él no ve el mundo, ni a sí mismo, como algo opaco, sino como una *superficie-vitral* transparente y, al mismo tiempo, transformante de esa luz. Ya dijimos que la actitud contemplativa de su poesía tendía a transformar en templo todo lo mirado (inclusive la mirada en sí). Ahora hay que añadir que si tuviéramos que representarnos la manera como en la obra de este poeta se ve el mundo, la idea del vitral de una catedral gótica sería la más adecuada. Pues es así el mundo, él mismo, vistos como un gran vitral que, opacado por la oscuridad, surge totalmente representado por la amanecida, revive como nue-

vo, transformando y transformándose al contacto con la luz. Nada, pues, más esperable que, hablando del alba, la enuncie así: *¡el cristalero azul, el cristalero / de la mañana!* («Libro Tercero», VI, *P*,76). Y que el espíritu de esa mañana penetre en las cosas haciéndose ellas mismas.

La mañana
en la mitad del tronco verdeoscura
y en la copa de un fuerte gris hojoso,
siente mil aletazos que la alumbran.
(«Libro Tercero», IV, *P*,74)

Hemos ido viendo hasta ahora, en estas últimas páginas y en este intento de desglosar la poesía de Rodríguez para configurar su mirada auroral, pasajes que en gran parte pertenecen a poemas de *Don de la ebriedad*. No obstante estar seguros de que su visión poética es de amanecida —ya lo veremos cuando rastreemos los siguientes libros— en su segunda entrega, *Conjuros*, la duda de orden más bien ético, parece parcial y momentáneamente carcomer su fe en el mundo comenzante. Por tanto, una preocupación incluso temporalista —existencial— aparecerá entonces en su poesía.

En *Conjuros* se dan también un despertar al mundo y un despertar del mundo, pero ahora es el mundo moral el que parecería atraer mayormente la atención del poeta:

¡Ni un día más! De pronto, como se abre el mercado
o el taller de la plaza, qué faena, qué renta
se me abre el día de hoy. Id a mi lado
sin más arreos que la simple vida,
sin más que la humildad por aparejo.
(«Día de sol», *P*,90)

La mirada auroral, expuesta ahora al mundo urbano, ha adquirido tintes morales, tal vez de más opaca calidad poética o, al menos, de menor intensidad y personalidad. Es, ya lo dijimos, un momento de duda donde la poesía de Claudio Rodríguez toma rumbos de inciertas connotaciones sociales, las cuales serán criticadas y abandonadas rápidamente por el autor. En su importante texto sobre la mirada, «Porque no poseemos»

(ya en su tercer libro), el cual hemos comentado extensamente, hay otro momento de esa duda a la que nos estamos refiriendo.

Porque no poseemos,
vemos. La combustión del ojo en esta
hora del día, cuando la luz, cruel
de tan veraz, daña
la mirada, ya no me trae aquella
sencillez. Ya no sé qué es lo que muere,
qué lo que resucita. Pero miro,
cojo fervor, y la mirada se hace
beso...

(*P*,157)

Qué lejos estamos aquí de aquél *somos obra de lo que resucita* de *Don de la ebriedad.* Es que ha habido un cambio interno, de maduración —que por ahora podríamos considerar de signo contrario—, pues es el miedo, la duda, la mentira, quienes invaden —y empañan— la mirada poética del autor y, por tanto, ese realismo moralista, que tan bien parece definir esta promoción, se hace patente.

Por mucho que haga sol no seréis puros
y ya no hay tiempo. Apenas
se mueve el aire y con la luz del día,
aún lejana en los cerros, se abre el campo
y se levanta a su labor el hombre.
. . . . . .
Siempre
como el buen labrador que cada año
ve alto su trigo y cree
que lo granó tan sólo su trabajo,
siempre salimos a esperar el día
con la faena a cuestas, y ponemos
la vida, el pecho al aire, y un momento
somos al aire puros. Pero sólo
por un momento.

(«El canto de linos», *P*,93)

Y es que el acto de no poder ver el mundo con pureza, la perdida pureza del cuerpo y de la mente, la conciencia de esta crisis, se hacen impulsivos de una poesía cargada entonces de juicios, dudas, replanteamientos. Y es que aquí lo conceptual parecería entorpecía aquella fe perceptiva en la luz, las cosas, el mundo en general, ahora disminuida, que se ha convertido en una demanda de la dignidad perdida que la luz, el mundo, se supone pueden devolver al hablante poético.

Comienza a clarear...
. . . . . .
... Pero, ¿alguien puede, alguien espera
ser digno, alzar su amor en su trabajo,
su cobijo en suelo,
su techo en la carcoma de aquí abajo
en la que tiembla ya un nido del cielo?
(«A una viga de mesón», *P*,106)

Lo que ahora estamos descubriendo es, pues, una mirada desengañada, y menos característica de lo que, pensamos nosotros, es el mejor y más representativo de los mundos que emerge de una lectura de la poesía de Claudio Rodríguez. Pero no obstante, estamos convencidos de que esa mirada desengañada ha operado justamente así, impidiendo el encasillamiento absoluto del poeta en una sola poesía de la transfiguración —impresión que queremos evitar— y, por tanto, es importante que conozcamos esta crisis de la mirada auroral de Claudio Rodríguez.

Ah, sutil añagaza, ruin chanchullo, / bien adobado cebo / de la apariencia (P,143). Es este final desolador el que aparecerá en el último poema de *Conjuros*, «Pinar amanecido». Y aún escribirá líneas mucho más derrotistas para cerrar el poema y el libro a su vez:

Tú, nunca
digas por estas tierras
que hay poco amor y mucho miedo siempre.
(*P*,143)

Consecuentemente, junto al pesimismo introducido ahora en

el discurso de Rodríguez, aquella forma de entender el tiempo como algo detenido, se verá corregida, igualmente de una forma provisional, por el tiempo como fugacidad inexorable que invade y corroe las cosas. Y haciendo hablar al «Cerro de Montamarta», escribe:

> Porque no estaré aquí sino un momento. En vano
> soy todas las montañas del mundo. En vano, ida
> la noche volverá otra vez la aurora.
>
> (*P*,122)

Esta duda en el alba se prolonga en *Alianza y condena.* Y quizás para redondear la crisis de la fe perceptiva que estamos rastreando —antes de volver a lo que es la mirada auroral en estos mismos libros y en el siguiente y último— es conveniente que sigamos el hilo de esa negatividad transitoria.

No es la sola hora la aurora, leímos ya en *Alianza y condena.* Es este relativismo angustioso el que ya hemos dicho que irrumpe en la poesía de Rodríguez. Pero la duda en verdad está en el sujeto, ya que ante el alba, ahora, ese sujeto se tambalea y su opinión parece mucho más ambigua.

> Pero el alba
> con peligrosa generosidad,
> le refresca y le yergue. Está muy
> clara su calle, y la pasea con pie oscuro.
>
> («Ajeno», *P*,198)

Obviamente el paso de aquel caminante exaltado del primer libro ha desaparecido del horizonte poético de Rodríguez. Y a pesar de que el alba sigue iluminándolo, su pie anda con paso *oscuro.* Entonces, bajo esta pupila en duda, el mundo, mirado de otro modo, parece oscurecido y doloroso: *Vi la decrepitud, el mimbre negro. / Vi que eran dolorosas las campanas / a las claras del alba.* («Por tierras de lobos», *P*,166).

Esta actitud aparecerá inclusive tiñendo de tonos más sombríos algunos momentos del último libro del autor, *El vuelo de la celebración.* Aquí podremos leer:

Anda por esas calles
cuando está amaneciendo y cuando el viento
presagia lluvia, muy acompañado
de esta grisácea luz pobre de miembros
y que aún nos sobrecoge
y da profundidad a la respiración.

(«Cantata del miedo», *VC*,33)

No hemos seguido una secuencia estrictamente cronológica de publicación de los textos, porque no creemos que la cronología se nos imponga al hilo de nuestras ideas. Fraguado este ensayo sobre la mirada auroral de Claudio Rodríguez en base a momentos, ambientes poéticos, hemos reordenado, según la virtualidad de lo que los textos nos dicen, la producción poética del autor. Por esta razón, no debe sorprender que, para cerrar esta oblicua indagación en la incidencia negativa que rasga la mirada auroral de Rodríguez, nos sirvamos ahora de un final que abre, para nuestro discurso, de nuevo la posibilidad de volver al alba como momento de exaltación y nacimiento:

Sí, a poco
del sol salido, un viento ya gustoso,
sereno de simiente, sopló en torno
de nuestra sequedad, de la injusticia
de nuestros años, alentó para algo
más hermoso que tanta
desconfianza y tanto desaliento,
más gallardo que nuestro
miedo a su honda rebelión, a su alta
resurrección. Y ahora
yo, que perdí mi libertad por todo,
quiero oír cómo el pobre
ruido de nuestro pulso se va a rastras
tras el cálido son de esta alianza
y ambos hacen la música
arrolladora, sin compás, a sordas,
por la que sé que llegará algún día,
quizá en medio de enero, en el que todos
sepamos el por qué del nombre: «Viento
de primavera.»

(«Viento de primavera», *P*,176-177)

***

La mirada de Claudio Rodríguez se suele identificar —ya esto se ha tenido que repetir— con el objeto que sus poemas toman por motivación central. Así ocurrió al mirar la naturaleza, e igualmente cuando es el alba de lo que trata. Y como su mirada volaba con el vuelo de los pájaros, he aquí que se elevará también con aquél la amanecida, transpuesta entonces a imágenes en giro de vuelo:

> Por eso la mañana aún es un vuelo
> creciente y alta sobre
> los montes, y un impulso a ras del suelo
> que antes de que se efunda y de que cobre
> forma ya es surco para el nuevo grano.
> («A la respiración en la llanura», *P*,85)

Lo fértil de la luz del alba es transmitido al mundo y al hombre, y de nuevo en ella, de ella, se espera el signo salvador: la luz que aclara las tinieblas noctunas. Y como en un abrazo fraterno, el mundo, a las claras del amancer, parecería ser otra vez limpio, nuevo, gracias al fuego de su luz.

> ¡Que abra la mañana
> con vosotros su luz a la que entrego
> todo lo mío, todo lo vuestro, todo lo que hermana:
> («A las estrellas», *P*,89)

Este sí parece ser el signo definitivo y donde el canto de Rodríguez suena con toda su fuerza, con total plenitud, porque es en este movimiento positivo, hacia una visión profética y alentadora para el hombre, en el que la poesía del autor parece dar sus mejores frutos. No porque nos proponga un mundo mejor fundado en el optimismo del progreso (como pudo ser el canto de Walt Whitman), sino que es a la luz moral de su visión del ser humano, que Rodríguez busca lo que de salvador haya en el mundo y se lo ofrece.

> He dicho así a media alba
> porque de nuevo la hallo,
> de nuevo al aire libre sana y salva.
> («A mi ropa tendida», *P*,101)

Quien aquí se salva es el alma, pero son los espasmos del alba mucho más humanos y a ras de tierra, por lo general, los que apuntan a uno de los temas recurrentes de su poesía, el cual no tocamos por no estar comprendido en lo que a nuestros fines interesa; o sea, el tema de la amistad. Y justamente el alba parece ser también el propicio momento, el umbral de su expresión:

amistad, peatón, celeste, tú, que en el invierno
a las claras del alba dejas tu casa y te echas
a andar, y en nuestro frío hallas abrigo eterno
y en nuestra honda sequía la voz de las cosechas.
(«Siempre será mi amigo», *P*,135)

Es, a pesar del conocimiento de la vida, y de la experiencia que ha reblandecido su fe, carcomiendo sus ilusiones, cómo la poesía de Rodríguez impulsa su esperanza y deja que se deslice, vehiculizada por el alba, una palabra definitivamente de orden exaltador del mundo y del hombre.

Y sobre todo ve
que amanece, aún aquí,
en el rincón del uso de tus sueños,
junto al delito de la oscuridad,
junto al almendro. Qué bien sé su sombra.
(«El sueño de una pesadilla», *VC*,12)

Es inclusive más valiosa esta última presentación del alba, contemplada en sus connotaciones constructivas, tal como aparece en *El vuelo de la celebración*. Pues es ese saber de sombras, que ya *Alianza y condena* registró, y que parece inapelablemente acompañar a toda luz, lo que ahora se nos entrega:

Aquí, en la plaza,
junto a tu sombra nunca demacrada,
respiro sin esquinas,
siempre hacia el alba
porque tú, tan sencillo,
me das secreto y cuánta compañía:
en una hoja el resplandor del cielo.
(«Ciruelo silvestre», *VC*,22)

Las abundancias del amanecer, las claras oleadas de vida que la mañana convoca, su fe, su alegría, la certeza de una renovación perpetua del mundo y del hombre, la insistencia en ese lado renovador de lo cíclico que cada amanecida trae, aparecerán definitivamente filtrados por el conocimiento en la poesía última —y, por tanto, de un evidente, signo de madurez— de Claudio Rodríguez. La duda a que anteriormente nos referíamos abría una brecha en la identificación total, ebria y exaltada, con la clara contraseña de vida que era la salida del sol. Pero he aquí que esa grieta abierta por la madurez del poeta, o por los rumbos que las circunstancias han hecho que su escritura tome, ha sido también la posibilidad de una nueva aparición: la del impulso al conocimiento, así literalmente invocado. Y una vez que el dolor del conocer es superado, éste a su vez parece llegar a identificarse con el objeto mirado en igual grado de entusiasmo, inclusive con mayor hondura. «Un viento» alzado en el claror del alba es suficiente fenómeno para que la ebriedad poética, corregida por el conocimiento, se confunda en un texto poético de emocionada aventura. Transcribo ahora toda esa experiencia:

Dejad que el viento me traspase el cuerpo
y lo ilumine. Viento sur, salino,
muy soleado y muy recién lavado
de intimidad y redención, y de
impaciencia. Entra, entra en mi lumbre,
ábreme ese camino
nunca sabido: el de la claridad.
Suena con sed de espacio,
viento de junio, tan intenso y libre
que la respiración, que ahora es deseo
me salve. Ven,
conocimiento mío, a través de
tanta materia deslumbrada por tu honda
gracia.
Cuán a fondo me asaltas y me enseñas
a vivir, a olvidar,
tú, con tu clara música.
Y cómo alzas mi vida
muy silenciosamente,
muy de mañana y amorosamente

con esa puerta luminosa y cierta
que se me abre serena
porque contigo no me importa nunca
que algo me nuble el alma.

(*VC*,28)

Son nuevos caminos los que ha tomado el pensamiento poético de Claudio Rodríguez. El conocimiento se hace ahora una forma de elevación, de vuelo; y la poesía, una manera de celebrar ese momento de maduración del mundo y del sujeto que los contempla. En cifras de canción, de himno, se habla de un sonido que *suena con sed de espacio,* y de una *clara música.* Y es que con la fe en la luz de la amanecida ha vuelto la certeza en el canto, después de ese hiato de desolada duda:

Tras tanto tiempo sin amor, esta mañana
qué salvadora. Qué
luz tan íntima. Me entra y me da música
sin pausas

(«Noviembre», *VC*,41)

Se ha recuperdo la fe, en forma de nostalgia, sabedor ya el poeta de la mentira que como trampa le esperaba al joven autor después de aquella salida ebria y mañanera de su primer libro. Es ahora la figura del poeta como hombre maduro, y es el reconocimiento lo que surge y enriquece entonces su poesía. Porque en verdad es de reconocer de lo que se tratará, de reconocer los trazos de una pureza, de una verdad que parecía sepultada, y que a través del conocimiento ahora pleno es de nuevo desenterrada:

¿Por qué me está mirando
el aire? La mañana es clara.
Salgo de casa y siento
esta ternura musical del cielo
y la luz que se ofrece. Están las calles
muy inocentes, con llaneza, ayuda,
recién regadas.

(«Hermana mentira», *VC*,56)

El canto pletórico de *Don de la ebriedad* se ha ido despojando de aquella abundancia de imaginería que lo caracterizaba. Ahora es ya el poeta en la plenitud de su sabiduría quien habla, y aunque, sin que su palabra haya dejado de ser cántico exaltado, se ha ido como concentrando, depurando en una tensión transparente y certera. El poema persigue más bien un esencialismo expresivo ahora, y lo que fue expulsión ebria de la posesión del mundo y del don poético, se ha convertido en susurro hondo de río que, ensanchado y ya calmado, recuerda con nostalgia aquella potente bajada entre los peñascos de su nacimiento. Por tanto, se hablará ahora del mundo como virgen, pero comparándolo con el cuerpo: *Ahora está la mañana / como tú: entera y virgen* («Sin noche», *VC*,46); y en «Ahí mismo» se lee:

> Ahí, en el sexo...
> en la hoja trémula
> iluminada y traspasada a fondo
> por la pureza de la amanecida.
>
> (*VC*,60)

Esta mañana de pureza musical va también a convertirse en un modo de volver la mirada hacia el pasado, hacia la infancia. Espacio de la pureza, la mañana estará expresada en términos de niñez, porque recuerda el origen de la vida. En el poema de William Wordsworth, «Composed upon and evening of extraordinary splendour and beauty», se leen unos versos (Rodríguez es un gran lector del romántico inglés) que pueden servirnos de abertura para el aspecto de la poesía del español que ahora vamos a considerar:

> Such hues from their celestial Urn
> Were wont to stream before mine eye,
> Where'er it wandered in the morn
> Of bissful infancy.

Infancia y amanecer parecen confundirse, pues ambas participan de lo naciente. Wordsworth, como Rodríguez, mira hacia el cielo, lugar de la pureza por excelencia. De allí su mirada vuelve hacia el amanecer y hacia la infancia como aurora.

Pero no es que solamente se lance una mirada nostálgica sobre el pasado, sino que tal pureza está siempre presente para la poesía de Claudio Rodríguez. Ya sea gracias a la niñez viva (que es uno de los temas recurrente en su poesía), ya sea porque la amanecida se formule en términos de infancia.

Obviamente será en su «Oda a la niñez» donde esta transfiguración niñez/alba, alba/niñez, niñez/mirada, alcanzará la más diáfana pureza en su formulación:

> Siempre ahora, en la puerta,
> y aún a pesar nuestro, vuelve, vuelve
> este destino de niñez que estalla
> por todas partes: en la calle, en esta
> voraz respiración del día, en la
> sencillez del primer humo sabroso,
> en la mirada...
>
> (*P*,217)

En términos muy semejantes se expresaba Rainer María Rilke, este otro poeta que tan familiar le es a Claudio Rodríguez, y no solamente por cercanías estéticas, sino como decía Lezama Lima, por ese *sympathos* que aproxima dos obras. Pues bien, no únicamente Rodríguez comparte ese *sympathos* con Rilke, sino que en la «Séptima elegía» de éste podemos leer un aserto casi similar a los versos de Rodríguez. Escribe Rilke: *No creáis que el destino sea otra cosa que la plenitud de la infancia.*

Para Rodríguez hay un *destino de niñez que estalla / por todas partes.* Y es que, como la niñez, el alba irrumpe en todos los rincones del mundo vivido, las *claras escenas / de amanecida* de algún modo nos eleva, nos trasciende. *Entonces, / nada hay que nos aleje / de nuestro hondo oficio de inocencia y se abre nuestro pulmón trémulo de alba* (*P*,217-218).

El sol infunde una vida al mundo que no puede sino proyectarse hacia una futuridad exaltante. Ya hemos visto cómo para Rilke, y para Rodríguez, la infancia no es solamente un momento en el pasado de nuestra historia individual, el cual recordamos con nostalgia. Para Rodríguez, la infancia es el renovado aupamiento del sol en la aurora, la presencia real de una infancia viva siempre en el mundo, del mundo, y es el destino sembrado ya en esa misma infancia y esa misma pureza.

Y nuestras calles,
claras como si dieran a los campos,
¿adónde dan ahora? ¿Por qué todo es infancia?
Mas ya la luz se amasa,
poco a poco enrojece; el viento templa
y en sus cosechas vibra
un grano de alianza, un cabeceo
de los inmensos pastos del futuro.

*(P,*219)

Y es que aquella destemporalización a que antes aludimos se da ahora con una fuerza sorprendente, gracias a esa plasmación de la vida en términos de una infancia perenne del mundo amanecido —un reloj cuyas agujas hubieran sido retiradas, o que tuviera veinticuatro agujas rompiendo la rotación de las horas. Del mismo modo que ese instante luminoso del momento poético cuya certeza es absoluta e incomprobable, y cuya huella reside en el poema, así es visto el mundo original bañado por el sol y por la infancia: *Lo de ahora / no es presente o pasado, / ni siquiera futuro: es el origen (P,*221). Ya insistimos lo suficiente sobre esta mirada del poeta que, desbrozando los pasadizos de una mirada cotidiana, atascada en el hábito y en la costumbre, reconoce y revitaliza por la poesía, los oscuros signos de lo originario.

Y nadie,
nada hay que nos aleje
de nuestro oficio de felicidad
sin distancia ni tiempo.
Es el momento ahora
en el que, quién lo diría, alto, ciego, renace
el sol primaveral de la inocencia,
ya sin ocaso sobre nuestra tierra.

*(P,*222)

He aquí que, al concluir esta sección de nuestro trabajo, puertas son éstas que se cierran de un modo muy diferente a las de la poesía de Francisco Brines. Este, detenido en su mirada crepuscular, escribía una elegía de su historia y de la historia del mundo. Rodríguez, con su mirada auroral, se abre a

las felices praderas de la inocencia *ya sin ocaso sobre nuestra tierra.* Y ahora, antes de penetrar el mundo de la mirada nocturna de José Angel Valente, hemos de resumir lo esencial que de la poesía de Claudio Rodríguez creemos haber descubierto.

5. *Conclusiones*

La construción de un mundo por la poesía se da en Claudio Rodríguez como un feliz acontecimiento. Por tanto, el tiempo no está visto en su fugacidad en el sentido de algo que nos deshace y diluye en las oscuras aguas del Leteo (como era el caso en la poesía de Francisco Brines), sino que Rodríguez entiende que cada instante es la inauguración de un mundo, y que esa capacidad asombrosa de hacer nacer siempre algo, que también posee el tiempo, es lo que él se siente inclinado a cantar.

Su mirada poética, no obstante, no es la ingenua mirada de un inocente o loco, sino que, dentro de la cordura que todo poeta del siglo XX parece ya definitivamente poseer, un entusiasmo vital ante el mundo visto, hace que su poesía se vea potencializada por las luces aurorales, como mejor indicio de su fe en el ser humano y en el ser del mundo.

Mas para llegar a este juicio nuestro *a posteriori,* que no atribuimos al poeta, ni a un pensamiento fríamente organizado por parte de éste a través de sus textos, sino al hecho de que su poesía ha dejado fluir con naturalidad su visión del mundo; para llegar, decía, a este punto de madurez, la producción poética de Claudio Rodríguez nos parece haber atravesado por varias escalas.

Partió con una mirada intuitiva y auroral que definitivamente, aunque entonces matizada y enriquecida, no recuperaría sino muchos años más tarde. Así, en su último libro hasta la fecha, aquella primera mirada auroral se hacía contemplación; con lo cual ya implicaba una voluntad de acercamiento al mundo que en su primer libro parecía sólo como un don. Entre ese *don de la ebriedad* del mundo y el último *vuelo de la celebración* a partir del mundo hay un abismo de dudas, confusiones, cuestionamientos, *conjuros* y *alianzas* que acabarán a veces como *condenas.* Pero del *don* al *vuelo* y de *la ebriedad* a *la celebración,* requieren ya más malicia, ejercicio y sabiduría, pues ambos vocablos implican cierto oficio o práctica, cierto cono-

cimiento adquirido con la reflexión, con el paso del tiempo.

Y así es, pues de la mirada poética asumida como un don y del mundo visible absorbido con ebriedad, se ha transformado su mirada en vuelo, lo que significa aprendizaje y distanciamiento. Y también en una celebración, lo que viene a ser otro aprendizaje y otro, por hermoso que sea, modo más artificial de ser que aquél de la ebriedad.

Mas nunca pierde de vista la mirada poética de Rodríguez la inmediatez de las cosas, la visión del ser humano como palabra que convierte al mundo mudo en mundo parlante; la transparencia de la materia que facilita el encuentro amoroso y comulgante entre el sujeto y el objeto. *Poeta veedor* más que visionario, como le hemos caracterizado, transfigura el mundo visto a través de sus textos, pues su mirada es de talante entrañablemente cristiano y, por tanto, no acude a la metamorfosis del mundo visto, como suele hacerse en la poesía más pagana.

Su contemplación hace del mundo un templo, de la mirada, una urna para recibir la pulida joya del ser del mundo bajo la luz del alba. Y como el momento rimbaudiano por excelencia es la hora del día comenzante, la hora de la poesía de Rodríguez es también la del mundo niño, el mundo auroral: la del alba.

Místico de la inmediatez, metafísico de la materia, como lo fue Rimbaud, su lenguaje poético transcribe una mirada que no puede ser sino genuina, auténticamente única, como su poesía. Es, pues, su mirada poética, su lenguaje, un saludo feliz a lo auroral del hombre y del mundo, y leves son las sombras que lo pueblan —en su mirada al mundo como en su lenguaje— de un pesimismo y de una duda pasajera, las cuales no hacen sino confirmar este entusiasmado canto a la vida, al ser humano, al lenguaje, que es la poesía toda de Claudio Rodríguez.

III. LA MIRADA NOCTURNA: LA POESÍA DE JOSÉ ANGEL VALENTE[1]

1. *Abertura a su mirada*

Habría siempre que empezar por darle la espalda al pensamiento teórico de un poeta si quisiéramos acercanos a su obra sin prejuicios. Pero sucede que, en el caso de José Angel Valente, su poesía se alza precisamente sobre *juicios*, y casi se diría que está sostenida sobre un andamiaje de teorías y trampas tramadas en su mente, para que no nos desviemos en su lectura. Y he aquí que uno de los aspectos que, de algún modo, lo identifica con su generación, es esa presencia del juicio, o lo que podríamos llamar una ética de la escritura.

Francisco Brines, como vimos, tendía a la amonestación elegíaca y crepuscular sobre la transitoriedad de la vida; con lo cual era la suya, en parte, una poesía de avisos y emblemas, emanados de los peligros que desde su condición anuncia la

[1] La obra de José Angel Valente consiste en los siguientes libros; *Punto cero (Poesía, 1953-1971)* (Barcelona, Barral, 1972). Aquí se recogen los siguientes libros: *A modo de esperanza*, 1955; *Poemas a Lázaro*, 1960; *Sobre el lugar del canto*, 1963; *La memoria y los signos*, 1966; *Siete representaciones*, 1967; *Breve son*, 1968; *Presentación y memorial para un monumento*, 1970; *El inocente*, 1970; *El fin de la edad de plata* (Barcelona, Seix Barral, 1973); *Interior con figuras* (Barcelona, Ocnos, 1976); *Material memoria* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979); *Tres lecciones de tinieblas* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980); *Estancias* (Madrid, Entregas de la Ventura, 1980); *Mandorla* (Madrid, Cátedra, 1982). Este último libro apareció ya una vez concluido nuestro trabajo.

Su obra crítica se encuentra reunida en *Las palabras de la tribu* (Madrid, Siglo XXI, 1971); «Ensayo sobre Miguel de Molinos», Miguel de Molinos, *Guía espiritual* (Barcelona, Barral, 1974), y *La piedra y el centro* (Madrid, Taurus, 1983). Esta obra fue publicada después de haber redactado nuestro libro.

existencia precaria del hombre. Claudio Rodríguez enunciaba cantos aurorales, los cuales quedan como entre paréntesis en su obra intermedia con la irrupción del engaño, la preocupación social, la amputadora mentira del mundo. Pero escapando por la tangente, su poesía vino a desembocar —juicio implícito— en la contemplación, como un modo de huir del destemplado ambiente mundano que lo rodea. Valente —esto ha sido señalado por todos sus críticos— es el más *moderno* de su promoción. Obviamente tentado por la poesía de corte intelectual, pone sus ojos en T. S. Eliot, Mallarmé, Valéry, Jorge Guillén, Octavio Paz. Su *corpus* crítico, cuyo mallarmeano título es *Las palabras de la tribu,* reúne lo que Valente piensa que es o debe ser la poesía y, por tanto, lo que podría ser la suya. Pero mi intención es entrar por las grietas del edificio teórico de Valente, para así penetrar en sus textos a mi manera. Con ello, si bien me serviré de lo por Valente escrito sobre la poesía, no se espere un fácil acorde entre poesía y teoría en mi visión de este poeta.

Una de las enseñanzas principales del acercamiento fenomenológico a cualquier objeto, es la de desconfiar —no con esa duda sistemática que nos propone Descartes— de lo dado, de lo antedicho, y orientar nuestra mirada hacia «las cosas mismas». Creo, en este sentido, que parte de la poesía de Valente tiende a ese ideal de oscuridad ambiental, pero rica en matices, que proponen los románticos ingleses y que vendría a ser, frente a Claudio Rodríguez, la antítesis de *la claridad* que Ortega y Gasset reclamaba para el mundo de lo mediterráneo[2]. Brines, en este sentido, en sus poemas ingleses sí apunta también hacia la oscuridad ambiental del romanticismo nórdico. Pero su aproximación sensualista al paisaje, a pesar de situarse en las horas crepusculares, sigue dejando entrever la luminosidad mediterránea que está en sus raíces biográficas y culturales.

Lo que en verdad le ocurre a Valente es que intenta una búsqueda, no carente de idealismo, de la luz absoluta de la inteligencia en medio de las tinieblas del mundo. Es este un rasgo que lo distingue, y en él se apoyan los alzados logros de su poe-

---

[2] A este respecto véase el excelente ensayo de Herbert Read, «Mediodía y noche oscura. (Algunas observaciones sobre la filosofía del arte de Ortega y Gasset)», *Revista de Occidente,* 2.ª ép., IV,40 (1966).

sía. Y ese rasgo le da un aura heroica a su obra, pues es harto sabido que la *epicidad* de la cultura occidental hace tiempo que está instalada sólo en el lenguaje. Héroe, pues, en búsqueda de *darles un sentido más puro a las palabras de la tribu,* Valente abre así lo que serían sus primeras obras reunidas bajo el título de *Punto Cero* (1972): «La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad»[3].

Este aserto de Valente hay que tomarlo por lo que justamente en él falta, o de algún modo está implícito: es decir, el sujeto que profiere, escoge, e intencionalmente sitúa estas palabras al inicio de su obra reunida. Porque en verdad no podemos prescindir del sujeto para que la palabra sea palabra, por muy lejos que lleguemos hacia ese punto cero al que quiere encaminarse Valente. Da así éste un sentido teleológico a la escritura, lo cual es ya indicio de una postura muy definida; que se llegue o no a ese *lugar de la indeterminación infinita,* es, en verdad, lo que importa menos. Lo que recorreremos en este trabajo será justamente el camino que va de la palabra al posible punto cero, el cual, definitivamente, Valente, ni ningún poeta, ha alcanzado aún.

En verdad, la poesía de este escritor, entre otros aspectos relacionados con su mirada poética, trata ante todo de *localizarse,* más bien, encontrar, localizar su ser en una esfera fuera de lo cotidiano, del hábito, de las leyes impuestas por la sociedad. En su excelente y breve ensayo «El lugar del canto», recoge Valente la siguiente referencia a una gran pensadora española contemporánea: «María Zambrano habla a propósito de La Habana y del escritor José Lezama Lima, en quien tan vivamente coinciden universo y lugar, de esta *dislocación* o pérdi-

---

[3] Cuando hagmos una cita de la obra de Valente daremos en abreviatura el título del correspondiente libro y con números arábigos se indicará, entre paréntesis, la página correspondiente. Cuando sea necesario se añadirá el título del poema también. Estas son las obras y sus abreviaturas:

Las palabras de la tribu	*PT*
Punto cero	*PC*
El fin de la Edad de Plata	*FP*
Interior con figuras	*IF*
Material memoria	*MM*
Tres lecciones de tinieblas	*TT*
Estancias	*E*

da de la noción de lugar en lo moderno, que ella atribuye en parte a la aversión a lo concreto propio de los llamados *realismos*» (*PT*,16-17).

Esta sería también la intención de la escritura de Valente, *dislocarse* para *localizarse*. Pero Valente va destruyendo lentamente con su obra lo concreto para partir hacia el universo de las ideas, y lo que en Lezama fue una escritura pletórica de concreciones topológicas tropicales y de concreciones tropológicas escanciadas de la literatura y la cultura universales, se limita por lo general en Valente a lo segundo, lo cual comporta el riesgo de una aridez escritural.

Veamos un ejemplo de ese paso de Valente desde una concreción de claras connotaciones *lugareñas* hasta la dislocación por la idea de esa misma postura.

> A veces su mirada
> caía tiempo y tiempo
> sobre la clara forma de un objeto
> y parecía interrogar:
> —¿Qué sabes tú de mí?
>
> («El resucitado», *PC*,110)

Antes de incidir en este breve poema, consideramos el momento oportuno para aclarar algo respecto al pensamiento de Merleau-Ponty, el cual vamos a aplicar ahora a la obra de Valente. La contemplación del mundo para Merleau-Ponty (como lo fue para Husserl, más idealista que el francés) no es un retorno a aquella contemplación y descubrimiento del ser auténtico al cual se llegaba por lo que Platón llamó la *reminiscencia*. El pensamiento de Ponty es de orden existencial y, por tanto, el encuentro con lo originario, no es el descubrimiento de una vida anterior a aquella en que el hombre pareció haber contemplado directamente las *ideas* que sostienen su actualidad. Para Merleau-Ponty el encuentro con lo originario del mundo empieza y acaba en el sujeto y su circunstancia, y es por el sujeto por donde pasan todas las posibles variantes del mundo pensado. Este largo camino sí se inicia en Platón, pero corregido por Descartes, Kant y Husserl, nos llega a través de Ponty, con una definitiva recuperación del sujeto como eje, origen, fuente del mundo, incluyendo el mundo de las ideas paradig-

máticas que Platón situaba en una vida anterior a la nuestra individual.

Volviendo al texto de Valente, es de subrayar que en estas cinco líneas están contenidos todos los elementos necesarios para iniciar nuestro discurso sobre su poesía. Primero, nos encontramos con el elemento esencial y sustentador de nuestro ensayo: la mirada *(A veces su mirada).* Luego la actitud contemplativa está expresada en los siguientes términos: *caía tiempo y tiempo.* El objeto en su actitud iluminadora inherente, es así visto: *sobre la clara forma de un objeto;* igualmente la actitud de su poesía; y *parecía interrogar.* Para, por fin, respondernos con la pregunta hecha al objeto: *¿Qué sabes tú de mí?* O sea, un mirar contemplativo e interrogante sobre la iluminadora forma del objeto, cuya respuesta esperada es la de un conocimiento más profundo del sujeto que interroga. He aquí, en pocas palabras, toda una poética.

En *Poemas a Lázaro* (1955-1960) un texto parece significar con gran precisión la actitud ante el mundo por la que Valente ha optado:

El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creada de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe sólo así,
sonora y respirada.
El hondo cántaro
de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto.

(«El cántaro», *PC*,104)

Es esta ya una actitud definitivamente intelectualizante, o mental, ante el mundo. Se trata de una contemplación de la cosa, pero de una contemplación de orden cerebral, que es lo que

caracterizará a la poesía de Valente —en nuestro caso es interesante contraponer este tipo de contemplación a la que emerge de una lectura de la poesía de Claudio Rodríguez, el cual parece mucho más entrañablemente compenetrado con el objeto de su contemplación. *Cántaro y canto* aparentemente necesitan de esa doble vida, la vida vivida como objeto práctico, y su forma hermosa en sí, pero hueca si no cumple una función. Todavía en este poema Valente parece *tener los pies puestos en la tierra.* Merleau-Ponty dice algo que creo es muy aplicable para este momento de la poesía de Valente.

> ¿Soy originariamente poder contemplativo, pura mirada dirigida a las cosas en su localización espacial y temporal y a las esencias en su cielo invisible, ese rayo del saber que debería surgir de la nada? Mientras me instalo en este punto cero del Ser, sé muy bien que está unido por lazos misteriosos a la localidad y a la temporalidad: mañana, dentro de un instante, esta visión vertical, con todo lo que envuelve, coincidirá con una fecha de calendario. Le asignaré un punto de aparición en la tierra y en mi vida. Es de creer que abajo ha seguido corriendo el tiempo y la tierra ha seguido existiendo. Y como, no obstante, yo me había pasado al otro lado, en vez de decir que estoy en el tiempo y en el espacio, o que no estoy en parte alguna, ¿por qué no decir, más bien, que estando aquí y en este momento, estoy en todas partes y siempre?[4].

Lo último que escribe Merleau-Ponty es de algún modo aquella *dislocación,* una manera de la ubicuidad (que respecto a Lezama mencionaba antes María Zambrano según Valente), y lo cual será lo que paulatinamente se irá realizando en la obra del español. Pero es porque Valente apunta con su poesía al *ser pensado* más que al *ser pensante,* que por ejemplo Rodríguez descubría en el mundo, por lo que justamente su lectura de los signos de ese mundo es menos refrescante, más mental, que la que podía hacer el primer Rodríguez. En el libro que sigue al anteriormente mencionado, en *La memoria y los signos* (1960-1965) un poema, «El signo», ilustra claramente esta proyección:

---

[4] MMP, VI, p. 144.

En este objeto breve
a que dio forma el hombre,
un cuenco de barro cocido al sol
donde la duración de la materia anónima
se hace señal o signo,
la sucesión compacta frágil forma,
tiempo o supervivencia,
se extiende la mirada,
lentamente rodea la delgadez de la invención,
lo que puso la mano en esta poca tierra
tosca y viva.

Aquí, en este objeto
en el que la pupila se demora y vuelve
y busca el eje de la proporción, reside
por un instante nuestro ser,
y desde allí otra vida dilata su verdad
y otra pupila y otro sueño encuentran
su más simple respuesta.

*(PC,*219)

Aquí el objeto es igualmente sencillo, *un cuenco de barro,* y muy similar al cántaro. Pero, sin embargo, se le quiere dar mucha más trascendencia al objeto y al sujeto de la contemplación. Y además, la carga conceptual ha aumentado enormemente. Se ha perdido el frescor de aquella primera mirada sobre el cántaro, y se ha ganado en densidad conceptual-expresada.

Es ésta una etapa intermedia en la producción de Valente, pues su obra retornará a un despojamiento lingüístico, pero por medio de una mayor concentración conceptual. La prueba la hallamos en sus últimos libros, definitivamente conceptuales y, digamos, minimalistas, si tomamos prestado este término de las artes plásticas. Un ejemplo de *Material Memoria* (1979) puede ser ilustrativo de lo que queremos expresar:

Pliegue de la materia
en donde reposaba
incandescente el solo
residuo vivo del amor.

*(MM,*49)

Es este proceso de la mente —no del ojo— que mira en la poesía de Valente, el que nos imponemos describir y recorrer. Del cántaro como canto, pasando al cuenco como aparición del ser, hasta estos pliegues de la misma materia, veremos cómo la mirada de Valente se formula, y nos va formulando, a sí mismo como sujeto de su propia visión. Pero es curioso que, de los tres poetas que tratamos en este trabajo, Valente, por ponerse a mayor distancia de la experiencia vivida del mundo, difícilmente llega a darnos una sensación auténtica de experiencia primordial, originaria. Contrariamente a lo que piensa María Zambrano en su artículo «La mirada originaria en la obra de José Angel Valente», creemos que, en verdad, la poesía de Valente es más bien el pensamiento residual de una experiencia originaria ansiada pero no realizada hasta la fecha. Así, no estamos de acuerdo con lo que la escritora española dice de la poesía de aquél:

> Lo más próximo a alcanzar la identidad es la inocencia. Y así se nos aparece que sea el Inocente quien desde el principio de esta obra poética nos esté mirando. Parecería, por tanto, que reside en él ese foco primario de la mirada. El Inocente que ha de atravesar toda experiencia quedando cada vez más reducido a lo intacto, a lo no gastado ni dado tampoco. Pues que suyo nada tiene. Su experiencia ha sido un desposeerse, sin por ello aniquilarse. Y por eso, puesto que de palabra se trata, es a ese inválido ser a quien la palabra no dicha llega a ofrecerse[5].

Y es que, precisamente, si se hace una lectura inclusive descuidada de la obra poética de Valente, la primera sensación que arrojan los textos es una ausencia total de inocencia, como no sea que a esta noción le atribuyamos una carga noética tan particular que acabe por desviar su prístino y universal sentido. La lucidez del pensamiento poético del español es, en última instancia, lo que lo caracteriza y, por tanto, la idea de la inocencia está muy lejos de serle aplicable a su obra. Valente es un poeta de mirada nocturna, y es en ese espacio, donde el pensamiento se agudiza, en el que habría de situársele. No creo, por ello, que haya alcanzado aún, como sostiene Zambrano, el

[5] María Zambrano, «La mirada originaria en la obra de José Angel Valente», *Quimera*, núm. 4, febrero 1981, pp. 39-42.

horizonte de lo primordial, pues: «Es en la experiencia de la cosa que se fundará el ideal reflexivo del pensamiento tético [por tético se entiende la conciencia que no posee la plena determinación de sus objetos]. La reflexión no capta, pues, su sentido pleno más que si menciona el fondo irreflejo que presupone, fondo del que se beneficia, fondo que constituye para ella como un pasado original, un pasado que jamás ha sido presente»[6].

Leyendo la poesía de Valente uno tiene la impresión de que, si bien *menciona el fondo irreflejo que presupone* su reflexión, no parece haber vivido nunca de una forma plena esa experiencia de la cosa que le daría base para fundar un verdadero pensamiento originario. Valente nos habla desde sus textos como si de un ciego se tratara, con lo cual, su discurso se construye más bien a base de arquetipos, ideas generales, mitos y no una verdadera convivencia con el mundo. Esto no supone en absoluto un juicio sobre la calidad de su obra, es más bien un intento de corregir ciertos tópicos que la crítica sobre la obra de Valente suele sostener. Por tanto, de nuevo transcribimos un párrafo de María Zambrano que, como casi todo lo que ella escribe, es brillante y digno de ser saboreado aparte del error de apreciación crítica que pueda implicar, proyectado sobre la obra de nuestro autor. He aquí el párrafo —y nótese de paso cuán cercano está de las ideas antes consignadas de Merleau-Ponty.

> La mirada originaria no conoce más que el presente, hace en verdad el presente. No puede engendrar fantasmas. Y ello no quiere decir que la visión de conocimiento no proponga, y en modo imperativo pueda ser, una revisión del pasado, justamente: una revisión, un volver a ver ahora, desde el preciso momento del tiempo personal e histórico unidamente, el ser humano que viva a la altura de su condición. Y ahora es siempre, es cada instante. No hay descanso posible, no es posible un ver acumulativo, sino un incesante ver sincrónicamente el entonces, el hoy sostenido por el sujeto que mira, no por otra cosa movido que por alcanzar la visión adecuada[7].

---

[6] MMP, FP, p. 257.
[7] M. Zambrano, «La mirada...», pp. 40-41.

Es cierto que Valente busque esa *visión adecuada* a la que alude Zambrano. Pero, en verdad, parecería no haberla alcanzado aún. Y es que los instrumentos de esa búsqueda, y el aparato cogitativo, toman una preponderancia tal en la obra de Valente, que nublan por completo cualquier transcripción genuina de la experiencia originaria del mundo.

2. *Configuración de la mirada*

La soledad.
El miedo.
Hay un lugar
vacío, hay una estancia
que no tiene salida.
Hay una espera
ciega entre dos latidos,
entre dos oleadas
de vida hay una espera
en que todos los puentes
pueden haber volado.
Entre el ojo y la forma
hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.

(«Entrada al sentido», *PC*,73)

Me he permitido esta forma poco habitual de iniciar un parágrafo, porque de lo que se trata aquí es de acercar al pensamiento discursivo aquello que no fue ordenado como tal. Muchos son los indicios que relacionan este poema con lo que sobre Valente escribiremos —pongamos por ejemplo el concepto de *la espera*—, pero son los tres últimos versos los que nos interesan, para así iniciar el bosquejo de lo que es la mirada en el pensamiento poético de Valente.

¿Cuál es este *abismo en el que puede hundirse la mirada?* Pues bien, la respuesta incompleta a dicha pregunta sería de por sí significar gran parte de la poesía producida por Valente. Por tanto, configurar *la mirada* en el autor será dar un significado a ésta, y al abismo en que habita. Para el poeta, los *ojos siempre infantiles* («La luz no basta», *PC*,83), parecerían

contener ese estado de pureza de la visión que ya hemos mencionado y al cual se refería. Entonces *Entre el ojo y la forma* ¿qué es lo que ocurre? Primero, en verdad lo que hay es que la forma vive sólo en los objetos y al parecer allí se encuentra el ojo *con la simple certeza / de las cosas que toco (PC,*84). Es, pues, en la mirada y su abismo donde residen toda la duda, toda la soledad, el miedo, el vacío, que al principio de «Entrada al sentido» se mencionaban.

La mirada será expresada en la obra de Valente de muy diversas maneras, pero la primera y la más natural será con el vocablo *los ojos,* no en el sentido de aquel ojo abstracto que antes sugerimos, sino como verdaderos motores del mirar. Por tanto: *Los ojos habitaron lo vacío / sobre los muros humeantes donde / pudiera haber entrado la mañana.* («La ciudad destruida», *PC,*125). El encuentro con lo tapiado de la mirada, aparece en la obra de este autor en varias ocasiones, y siempre apunta a un estado natural de enclaustramiento o de bridas aplicadas, puestas al hombre, ya sea por la sociedad o por la peculiar situación emocional del personaje poético.

La mirada, cuando de algún modo no se le oponen muros para su derrota, está orientada también hacia un futuro constructivo. Así, en un poema homenaje a Antonio Machado leemos: *Tú te has ido / por el camino irrevocable / que te iba haciendo tu mirada* («Si supieras», *PC,*207). Esta positivísima representación de la mirada, sin embargo, no es muy común en la obra de Valente; y quizás sea por la rememoración del maestro andaluz, que aquí toma aquélla una alta expresión de tan optimistas tintas. En la obra de Valente la mirada se formula como pregunta oracular al mundo y a veces éste le responde, pero otras parece ser adverso a esa pregunta:

> La mirada del joven consultó el horizonte.
> Pero ya en vano.
> Un sol plomizo no velaba ahora
> el vacío silencio de los dioses.
>
> («El sacrificio», *PC,*214)

Este joven, que es Isaac después del fallido sacrificio por Abraham, pudo haber estado cerca del signo de los dioses visto en los cielos; pero ahora, su mirada cae ya en ese abismo

que mencionaba anteriormente Valente, el que se establecía entre el ojo y la forma, aquí ahora entre el joven y la hueca respuesta de sus dioses.

El autor abre su libro *El Inocente* (1967-1970) con lo que él titula una «Biografía sumaria», y en este minitexto aparece de nuevo la mirada enfocada hacia un horizonte inasequible, expresión simbólica aquí de la respuesta incumplida que incluso disolverá el propio ser que la formula:

> Hizo tres ejercicios
> de disolución de sí mismo
> y al cuarto quedó solo
> con la mirada fija en la respuesta
> que nadie pudo darle.
>
> *(PC,*335)

Diez años más tarde Valente publicará un libro cuyo título será *Tres lecciones de tinieblas* (1980), y es en esta nueva entrega donde, glosando las letras de *La Kábala,* el poeta parece haber salido victorioso de esos tres ejercicios en lo oscuro del alma. Y en el texto correspondiente a la letra «Nun», es donde se perfila una como exaltación y encuentro de esa respuesta:

> 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!
>
> *(TT,45)*

Pero este estado de madurez del mundo, por la reflexión y el asiduo pensamiento poético del autor, es algo de su última producción y aún está por dar el gran libro que lo justifique. Anteriormente, la mirada ha sido presentada más bien en términos de ausencia o impotencia, como: *Un pájaro o la mirada / se alejarán, se perderán* («El descuidado», *PC,*78). La mirada, fundida con el espacio, aparecerá como *La distancia es un ojo con alas* («Patio, zaguán, umbral de la distancia», *IF,*56). Este ojo flotante no puede sino hacernos pensar en el tantas veces

elogiado cuadro de Odilon Redon, el cual en un poema homenaje de Valente queda descrito así: *el ojo, / como un extraño globo, / sube hacia lo infinito* («Odilon Redon», *IF*,16).

En su más entusiasmada visión, la mirada es asociada con aquello que de algún modo se asimila a lo que contiene un potencial creador: *La semilla caía y enterraba / con ella la mirada / redonda para el fruto* («Tuve otra libertad», *PC*,82). Pero esta mirada como pájaro perdido, o como semilla en potencia, casi siempre viene a toparse con algún impedimento que no la permite realizarse totalmente. Así ocurre con *el pájaro* de su fragmento IX de los *treinta y siete fragmentos* (1971):

Por los adioses
lúcidos pañuelos,
ahogadas rosas,
el brocal abierto en el pecho infinito
el pájaro partido que no miró el augur.
PC,405)

Por lo general, como hemos visto hasta ahora, la mirada de Valente ha sido una mirada hacia adelante, una mirada interrogante y no rememorativa. Sin embargo, ya se verá más tarde, la mirada de la memoria toma una importancia capital a lo largo de toda la obra de Valente, en diferentes estadios de la misma. Por ahora, podemos decir que a manera de mundo mítico, bíblico, es lo que se nos presenta en esa posibilidad de una mirada retrospectiva. Así, aquel temor de Orfeo, que al volver su mirada ve esfumarse a Eurídice, o la mujer de Lot petrificada en estatua de sal eran la expresión de la mirada vuelta hacia el pasado, la cual provoca cierto temor también en la poesía de Valente. En «Son los ríos» (de *Poemas a Lázaro)* se insiste en ese temor: *No te detengas, sigue; / no vuelvas la mirada /* [...] *nunca vuelvas los ojos (PC*,95). Y en un texto posterior leemos: *Había / un difuso pavor a volver la cabeza / o detenerse, miedo* («Para oprobio del tiempo», *PC*,226). Este miedo será superado, como hemos dicho, y la mirada de Valente podrá volverse hacia atrás una vez que, consultados todos los oráculos del mundo, pueda en paz contemplar dentro de la memoria.

No obstante, otras son también las formas como la mirada se presenta en su obra, y una de ellas será en los diferentes mo-

dos de manifestarse la mirada del presente de la escritura que se nos entrega.

La conciencia, en la escritura, de estar viéndose, es un rasgo característico de lo que se ha dado en denominar la poesía *contemporánea.*

> La repentina aparición de tu solo mirar en el umbral de la puerta que ahora abres hacia adentro de ti. Entré: no supe hasta cuál de los muchos horizontes en que hacia la oscura luz del fondo me absorbe tu mirada. Nunca había mirado tu mirar, como si sólo ahora entera residieses en la órbita oscura, posesiva o total en la que giro. Si mi memoria muere, digo, no el amor, si muere, digo, mi memoria mortal, no tu mirada, que este largo mirar baje conmigo al inexhausto reino de la noche.
>
> (*MM*,45)

Este hermoso poema de amor y definitivamente metafísico no puede sino asociarse con los mejores sonetos metafísicos de Quevedo. Creo en este sentido que, en el estado actual del estilo acerado, y puesto a punto, de Valente, cuando sus reflexiones se ven tonificadas por temas más existenciales, como el del amor en este caso, su poesía alcanza mayor altura. De cualquier modo, lo que nos importa aquí a nosotros es esa conciencia de estar viéndose ver, la revelación de una otredad, la cual, a su vez, da sentido a una posible trascendencia comunitaria en la mirada de por sí.

Verse en el acto mismo de la escritura, es otra instancia de frecuente visita en la poesía moderna, y a la cual accede Valente como muchos poetas contemporáneos. En el texto que nos va a servir de ejemplo adquiere un valor transcendental dicho acto, pues se trata de un personaje que parece estar escribiendo el propio «Obituario»:

> Terminó de leer su obituario. Podría al menos pasar sin indecencia grave para vivos y muertos. Dio el texto a la mujer. Esta salió. Se oyó en lo exterior un discreto murmullo. Volvió él al punto en que su propia reflexión dejara. Un punto que supuso anterior a la muerte. Alzó la pluma. La retuvo. Su mirada cayó en lo ya escrito. Nada añadió. Había tiempo aún, pensó, había tiempo suficiente.
>
> (*IF*,50)

Con menor dramatismo, el poeta se ve a sí mismo en el acto de enfrentarse poéticamente ante el «Objeto del poema»: *Vuelvo. / Toco / (el ojo es engañoso) / hasta saber la forma. La repito, / la entierro en mí, / la olvido, hablo (PC,*103). La fe perceptiva, a la cual hemos venido refiriéndonos hasta ahora, parece resquebrajarse en la poesía reflexiva de Valente. La necesidad del tacto apunta hacia la actualidad del ciego, que al no ver necesita tocar. Este aspecto no es superfluo en la obra del español, por lo contrario, nos conducirá al fenómeno principal de esa obra, esto es, a *la mirada nocturna.* Valente, instalado en el universo de las ideas, en la noche oscura del alma, halla en la reflexión su verdadero ambiente poético, en la noche su espacio vital, y su fe no está puesta en la percepción del mundo, sino en la revelación que significa el poema. Refiriéndose al objeto del poema, así termina el texto antes mencionado:

Yaces
y te comparto, hasta
que un día simple irrumpes
con atributos
de claridad, desde tu misma
manantial excelencia.
*(PC,*103)

No obstante, en la lectura de la poesía de Valente no hay que tomar jamás posiciones rígidas y definitorias, pues siempre podemos encontrar textos que parecen corregirse los unos a los otros. Esto tampoco es azaroso en él: una voluntad de corrección continua predomina en su escritura, lo cual está en acorde con su actitud intelectual ante el trabajo poético. También en ello se diferencia de Francisco Brines y Claudio Rodríguez, en quienes una evolución casi diríamos biológico-vital pareciera conducir sus esfuerzos poéticos. La postura es característica de cierta línea de la poesía contemporánea, cuyo crecimiento del estilo está regido por lo que se podría llamar un sentido crítico de la escritura y cuyo origen se halla en Stéphane Mallarmé.

Pues bien, he aquí los versos de un poema, «No mirar», que de algún modo corrigen lo que anteriormente hemos dicho sobre Valente:

Escribo lo que veo,
aunque podría soñarlo
si no tuviera ojos para ver
y un reino de ceniza al alcance del viento,
si no estuviese en una jaula
aprisionado por mis ojos,
. . . . . .
Si mi reino no fuera de este mundo,
si no tuviese ojos
para ver, si no fuese
no mirar imposible...

(*PC*,157-58)

Esta especie de naturalismo pictórico que parece aquí reclamar Valente para su escritura, *escribo lo que veo,* se formula más rotundamente en otro poema de los tantos dedicados a su fiel amigo «A Pancho, mi muñeco»:

Viejo Pancho de trapo,
de dulce trapo verde,
escribo este poema
copiándote de cerca,
del natural.

(*PC*,162)

Sin embargo, no nos dejemos engañar por la aparente confesión del naturalismo poético de Valente. En verdad, es un rasgo menor en su poesía, y si bien, como gran parte de los poetas de su promoción, la poesía llamada del *realismo-moralista* ha sido practicada también por él, su inquieta actitud intelectual lo ha llevado por caminos más complejos que a los demás poetas de su promoción, y es difícil atrapar su obra toda en la red de un sistema crítico que no esté dispuesto a transformarse paralelamente con la obra en sí.

3. *Contemplación, mundo, ceguera y muerte*

Hemos citado anteriormente una estrofa del poema «El resucitado» donde el hablante poético parecía detenido en un es-

tado de profunda contemplación, del cual resultaba una pregunta hecha al mundo; y esta pregunta desembocaba a su vez en el reconocimiento del yo propio. Allí se podía leer:

A veces su mirada
caía tiempo y tiempo
sobre la clara forma de un objeto
y parecía interrogar:
—¿Qué sabes tú de mí?

(*PC*,110)

Reproducimos de nuevo estos versos, porque es necesario subrayar el precipitado paso, que en la actitud contemplativa de Valente, va desde el objeto visto al objeto como plataforma para la pregunta ontológica. El lapso de la mirada, la que se dice que cae *tiempo y tiempo* sobre la forma, está aquí reducido a una tal brevedad que podríamos considerar esa mirada como antiproustiana. Valente no parece querer recoger en su actitud contemplativa ese detenido regodeo gozoso sobre la materia o su forma, como lo hacen Brines o Rodríguez. Inmediatamente acude a la conceptualización del acto en sí. Su fe no está puesta en la percepción de lo que ve, sino de la palabra como portadora del orden paradigmático y esencial del mundo visto. En un texto que, por su tema, «El templo» (a pesar de la distanciación se establece gracias al personaje poético, Cristo), viene a relacionarse con la contemplación, escribe el autor:

El Cristo miró el templo
que como un diamante recogía
la dura luz de su mirada.

Vio el templo construido
para que todo lo escrito se cumpliese
y no para durar más que el sueño del hombre.

(*PC*,368)

Y en la mitad del texto nos encontramos con esta magnífica línea; *El templo se vació de pronto en su mirada.* Para al fin concluir así: *levantó su morada en la palabra / que no puede morir.* Es este un problema harto tratado en la literatura con-

temporánea, el de la escritura como intento de trascendencia y de realización de una *infinitud* que la existencia nos niega. Recuérdese, como ejemplo, esa circularidad de la escritura de Borges que siempre abre una eternidad en la significación al cerrar topográficamente un texto.

Para Valente aquellas *reminiscencias* de que Platón hablaba —o sea aquel haber visto las ideas en su estado puro en una vida anterior del alma, y que en nuestra vida segunda nos hacía ver las cosas como sombras de aquella primera visión originaria—, para Valente, digo, parecerían encontrarse más bien en una escritura perfecta del mundo, de un mundo del que hubiéramos hecho una lectura anterior a esta segunda que la vida nos permite. Así, escribir sería para él restituir al mundo, a través del lenguaje, lo que de algún modo le fue siempre esencial o inherente, pero en su estado ideal. Este concepto de la poesía nos es ya familiar gracias al universo poético de Mallarmé, pero Valente, lejos aún de alcanzar aquel golpe de dados mallarmeano, funda también su templo con y en la palabra.

Es aquí iluminador traer unas líneas del poeta escritas sobre el artista catalán Antoni Tàpies, al cual Valente ha dedicado páginas de gran interés para entender su propia poética. Dicen así:

> Pero esa larga y pura meditación en que la obra de Tàpies consiste, desemboca por un proceso que le es connatural en formas cada vez más desmedidas de contemplación, entendida ésta como estado en que la experiencia se configura ante todo como experiencia de la unificación.
>
> *(MM,67)*

Y en efecto, tanto Tàpies como Valente parecen haber asumido semejantes directrices intelectuales ante los materiales que facilitan su expresión —color y palabra respectivamente. La narratividad, en ambos casos, de sus obras es de orden conceptual y lo representacional ocurriría a niveles de la mente, y no de un fácil correlato referencial de la realidad circundante. La dificultad para Valente, como para todo poeta, es que está apelando a un *con-mover*, ya sea intelectual o puramente emocional, el cual necesita más de las amarras con el mundo que en el caso de la pintura, pues ésta ya tiene habituado al

ojo moderno al puro placer de las texturas, y no es necesario esperar un referente obvio en todos los casos. De cualquier modo, lo principal que hay que apuntar sobre el texto de Valente es esa *experiencia de la unificación,* pues es a eso a lo que aspira su obra, y es justamente de eso de lo que se trata; una experiencia originaria del mundo a través del instante poético. Mas no hay que perder de vista que esa *aspiración* no se ha realizado aún en su obra, y que los mecanismos que la informan son de orden intelectual.

Era necesario taladrar el espesor de la luz para empezar a ver («El regreso», *FP,*105), escribe el poeta. He aquí un principio que parece contradictorio: el espesor de la luz no deja ver. Y es que hay muchas maneras de estar ciego, y tanto Brines como Rodríguez y en este caso Valente, que forman parte de una promoción poética moralista y siempre dispuesta a juzgar en su poesía el mundo que los rodea, se han detenido en su producción poética a denunciar la mentira que es la vida tal como les ha tocado vivirla a ellos. Brines en un plano de orden privado y sexual, Rodríguez y Valente en lo social (político inclusive); todos son, en este sentido, moralistas. Pero Valente va algo más allá, y hay que decir que un impulso heroico, una fe en la escritura y la razón poética, le han hecho experimentar diversos caminos en búsqueda de una verdad más verdadera. No es por eso nada de extrañar que, de algún modo, Valente intente como opacar su propia palabra poética para poder ver y verse de nuevo en mejor luz.

En uno de los ensayos de *Claros del bosque,* de María Zambrano, «Los ojos de la noche», podemos leer algo que creo nos dará mejor idea de esa oscuridad primera a la que Valente aspira:

> Parece que sea la ceguera inicial la que determine la existencia de los ojos, el que haya tenido que abrirse un órgano destinado a la visión, tan consustancial con la vida como la vida lo es de la luz. [...] El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y al par se siente visto: visto y mirado por seres como la noche, por los mil ojos de la noche que tanto le dicen de un ser corporal, visible, que se hace ciego a medida que se reviste de luminarias centelleantes. Y le dicen también de una oscuridad, velo que encubre la luz nunca vista. La luz en su propia fuente

que mira todo atravesando en desiguales puntos, luminosos ojos de su faz, que descubierta abrasaría todos los seres y su vida. La luz misma que ha de pasar por las tinieblas para darse a los que bajo las tinieblas vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya[8].

No sorprenderá, pues, que sea en *Tres lecciones de tinieblas* (1980) donde nos encontremos justamente un texto que vendría a ser ilustrativo —no tiene por qué serlo conscientemente— de lo que antes hemos leído. Es el correspondiente a la letra «Bet»:

> Casa, lugar, habitación, morada; empieza así la oscura narración de los tiempos; para que algo tenga duración, fulguración, presencia; casa, lugar, habitación, memoria; se hace mano lo cóncavo y centro la extensión; sobre las aguas; ven sobre las aguas; dales nombres; para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo; el hálito fecunda al humus; se despierta, como de sí, las formas; yo reconozco a tientas mi morada.
>
> (*TT*,17)

Definitivamente configurado está aquí ese personaje que se inicia e inaugura mundo, lo cual, de algún modo, es aquello a que aspira la obra de Valente.

Mas volvamos ahora a una certeza (y ceguera) más sentida, menos buscada, esto es, la sensación de que ciertas ausencias provocan una pérdida de la vista absoluta en el hablante poético. En «Carta incompleta» leemos:

> Desnuda de tu forma
> mi pupila,
> desposeída de ti,
> reposa ciega.
>
> (*PC*,38)

Esta esfera más cálida de la obra de Valente, donde parecería que la mirada reclama una presencia, una otredad palpable para saberse viva, no es tan frecuente, pero sí lo suficientemente

---

[8] María Zambrano, «Los ojos de la noche», *Claros del bosque* (Barcelona, Seix Barral, 1977), p. 117.

constante como para indicar unos rasgos más existenciales en su obra. La forma, la materia, son a menudo los principios que gobiernan la reflexión poética del autor, y también los que completan su contemplación:

> Los ojos habitaban lo vacío
> sobre los muros humeantes donde
> pudiera haber entrado la mañana.
> («La ciudad destruida», *PC*,125)

Este estadio, en el cual la mirada se enfrenta al vacío es el primer motor de ese esfuerzo por no negarse a la ceguera, sino muy al contrario. Una vez descubierto el hecho doloroso, pero primordial, de que la ausencia del objeto ante la mirada va a provocar un estado de hondo sufrimiento, pero de suma reflexión, Valente incluso parece aconsejárselo:

> Mira el vacío en su plenario rostro.
> Míralo sin llanto,
> como quien ha sabido conjurar la muerte,
> salvar así de su feroz naufragio
> la irrenunciable juventud.
> («Para una imagen rota», *IF*,20)

De este conjuro por la ceguera, por esa mirada orientada hacia el vacío, es de donde posteriormente en la obra de Valente surgirá la luminosidad de una nueva poesía. Por tanto, el ejercicio de la ceguera parecería haber dado en él sus resultados. Mas ¿ha sido la muerte también conjurada?

> Con los ojos abiertos
> como un muerto,
> ciegos y abiertos,
> te señalo.
> («Misericordia», *PC*,28)

Es paradójica, pero bien escogida, la imagen del muerto que, a pesar de tener los ojos abiertos, ve y está ciego. Esta, de nuevo, es una imagen que con escaso rebuscamiento veríamos que

también reconoce un origen místico, y bíblico. La muerte en vida parece ser la falta de la luz espiritual, del mismo modo que con la ausencia del objeto amoroso la ceguera acontecía. Esta costumbre de la tachadura sobre la existencia parecía significar, en el texto de Valente «Destrucción del solitario», algo que en temprana edad ya hace parte de nuestro pensamiento:

La adolescencia tiene
un ojo fijo, sometido a la muerte,
un ojo suicida y cruel.

*(PC,*23)

Por tanto, en la obra de Valente uno de los planos desde donde se verá el mundo, será desde esta muerte en vida —quizás necesaria dentro de un proceso ascético de preparación para la resurrección espiritual. No obstante, el tema de la muerte aparecerá como un estadio hacia la resurrección, como una forma de la espera. Así en «El moribundo» veremos cómo éste mira lo vivido y lo viviente como en un intento último de darle unidad a todo por la palabra. Y espera al fin que justamente ese canto, en el cual tanta fe tiene puesta Valente, trascienda su estancia en la existencia y de algún modo abra otra esfera para lo vivido:

El moribundo vio
pasar ante sus ojos signos
oscuros, rostros olvidados,
aves de otro país que fuera el suyo
(mas en un cielo extraño)
. . . . . .
Y con voz lenta
reunió lo disperso...
. . . . . .
Pueda el canto
dar fe del que en la lucha
se había consumado.

*(PC,*170)

4. *El autodescubrimiento, la otredad, el espejo*

Hablar de un primer nivel de la otredad es enfrentarse a la superficie del espejo como espacio inmediato donde la otredad se manifiesta —siendo la imagen de nosotros— en una primera instancia. No podemos aquí dejar de mencionar aquel inicial e importante ensayo de Jacques Lacan, «El estadio del espejo» (1936) que vino a ser su primera gran aportación al mundo del psicoanálisis[9]. Y aunque nuestro acercamiento no se inscribe en dichas teorías, no obstante es revelador apuntar aquí que en un primer estadio, el de diríamos la absoluta inocencia, es justamente cuando el niño se mira al espejo y ve su imagen como si fuera ajena, como si fuera *otro*. El proceso cognoscitivo lo llevará a distinguir pronto, y a localizarse respecto a su propia imagen y a los demás. Pero es quizás este momento de confusión con el mundo visible, esta verdadera unidad en la inocencia, lo que cierta poesía de Valente *busca*. Ya que cuando se descubre que la mirada en el espejo es una imagen y el cuerpo es otra cosa, se abre un vacío originador de no pocas angustiadas reflexiones para el hombre, y también de gran potencialidad creadora en su esfuerzo de llenar ese vacío.

En «Consideración de la mirada» puede leerse lo que sigue:

> Miraba hacia un lugar que nunca
> podría estar del lado
> menos real de la mirada.
>
> (*IF*,13)

He aquí que en algún *lugar* la mirada es igual a sí misma: ¿es ésta una fe especular? No hay duda de que Valente está buscando un espacio de pureza por vías intelectuales y, por tanto, el reflejo para él puede llegar a ser tan real como lo reflejado; aunque en última instancia todo conviva en una completa irrealidad, en un sueño total.

---

[9] Este ensayo después ampliado, o más bien afinado por otro ensayo posterior (1949) cuyo título es «El estadio del espejo como formador de la función del yo [«je»], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en Jacques Lacan, *Escritos*, tomo I, 4.ª ed., traducción de Tomás Segovia (México, Siglo XXI, 1971).

El sueño multiplica
su rostro en un espejo
sin fin: vértigo quieto, inmóvil
torbellino.

(«El sueño», *PC*,86)

Esta congelación de una imagen infinita de sí mismo, en este caso el rostro del sueño, es de gran potencia ensoñadora, y siguiendo los pasos del gran fenomenólogo de la imaginación poética, Gaston Bachelard, podríamos llegar a conclusiones como éstas. ¿No es a fin de cuentas ese *vértigo quieto* la palabra escrita? Quedándonos en el recinto de la poesía, ¿no es un poema esa *petrificación de la letra* ordenadora, puesta en un papel ante nuestros ojos, pero al mismo tiempo, como un *torbellino?* Los significados de las palabras parecen estar en continuo movimiento, espejeantes de nuestro mundo, de nosotros, de nuestro *sentido vivir.* Inmovilidad, infinitud del lenguaje, y movilidad y finitud de las significaciones, que tanto preocupan a Valente y que aquí parecen plasmadas para siempre en esta imagen del *inmóvil torbellino.*

Volvamos a aquella otredad primera, llena de inocencia y perdida ya para siempre, y veámosla en un texto cuyo título es precisamente «El espejo». Este poema, que pertenece ya al primer libro de Valente, es significativo de su actitud reflexiva ante su propia imagen:

Hoy he visto mi rostro tan ajeno,
tan caído y sin par
en este espejo.
. . . . . .
Pero ahora me mira —mudo asombro,
glacial asombro en este espejo solo—
y ¿dónde estoy —me digo—
y quién me mira
desde este rostro, máscara de nadie?

(*PC*,15)

Del desdoblamiento especular surge un tercer yo que es el teatro en el que se realiza la reflexión sobre sí mismo, pero necesariamente visto como *otro.* Es, por tanto, cifrado como *más-*

cara de nadie, reflejo opaco del yo, como es juzgada la imagen propia vista en el espejo. Se hace, pues, la reflexión sobre el yo desde una otredad hueca; la de la máscara. Algo así como si al reflejarse en el espejo se desprendiera del sujeto esa superficie visible que posee y dándose la vuelta, puesta en el espejo, nos mirara, pero en verdad el pensamiento de verse hubiera quedado aquí, del lado externo a la superficie azogada.

Se realiza, pues, una constatación de su propia soledad, pues la falsa otredad del espejo no puede en absoluto darnos una compañía. Lo que se descubre es una circularidad de la mirada que, al verse reflejada, vuelve a sí misma: *permanezco dentro / de mi propia visión.* Después en este mismo texto, «El autor en su treinta aniversario», reconoce ese como enajenamiento que significa la mirada del solitario: *Lejos estoy del hombre que contemplo.* Con lo cual, ya lo hemos dicho, muerte y ceguera, serán correlatos de esa soledad última que acecha a aquel que no contempla al mundo, sino que se autocontempla en el mundo:

Objeto
ciego de mi propia visión, petrificado
perfil de niño tenebroso,
el hombre que contemplo no desciende
de su memoria, sino de su olvido.
(*PC*,152)

Es, pues, para huir de esta falsa otredad que el espejo le ofrece, que el poeta busca un verdadero *otro-ser,* otra imagen que le hable, aunque sea para erróneamente situarlo en el horizonte de sus propias contingencias.

Hemos estado
demasiado combatidos por la muerte,
demasiado fatigados por su sola
continua voz aciaga en los espejos
para no agradecer
la simple rama de la luz
que en tiempo de dolor florece.
(«Compañera de hoy», *IF*,29)

Leve es el signo, *rama de la luz,* pero no olvidemos que la actitud de espera en Valente es necesariamente de esperanza, la cual le hace fluctuar entre la noche oscura y la ceguera del expectante, y esa *rama de luz* que asoma ya sea por la palabra o desde la memoria. Y esta luz puede también venir del otro cuerpo, del cuerpo del amor:

> Entró y se inclinó hasta besarla
> porque de ella recibía la fuerza.
> (La mujer lo miraba sin respuesta.)
> Había un espejo humedecido
> que imitaba la vida vagamente.
> («El adiós», *PC,*40)

Como se ve, el lugar del espejo está dejado en un rango tercero, pues sólo parece poder imitar difusa y débilmente la vida. En verdad, es en la otredad, aquí de una *ella,* donde puede residir una plenitud para la mirada y para el que mira. El aspecto negativo está dado por la falta de respuesta, como si un vacío hubiera entre el *yo* y el *otro* que sólo se puede cubrir con un habla, una comunicación de algún orden. Por tanto, el tú que la poesía de Valente reclama, y el cual inicia todo diálogo, se ve aquí rechazado, como si el ser humano se hubiera convertido también en muda materia. Por esta razón, en otro texto escribe:

> Pasé por vuestros ojos
> y creí desgarrarlos, arrastrarlos conmigo,
> mas fue vuestra pupila la que hizo presa en mí.
> («Los olviddos y la noche», *PC,*80)

El mirar implica un desear ser mirado por el otro. Este aserto, que es lacaniano, pero elaborado sobre los textos de Merleau-Ponty, no es tan moderno como a primera vista parece. Ya en el siglo XVII, Spinoza escribía en la «Proposición XXXIII» de su *Ética:* «Cuando amamos una cosa semejante a nosotros, nos esforzamos, cuanto nos es posible, en conseguir que ella nos ame a su vez»[10]. He aquí el intento y el fracaso

[10] Benito Spinoza, *Etica,* 5.ª ed. (Buenos Aires, Aguilar, 1973), p. 198.

a veces que todo amor, deseo o mirada verdaderamente plena requieren.

En el poema «El odio» (tema predilecto del autor pero que no se integra a nuestras investigaciones) escribe: *Nos miramos midiendo / el alcance feroz de la pupila (PC,*87). De nuevo ese vacío que parece acumularse entre un ser y otro, entre lo mirado y el que mira. Pero la poesía de Valente es una poesía de interrogaciones a las instancias de la otredad, de espera, tanteos, y de pocas respuestas. Esta vacilación esencial en sus textos hace parte de una estrategia que, en términos de Merleau-Ponty, podríamos llamar de lo *reversible.* La reversibilidad parece ser también para Valente eje esencial de su poética, y de su acercamiento a sí mismo y al mundo como otredad.

En un poema como «La respuesta», donde el sentido oracular de la narración poética es obvio, se lee:

El hombre de la tierra
miró mis manos, dijo:
—No conocen el peso de la tierra.
Escudriñó mis ojos; —No podrían
distinguir las semillas.

Alzóse hasta mi frente:
—Ni el sol ni el aire la han sellado.
Dijo y volvióse a la tierra.
Largo tiempo
la estuvo contemplando. Nadie
mediaba entre los dos sino la tierra.

Durante largo tiempo el hombre
la miró con cuidado,
luego vino hacia mí,
solemne y simple,
como si al fin me hubiese
reconocido en ella.

*(PC,*109)

Lo artificioso de la construcción alegórica del poema no impide la majestuosidad de la escena descrita. Parece claro que esta lentitud silenciosa, esta mudez que envuelve el poema todo, establece ese encuentro en unos niveles casi religiosos, ca-

si míticos. La respuesta es pues, aquí, un callado asentimiento. ¿Pero cuál ha sido esa respuesta que el hombre le ha dado al personaje poético, y la cual ha encontrado en la tierra? Curiosamente, las primeras palabras que el hombre de la tierra parece dirigir al visitante suenan como una introspección callada, a pesar del *dijo* que denotaría una enunciación real de aquella frase. Pero es la frágil respuesta muda que surge de ese juego de miradas entre los dos personajes del poema y la tierra contemplada como elemento mediador lo que aquí nos importa. De algún modo, es un diálogo no pronunciado al que asistimos, y es lo visible —el hombre, el hablante, y la tierra— lo que expresa esa respuesta cuya formulación no conoceremos jamás. Es en la *carne* del mundo en la que todo convive, y es ahí precisamente, donde estos, los tres elementos del poema, parecen situarse.

Mas para contemplar el ambiente descrito en este texto es interesante que se nos permita la licencia de proyectar sobre el poema que acabamos de leer, algunas líneas de otro texto, «Extramuros». En éste escribe Valente:

> Nosotros habíamos dibujado la escena,
> colocado a lo lejos la aguada cartulina
> de la ciudad en el atardecer...
> . . . . . .
> Ocupamos después
> el canto, mudos,
> igual que dos actores
> que a mitad de la obra se mirasen
> en un suspenso tácito, sabiendo
> que el hilo estaba roto,
> el argumento falseado,
> el público difunto
> y la palabra que correspondía
> estúpida, grotesca, caída entre los dos.
> (*PC*,146)

Contraponer esta *escena* a la anterior tiene un interés esencial para nuestra definición del fenómeno de la mirada en la obra de Valente. Aquí se da un descenso a lo inmediatamente grotesco, a lo ásperamente existencial, en el peor sentido de la palabra, y el vacío es creado no por un silencio, sino en la pala-

bra *caída*, a través del diálogo roto por absurdamente falso y *estúpido*. En el anterior poema era, por lo contrario, innecesaria la palabra, la mirada de los dos personajes, que parecían estar tan profundamente en contacto, como si se tratara de seres superiores, para los cuales el habla y el diálogo eran subalternos. Este doble plano del diálogo visual con la otredad — uno de depresiva realidad interna, el otro de un idealismo elevado— gobierna y crea en la poesía de Valente unas tensiones de gran importancia para lo que será su obra última. En ésta, como después de haber salido de ese mundo de vacilaciones, se sitúa ya en las cumbres del pensamiento, y *otro orden* de dudas, de vacilaciones más hondas, aparecerá.

5. *La Espera y la Memoria*

En su primer libro, *A modo de esperanza* (1953-54), Valente hacía convivir varias tensiones en los textos con que allí estrenaba su mundo poético y su postura literaria. La espera desahuciada por parte del ser humano, cuya muerte aparece reincidentemente; la espera en un sentido histórico, comunitario, que resultaba aún de los condicionamientos de la poesía social en vigor por aquellos años; y la incipiente preocupación por la validez de la poesía *per se*. Con el tiempo, como vemos, se fue su obra despojando de sus tendencias inmediatamente «sociales» —y, por tanto, de ese vago sentimiento de culpa que su oficio de escritor le provocaba— y la emergencia de un solo espacio parece sobreponerse a todos; esto es, el firmamento de la escritura..

Bajo este horizonte de lo escrito vendrán a transformarse todas sus vacilaciones e inquietudes, ya fueran de orden individual o de esa otra forma de servir al hombre que es la escritura fundacional —lo cual la poesía social española pareció siempre no entender. Esta proyección de los temas valenteanos en un firmamento escritural y ya irreversiblemente *ideal*, de arquetipos —más que de esos *tipos* que Lukacs reclama para una verdadera literatura social—, crea una obra cargada de dudas, de preguntas, de reversibilidades; y una palabra, cuyo angustiado destino es la noche de los sentidos, y el conocimiento superior. La actitud espectante y la quieta postura del que es-

pera serían la mejor forma de configurar al último Valente como poeta.

De algún modo, la obra de Valente evoluciona hacia una actitud de desposesión creadora. Adopta así para su escritura lo que, según su «Ensayo sobre Miguel de Molinos», es un rasgo consustancial a la actitud mística. Vacuidad, pobreza, desposesión, vacío, nada, palabra borrada, es lo que que en última instancia busca el místico —y Valente con su escritura—. Poseer es, según San Juan de la Cruz, negar el ser. También el maestro Eckhart había expresado antes su voluntad de «estar despojado, ser pobre, no tener nada, estar vacío, transformar la naturaleza». Y el propio Valente escribe:

> Pobreza, nada, vacío, son el contenido del éxtasis, que es a su vez el vaciado de todo contenido que en sí opera el alma, para que sean posibles la *iluminación* y la *unión*[11].

Wills M. Ludmilla escribía respecto a Mallarmé:

> Le regard mallarméen se retire complètement du monde extérieur et de ses horizons élargissants, car il a choisi de se limiter —a un intérieur clos et de se poser sur le contour des choses, choses qu'il connaît despuis longtemps et que deviennent le prètexte ou le départ d'une operation intelectuelle remarquable: la transformation de la forme en idée[12].

Pues bien, esto es lo que la obra de Valente ha ido logrando a través del tiempo. Y de aquel canto al cántaro, tan concreto, de su segundo libro, se ha ido aproximando más a esas *Tres lecciones de tinieblas*. Pero, como venimos insistiendo en estas páginas sobre el autor, no hay por qué encasillar a Valente en esta o aquella línea recta, ya sea ideológica (y hablo al nivel del discurso poético) o expresiva. La poesía de Valente es *sinuosa*, y siempre debemos tener en cuenta esto.

---

[11] Lo hasta aquí escrito sobre la actitud de desposesión en la mística —y la cita de Eckhart— puede leerse en el texto de Valente «Ensayo sobre Miguel de Molinos», que sirve de prólogo a una edición moderna de su *Guía espiritual* (ya consignada en estas notas), pp. 14-18.

[12] Will M. Ludmilla, *Le Regard contemplatif chez Valéry et Mallarmé* (Amsterdam, Rodopi NV, 1974), pp. 143-44.

Recordemos el poema que abría *El inocente* (1967-1970), cuyo título es «Biografía sumaria». Podíamos ya leer:

> Hizo tres ejercicios
> de disolución de sí mismo
> y al cuarto quedó solo
> con la mirada fija en la respuesta
> que nadie pudo darle.
>
> (*PC*,335)

Estos ejercicios —espirituales— previos a la tachadura del yo, y la soledad consiguiente que abre la actitud del que espera una respuesta, aunque nadie puede dársela —y esto es obvio desde su principio— será el papel del poeta que la obra de Valente nos presenta. Desposeído de todo, diluido el yo, instalado en esa oquedad necesaria para toda creación o revelación última (por tanto, una abertura, una salida hacia...), es natural que sea *nadie* quien responda, quien dé la respuesta. Pues es desde la otredad en el ser puro y solo de esa esfera de la presencia absolutamente espiritual, de donde podrá venir cualquier respuesta.

> Salida de los propios límites, salida del recinto del alma o de la operación particular de sus potencias, salida de sí mismo. Porque el proceso que esa salida inicia es precisamente el de la destrucción (o el *deshacimiento*, en palabra de San Juan de la Cruz) de la identidad del *sí mismo* (sólo pensable como oposición a otro) por unión con lo que la teología negativa de Occidente ha llamado el *non-aliud*, el que no es otro con respecto de nadie [13].

¿Será esta respuesta la que le espera a Valente? Pero a nosotros nos interesa más el momento activo de la formulación de la pregunta, y aunque con el método del fenomenólogo detengamos ese momento para describirlo, es allí donde reside nuestra parcial respuesta a la lectura de la obra del poeta. Y lo que en ella leemos es que en un sujeto que tiene fe en lo que Ponty califica como ese potencial de sobrepasarnos siempre, su es-

---

[13] J. A. Valente, «Ensayo...», p. 14.

pera siempre es esperanzada, aunque el objeto de esta espera no esté definido con claridad. Veamos las líneas que cerraban el poema primero de *A modo de esperanza: Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora, / cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.*

Parte, pues, de una fe, aunque aparentemente negativa desde el punto de vista existencial, en la espera como modo de tránsito por el mundo. Él mismo constata que voluntariamente ha *edificado un reino de esperanza* («Los olvidados y la noche», *PC*,79). Lo cual apuntaría a una metodología de la espera, que naturalmente está relacionada con todo el pensamiento poético de Valente. Duda metódica neocartesiana, y metódica espera en la revelación de un algo —cuyos primeros indicios podrían ser esas *reminiscencias* de que habla Platón, que Valente parece tener en cuenta, pero sin traerlas a una actualidad a la cual, por otro lado, no puede escapar. Pues, como escribe Merleau-Ponty, toda revelación del ser pasa por el sujeto-existencial. Pero leamos el fragmento que cierra su libro *Treinta y siete fragmentos:*

> Supo,
> después de mucho tiempo en la espera metódica
> de quien aguarda un día
> el seco golpe del azar,
> que sólo en su omisión o en su vacío
> el último fragmento llegaría a existir.
>
> (*PC*,433)

Veamos cómo se construye ese ser de la espera, cuáles son las características que lo definirán y cuál su objeto. En un libro de afinado análisis del fenómeno de la espera, titulado *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano,* Pedro Laín Entralgo intenta «entender la realidad humana desde el punto de vista de su condición de *realidad esperante*» [14]. Y se trata de ver cómo se configura ese yo como *realidad esperante,* lo que intentamos hacer aquí. De antemano, precisemos cuáles son, según Laín Entralgo, «los tres elementos que inte-

[14] Pedro Laín Entralgo, *La espera y la esperanza,* 3.ª ed. (Madrid, Revista de Occidente, 1962), p. 11.

gran la estructura del acto de esperar: el esperante, lo esperado y la relación que entre el que espera y lo esperado establece la esperanza»[15].

El que espera se puede definir con las siguientes características: *cautividad* (preso de su espera); *comunidad* (en la que vive); *paciencia* y *disponibilidad*. El objeto de la esperanza se podría definir por su *transcendencia*, la *incalculabilidad* y la *independencia* (de lo esperado respecto a las posibilidades del que espera)[16]. Este último aspecto espacio-temporal, queda expresado así por Valente en un poema: *Entre / el deseo y su objeto había un tiempo / reducible a esperanza* («Tuve otra libertad», *PC*,82). Este tiempo es el que parece ser el propicio para formular el orden de relación que entre el que espera y lo esperado establece la esperanza, como dice Laín Entralgo.

Es un paso más en esa ecuación establecida por el mentor espiritual de la promoción de Valente: Luis Cernuda. Este formulaba lo que era la oquedad entre *la realidad y el deseo;* Valente pone su deseo en una esfera donde la realidad no es forzosamente mencionada, sino el deseo y su objeto, con lo cual abre un campo mayor de posibilidades. En ambos casos, no obstante, se da esa radical *inconformidad* que Laín reclama para el acto de esperar[17]. Y más adelante, citando al Gabriel Marcel de *Homo viator*, sugiere que la esperanza es *un brinco*, una *memoria del futuro*, la existencia vista como *tiempo abierto* frente al *tiempo cerrado* que instala la desesperación. Todos estos términos se nos hacen esenciales para entender la dinámica de una poesía que de ningún modo concluye con la mera experiencia humana. Y ya se sabe que el solo testimonio de esta experiencia, siendo un rasgo de la promoción de Valente, limita la producción de algunos de sus compañeros.

El sujeto de la esperanza, el que espera, está naturalmente con los ojos abiertos, está en perpetuo estado de alerta, vigila y se vigila, escruta lo oscuro, interpreta cualquier signo exterior porque puede escaparse, si la atención desmaya, la respuesta esperada. En el fondo, el propio poeta se pide a sí mismo ese «ser un Argos», arquetipo mítico-legendario que se suele aplicar a los que son muy vigilantes. No en vano, en la mitolo-

---

15 *Ibíd.*, p. 304.
16 *Ibíd.*, pp. 304-306.
17 *Ibíd.*, p. 306.

gía, los cien ojos de Argos son las estrellas que titilantes nos vigilan en la noche, pues justamente es en la noche donde la mirada poética de Valente se instalará para vigilar con la mayor pulcritud:

Durante toda la noche,
en una vigilia superior a mis fuerzas
(«Destrucción del solitario», *PC*,23)

La vigilia será, pues, un elemento principal en la constitución de la figura del poeta, tal como Valente la entiende.

Luchando a solas contra el sueño.
Siempre.
En la alta vigilia
conjurando mi vida
contra su maleficio.
(«La salida», *PC*,130)

Este estado de vigilancia no puede sino afinar los sentidos, agudizar la mirada, y de algún modo, ya sea atormentado o feliz, transformar la actitud toda del poeta y su escritura. Pero empecemos por el canto, porque es justamente a partir de éste desde dònde se abrirán instancias menos halagadoras para el que espera. Así, en un corto poema que no puede sino llevar el título que sigue: «Canción de espera»:

Vuelve
la niebla

Enciende
la candela.

Para el que aguarda aún tiene
horizonte la espera.

Pero vuelve
la niebla.
(*PC*,251)

Nótese qué agudo cambio es descrito aquí en la mente del sujeto del poema. El mundo exterior parece estar envuelto y amenazado por la niebla. Lo cual, de algún modo, mataría toda esperanza de una espera cuya mirada estuviera orientada hacia el mundo exterior. Pero he aquí el hallazgo, pues con la sola candela, para el que sabe aguardar, la niebla, la opacidad del mundo no son signos de conclusión respecto a sus esperanzas, pues para él siempre tendrá horizonte la espera, aunque vuelva la niebla.

Se ha dado en este breve poema un salto del mundo de fuera al mundo interior donde aún reside la esperanza. Posteriormente Valente escribirá sobre las *tinieblas*, lo cual sería el tercer término de este texto, pues es ya en un orden de lucha contra la confusión y la falta de luz, ya sea en lo espiritual o en lo moral, donde nos llevaría este tercer estadio.

Y he aquí que un poema, «La señal», viene directamente a introducir una nueva actitud en la producción de Valente. Se abre así, en *La memoria y los signos* (1960-1965), otra etapa en su poesía, y todo lo anterior viene entonces a parecer cifrado en términos de preámbulo:

Tal vez la soledad, la larga espera,
no han sido más que fe en un solo acto
de libertad, de vida.

Porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro,
donde aún se debaten las imágenes
y combate el deseo con el torso desnudo
la sordidez de lo vivido.

Hermoso, sí.
Arriba rompe el día.
Aguardo solo la señal del canto.
Ahora no sé, ahora sólo espero
saber más tarde lo que he sido.

(*PC*, 139)

José Olivio Jiménez ha escrito algo que transcribimos ahora, pues no solamente está relacionado con este texto, sino que confirma el valor y la transcendencia que la espera tiene en la obra de Valente:

> Pero es importante hacer notar que, en esa espera, el hombre está solo. La poesía, el acto poético, es así ejercicio de interiorización, desasimiento, noche oscura que redimirá un alba inminente *(arriba rompe el día)*. Sin que se niegue la situación histórica donde el poeta está inmerso, lo que expresamente se aguarda es ese intrasferible conocimiento de sí mismo *(saber más tarde lo que he sido)*, por el que la palabra se levanta a poesía y la realidad es al fin aprehendida en su profundidad. Tal es el punto de partida [18].

Y está bien que el fragmento de Jiménez se cierre con ese *punto de partida*, pues la poesía no es ni debe ser un *punto de llegada* nunca. La mejor poesía es inaugural y desbordadora de cualquier cautela, liberadora de la tutela ajena a ella. En un ensayo de deslumbramientos y mermas para los *a prioris* de cualquier género, «El gran rechazo», de Maurice Blanchot, se pueden leer los siguientes párrafos:

> La esperanza no es cualquier esperanza. Así como hay dos poesías —«y una quimérica y misteriosa y fatal»—, asimismo «hay dos esperanzas». La esperanza poética tiene que reinventarse, o también; a la poesía le corresponde «fundar una nueva esperanza». La esperanza, aunque casi se identifique con la poesía —de modo que la realidad de la poesía sería la de una esperanza—, llegando tras ella aparece como el don de ésta. La poesía sería el medio de la nueva esperanza. De allí surge la afirmación de que la poesía es un medio y no un fin.
>
> . . . . . .
>
> Toda palabra inicial empieza por responder. Respuesta a cuanto todavía no fue oído, respuesta en sí esperanzada donde se afirma la espera impaciente de lo desconocido, y la esperanza anhelante de la presencia [19].

¿Qué más podríamos decir sino que esta ciega fe, puesta en lo esperado, es aquella certeza de la incertidumbre, *la certidum-*

---

[18] José Olivio Jiménez, «Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de *La memoria y los signos* (1966), de José Angel Valente», *Diez años de poesía española, 1960-1970* (Madrid, Ínsula, 1972), pp. 227-28.

[19] Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, traducción de Pierre de Place (Caracas, Monte Ávila, 1970), pp. 83 y 93-94.

bre al fin de lo esperado («Sobre el tiempo presente», *PC*,366)? Porque la espera es pregunta, y toda pregunta mantiene —aunque sea por un instante— suspensa la esperanza. La mirada esperanzada e interrogante de Valente, hace que el mundo aparezca como un gran oráculo y, *el alma pende de sí misma sólo, / del miedo, del peligro, del presagio* («Entrada al sentido», *PC*,73).

No obstante, y para que podamos abrirnos a nuestro próximo apartado, aún *bajo la ciega luz de julio,* surge también *la inutilidad de lo esperado* («Ramblas de julio, 1964», *PC*,206). Tintes menos halagadores son estos que apuntan a una espera negativa, la cual, en la poesía de Valente, ocupa igualmente un lugar; y hasta con cierta radicalidad escribe: *Pero no esperes nunca, nunca esperes* («El día», *PC*,74); o *No aguardo nada; / nada puedo aguardar.* («La última palabra», *PC*,75).

6. «*La difícil pasión de lo menos visible*»

> Analicemos
> con la frialdad habitual a la que sólo
> el poema se presta
> la difícil pasión de lo menos visible.
> («Análisis del vientre», *PC*,383)

Esta propuesta de Valente, tomada al pie de la palabra, abre de antemano una contradicción creadora, la cual salva a su poesía siempre, como vamos viendo. Análisis y pasión no parecerían términos conciliables, pero en verdad esta subrepticia poética, que aquí se le desliza a Valente, tiene un gran interés. El análisis posee, sí, esa frialdad a la que, para Valente, sólo en el poema se accede. Mas en verdad será *la difícil pasión de lo menos visible* lo que originará el poema, y cuyos trazos en él darán ese otro nivel más templado que contrarresta al análisis. Análisis y pasión serán, pues, los términos a través de los cuales toda la poesía de Valente se oriente hacia lo menos visible, hacia *la flor cerrada de lo obtuso* («Anales de Volusio», *PC*,385).

El término *menos visible* adquiere para nosotros un gran interés. Maurice Merleau-Ponty insistía en que siempre en lo visible del mundo aparecían los indicios de su lado invisible,

de su ser —y con ello se evitaba la simple dicotomía visible/invisible. Es, por tanto, un acierto que Valente haya dado con esta formulación del lado invisible, teóricamente, del mundo; pues en lo que abre, ese *menos*, es donde se encuentra el camino hacia un reconocimiento del ser residente en la cosa tomada como un compuesto de *visible* y *menos visible*. Así, frente a una visión de la estación tercera del año, Valente se pregunta:

> ¿Cómo podría adentrarme más en este otoño,
> cómo podría a lo menos visible
> entrar desde los oros
> de tu feraz recogimiento, madre
> naturaleza?
>
> («Declinación de la luz», *IF*,69)

Hay que reconocer, no obstante, que es tardía (o más bien pertinaz) esta pregunta hecha a la naturaleza, ya que los románticos, especialmente los alemanes e ingleses, se la habían formulado. En este sentido, tanto C. Rodríguez como F. Brines, parecen haber superado ese estadio que supone el enfrentarse a la naturaleza cuestionándola. Estos dos últimos poetas asumen la posibilidad de que aquélla, la naturaleza, se les ofrezca como portadora del mensaje esencial que les comunica el saber sobre sí y sobre el mundo. Sólo con recordar el primer libro de Rodríguez y un poema como «Otoño inglés», de Brines, se confirmaría esto que sugerimos.

No obstante, es más bien subrayar esa conciencia de su pasión por lo *menos visible*, aquí de nuevo enunciada por el poeta, lo que nos importa. En un texto en prosa-poética de *El fin de la Edad de Plata*, «Segunda variación en lo oblicuo», leemos:

> Aunque pintados con la pericia de un experto en la contemplación de la naturaleza, ni pájaro ni flor pueden ser centro sino tan sólo indicación del centro o guía del ojo que los mira para alcanzar la forma no visible en que pájaro y flor están inscritos.
>
> (*FP*,149)

Si esta misma idea (obviamente de origen neoplatónico) es proyectada sobre la función de la poesía, o sea la poesía como

guía del ojo, indicación del centro, que nos orienta hacia lo menos visible, podríamos decir que de algún modo la poesía de Valente nos enseña, y es al mismo tiempo, una poesía de «trompe-l'oeil», pero con funciones casi didácticas, puesto que nos enseña a buscar y ver lo oculto, lo misterioso, lo menos visible. Jacques Lacan en «La ligne el la lumière» consignaba lo siguiente:

> Dans l'apologue antique concernant Zeuxis et Parrhasios, le mérite de Zeuxis est d'avoir fait des raisins que ont attiré des oiseaux. L'accent n'est point mis sur le fait que ces raisins fussent d'aucune façon des raisins parfaits, l'accent est mis sur le fait que même l'oeil des oiseaux y a été trompé. La preuve, c'est que son confrère Parrhasios triomphe de lui, d'avoir su peindre sur la muraille un voile, un voile si ressemblant que Zeuxis, se tournant vers lui, lui a dit —*Alors, et maintenant, montre-nous, toi, ce que tu as fait derrière ça.* Par quoi il est montré que ce dont il s'agit, c'est bien de tromper l'oeil, du regard[20].

El triunfo de la mirada sobre el ojo es, de algún modo, lo que toda la fenomenología, y Merleau-Ponty en particular, han buscado, pues se trata de negarse a la pasividad de un estar viendo el mundo sin cuestionarlo. Situamos, por tanto, nuestra discusión sobre lo *visible* y lo *menos visible* ahora en un nivel de la representación poética, del discurso en sí, y no solamente del mundo como aparición a los ojos, sino de la poesía como mundo y como conciencia de éste.

Como lo hemos hecho otras veces, volvemos nuestra mirada hacia la obra de Luis Cernuda, quien en no pocas ocasiones nos ha esclarecido en nuestro entendimiento de estos tres poetas que aquí estudiamos; Cernuda, en un texto, «El poeta», de uno de sus magistrales libros, *Vivir sin estar viviendo,* escribe;

Mas las cosas,
El fuego, el mar, los árboles, los astros,
Nuevas siempre aparecen.

Nuevas y arcanas, hasta que al fin traslucen
Un día en la expresión de aquel poeta

20 Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan* (París, Seuil, 1973), p. 95.

Vivo de nuestra lengua, en el contemporáneo
Que infunde por nosotros,
Con su obra, la fe, la certidumbre
Maga de nuestro mundo visible e invisible.

Con reverencia y con amor así aprendiste,
Aunque en torno los hombres no curen de la imagen
Misteriosa y divina de las cosas,
De él, a mirar quieto, como
Espejo, sin el cual la creación sería
Ciega, hasta hallar su mirada en el poeta[21].

Tanto el concepto de *certidumbre maga* como ese mirarse del mundo a través de nosotros o del poeta, según Cernuda, han sido también atendidos por Merleau-Ponty y Jacques Lacan; y a su vez son esenciales en Valente. Naturalmente, esta transparencia última que parece residir en todo no puede menos de encontrarse en el poema, ya que, como cosa, existe, está en el mundo. Refiriéndose a la obra de Miguel de Molinos, escribe Valente:

> No cabe en la *Guía* la proliferación centrífuga de la palabra; al contrario, también ésta parece tender a su cesación como medio, pues es portadora de un discurso que dice la cesación del discurso y ha de ser con él reabsorbida en el centro, en el lugar de la transparencia o de la iluminación[22].

Anteriormente, en este mismo «Ensayo sobre Miguel de Molinos», Valente afirma que el lenguaje del místico, «es señal ante todo de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación»[23]. He aquí de recordar que nuestra definición de la poesía como emplazada *en lugar de la certeza*, de nuevo parece recibir su aprobación con lo consignado anteriormente. Pues cierto es que al situarse ésta (la poesía), *en lugar* de aquella certeza no es sino el reflejo, la huella de aquello que le fue *manifiesto* una vez al poeta, pero, justamente, sin salir de la *no manifestación* especulante que es el poema. Como el

---

[21] Luis Cernuda, *Poesía completa* (Barcelona, Barral, 1974), p. 372.
[22] J. A. Valente, «Ensayo...», p. 49.
[23] *Ibíd.*, pp. 11-12.

eco no es la voz, así el poema no es tampoco el instante poético, la certeza poética; y la escritura del místico no es la manifestación de lo que a él le fue *manifiesto.*

Naturalmente esta sobreabundancia textual, tanto religiosa como poética, pide un sistema interpretativo de otro orden que la crítica en sí:

> La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermeneútica. La hermenéutica se instala con la naturalidad de lo necesario... *(PT,*68).

Este fragmento de uno de los más interesantes ensayos del autor. «La hermenéutica y la cortedad del decir», apunta hacia la poesía en su estadio más puro. Pero nosotros, llevando más lejos las propiedades de maleabilidad práctica que cualquier discurso contiene, diríamos que la poesía a veces se erige como la hermeneútica del mundo, de la realidad vivida, pues ella la interpreta, siendo necesaria y fatal, y lo que nos entrega del mundo es una puesta de manifiesto, no una reproducción, de aquel *fondo irreflejo* del que Merleau-Ponty hablaba, y que hemos visto ampliamente en la introducción de nuestro trabajo.

Por fin, y para acercanos de algún modo a las conclusiones de este escueto intento de definir la poética de Valente respecto a lo visible y lo invisible, recordemos otra vez las palabras que abrían la primera edición de la poesía reunida del autor: *La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación de la infinita libertad.* Igualmente parecería que Valente quiere que la mirada arrastre la visión a ese punto cero, y en una «Carta abierta a José Lezama Lima», al transcribir la siguiente estrofa del poema «Himno para la luz nuestra», del cubano, escribe también:

> Aunque el oído me da la fe,
> la visión como un mastín rastrea
> lo que el Arcángel flamea
> en el punto donde no se ve.

Y a continuación añade:

> El punto donde no se ve es el punto donde la visión no es

necesaria por ser el punto del que la visión emana y en que la visión converge.

(*PT*,250)

Punto cero del lenguaje, punto de emanación y convergencia de la visión: búsqueda, en suma, de absolutos que mueven gran parte de la escritura de Valente. Porque para éste el potencial de la poesía es incalculable, y en última instancia la palabra es *luz / donde aún no forma / su innumerable rostro lo visible* (*MM*,23).

Mas volvamos a otras esferas donde lo visible alcanza su contundencia, ya sea en el cuerpo o en el mundo. Pues Valente no es solamente un poeta de *las existencias* (uso el término para indicar más precisamente la experiencia interiorizada de la existencia como algo más externo, como acumulación, almacenamiento —término común en el comercio para indicar que algo se tiene almacenado— de la existencia en sí), sino que la vida, *la existencia* como tal, es de capital importancia en toda su obra igualmente.

Como un relámpago estallaba
a nuestros pies
la vida,
a nuestros ojos, a
nuestras cabezas.
(«Como un relámpago», *PC*,93)

En otro texto, Valente, con igual entusiasmo respecto al mundo, dirá: *En mil pedazos salta la mañana* («La llamada», *PC*,77). Más adelante, en el mismo poema anteriormente citado, se referirá a sus personajes que habitan el poema: *nadie sabía de nosotros más / que aquel visible amor / que llevábamos puesto.* Hay justamente ciertos poemas de amor del autor entre otros, en que la reflexión cede a la pura aparición de lo visible, ya sea del cuerpo o de la materia. No obstante, no nos detendremos más largamente en estos costados tangibles de la representación poética, pues es la zona donde la alerta conciencia del discurso de Valente se manifiesta sobre *lo visible* o *lo menos visible* lo que nos interesa explorar.

Su intento poético de elevarse hacia el lado menos visible

de lo visible, lo impulsará a hacer ejercicios y esfuerzos de diversa especie. Así, un objeto deseado trata de ser descrito desde esa imposibilidad confesada de no poder hablar o hacer hablar a algo, y entonces se le manifiesta, se le hace presente, al poeta, aunque sea mínimamente:

> Quién pudiera soñar en ti sin morir,
> quién pudiera morir sin verte nunca,
> quién pudiera no verte sin mirar
> más allá de tu sombra,
> quién pudiera en tu sombra renunciar
> a lo nunca visible para siempre.
>
> (Fragmento XXXIII, *PC*,429)

Lo *nunca visible*, frente a *lo menos visible*, son dos términos que nos ayudan a establecer una red de relaciones en lo que para Valente es la total experiencia del estar vivos. Lo *visible* obviamente es el aspecto aquel que Merleau-Ponty denominaba como *la carne* y en el cual estaba todo, mundo y sujeto, como cifra de visibilidad. *Lo menos visible* es la corriente secreta que reside, dejándose *entrever*, en lo visible y cuya tarea exploratoria parece haberla entregado la naturaleza al poeta. De ahí esa *pasión por lo menos visible*, por lo secreto del mundo, que Valente confiesa. Lo *nunca visible* es, en la obra de Valente, la muerte, y que no hay que confundir con aquel otro *punto cero de la visión*, ceguera por exceso de vista, que es el lugar al cual, por el ejercicio intelectual y poético, Valente quiere llegar. El concepto de muerte como *lo nunca visible* está aun más explícitamente expresado en el poema «Luis Fernández: Llega de otro lugar noticia de su muerte»; escribe allí: *Tú te pusiste del lado más secreto / de lo nunca visible (IF*,34). Otra potente imagen de *lo menos visible* es dada en «El señor del castillo»:

> Tomó al rey su padre de la mano y bajaron así al centro luminoso de la tierra. Quedó el castillo arriba, en medio de los bosques del dilatado reino, como luz o señal de lo menos visible, y cuantos hombres hasta él llegaban se hacían transparentes y morían.
>
> (*FP*,138)

Aquí el castillo, cuyo misterio parece atraer a los hombres, se erige como materialización de *lo menos visible;* y una vez penetrado, el hombre llega a lo *no visible,* la muerte. Pero Valente sigue al rey y a su hija, y hacia ese *centro luminoso* es donde se orienta. Mas también en un momento de absoluta negatividad existencial llega Valente a situar *lo no visible* en la vida misma:

> Después él mismo desapareció
> dentro de su chistera indescifrable
> mientras lloraban los espectadores, a su vez no
> [visibles,
> pues también eran parte del mundo reducido
> en un azar de nadas a la nada.
>
> («Invención sobre un perpetuum mobile», *IF*,66)

Es, por tanto, desde el reconocimiento de estas tres *calas, lo visible, lo menos visible, lo nunca visible,* desde donde Valente organiza su discurso sobre la visión en general. Pero sus aspiraciones son mucho más altas, y el reconocimiento de estas tres calas que hemos mencionado viene a ser el resultado de un proceso de desposesión intelectual que quisiera desembocar en el *punto cero de la visión,* lugar de la trascendencia absoluta. En el «dictamen» relacionado con el hexagrama 50 del *I Ching,* se puede leer algo que ilustraría bien a lo que Valente aspira:

> Todo lo visible debe intensificarse y continuarse hasta penetrar en lo invisible. Así, obtiene la debida consagración y la debida claridad, y arraiga firmemente en la trama de los nexos universales.

Es, pues, en términos de claridad como se formularía esa etapa última del proceso poético que Valente viene persiguiendo y no en la opacidad que se supone inherente a lo invisible; es de la transparencia de lo que se trata.

Ya vimos la relevancia del tema de la luz en la poesía de Rodríguez como de Brines. Pues, para Valente, el lugar de la luz parece ser lo más próximo a una posible respuesta a todas las preguntas por el poeta hechas al mundo y a sí mismo. En su ensayo sobre Molinos escribe:

La mirada o la visión, en suma, se disuelven en la luz. Extasis, disolución de los visibles (corporales, imaginarios, intelectuales): tiniebla, es decir, plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz[24].

Es esta luz, que parece ser recipiente de todas las formas de *los visibles*, la que Valente busca formular, o al menos intuir, para de ella dejar un mínimo rastro en su poesía. De hecho, en versos suyos formulará esto que aquí ha sido aplicado al discurso de Molinos: *Qué oscuro el borde de la luz / donde ya nada / reaparece* («Límite», *PC*,393).

Nos abrimos aquí a la idea o intuición de lo oscuro, aunque no en el sentido negativo que ésta pueda adquirir. Por lo contrario, es lo que lo oscuro representa en tanto que espacio para la aparición de un nuevo ser como debemos entenderlo. Esta entrada en lo oscuro a través de la luz es un intento no de hacer reaparecer la nada, sino por lo contrario, de inaugurar una luz más pura. Con esta cita de Lezama Lima abre Valente su libro *Material memoria: La luz es el primer animal visible de lo invisible*. Y es quizás una nueva versión de aquel «Fiat lux», que dicho por Dios rajó las tinieblas, al mismo tiempo que se inauguraba la palabra y se hacía la luz primera.

Pero es ya de otra luz de lo que se habla, es de esa luz que procede de la noche —como la luz bíblica de las tinieblas. En un poema de ese mismo libro lo hasta aquí dicho viene como a condensarse. Cerremos, pues, esta entrada a lo que será nuestro próximo apartado, o sea, a la mirada nocturna del autor y su sueño creador.

Objeto de la noche.
Sombras.
Palabras
con el lomo animal mojado por la dura
transpiración del sueño
o de la muerte.
Dime
con qué rotas imágenes ahora
recomponer el día venidero,

[24] *Ibíd.*, p. 20.

trazar los signos,
tender la red al fondo,
vislumbrar en lo oscuro
el poema o la piedra,
el don de lo imposible.

(*MM*,15)

7. *La mirada nocturna. Conclusiones*

Forzado es aquí decir que entramos en el definitivo ámbito de la poesía de Valente. Tanto su actitud de espera, como su pasión por lo menos visible eran aspectos, escalas, digámoslo así, que de algún modo dejaban intuir un recinto de sombras para el personaje poético que Valente intenta construir con su poesía. En uno de los tantos poemas-poética (y Valente se ha sentido obligado a estar formulando su posición ante la escritura casi en todos sus libros) cuyo título es «Sobre el tiempo presente», lo cual vendría a ser en realidad *todo tiempo* —de ahí el cajón de sastre enumerativo al que este poema se entrega—, hay una estrofa que tiene capital importancia para nosotros. Es la siguiente:

Escribo sobre las humeantes ruinas de lo que creímos,
con palabras secretas,
sobre una visión ciega, pero cierta,
a la que casi no han nacido nuestros ojos.
Escribo desde la noche,
desde la infinita progresión de la sombra,
desde la enorme escala de innumerables números,
desde la lenta ascensión interminable,
desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,
de presentir la tierra, el término,
la certidumbre al fin de lo esperado.

(*PC*,366)

(El subrayado de la línea intermedia es nuestro.) Pero el caso es que en esta jugosa estrofa, que es un breve fragmento del poema, aparecen prácticamente todas las tensiones de la poesía de Valente que nosotros hemos ido tratando o trataremos

de expresar. *Palabras secretas, visión ciega, la certidumbre de lo esperado* y lo para nosotros más importante ahora: *ese escribo desde la noche.* Y el caso es que no solamente Valente se confirma aquí en su escribir *desde la noche,* sino que en otro texto, cuyo título es «El poema», dice respecto a éste:

> Si no depositamos a mitad del vacío
> un objeto incruento
> capaz de percutir en la noche terrible.
>
> *(PC,*372)

Se trata, pues, de escribir desde la noche y para la noche, porque en verdad el viaje iniciado por Valente es similar al del místico, y su aspiración última es la búsqueda de esa noche oscura del alma a través de la cual, vaciada incluso la escritura de su contenido, una oquedad, una nada, un vacío, permitirían el verdadero nacimiento de algo más transcendental. En este sentido, sí es Valente el único poeta que apunta hacia esas alturas del espíritu; y si bien se ve, se añade, desde su rigor intelectual, a la corriente que hace de la poesía una ceremonia de sentido religioso. Este resultado es francamente inédito dentro del panorama de la poesía española de la posguerra, pues los poetas de esta promoción partieron de dos actitudes críticas muy bien delineadas. Una, respecto al empobrecido panorama del lenguaje de la supuesta poesía social; otra, respecto a asumir ellos mismos un moralismo crítico ante el ambiente que los rodeaba. Claudio Rodríguez, ya lo vimos, se fue alejando/acercando del mundo por la contemplación y su poesía recobró un ritmo de pensamiento religioso que había tenido desde el principio. Francisco Brines, con su fidelidad a la autenticidad personal en el plano ético, parece haberse quedado más pegado a la tierra y al cuerpo definitivamente, y lo sublimado es el cuerpo y su contingencia, a través de la reflexión metafísica y dentro del marco de una religiosidad de la nada. Valente, de su primera y más obvia postura crítico-social, pasó por otra etapa críticopoética, y se ha instalado prácticamente en un plano idealista y de pura espiritualidad.

No detenerse.
Y cuando ya parezca
que has naufragado para siempre en los ciegos
[meandros
de la luz, beber aún en la desposesión oscura,
en donde sólo nace el sol radiante de la noche.
(«Antecomienzo», *IF*,76)

Es en este espacio de oscuridad, en el que la luz penúltima de un sol radiante aparecerá, donde aspira la poesía de Valente a instalarse. El proceso ha sido largo y seguirá en marcha hasta la muerte física (momento quizás de otra revelación más definitiva, como escribía este otro sabio de lo oscuro, Jorge Luis Borges —al que tanto debe el pensamiento y la escritura de Valente— en su «Elogio de la sombra»: *Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro, / a mi álgebra y mi clave, / a mi espejo. / Pronto sabré quién soy.* Vuelvo aquí a transcribir los versos de «La señal» de Valente, en los cuales se puede constatar cómo el poeta parece esperar una revelación antepenúltima del canto, de la palabra poética, y no de la muerte como en el caso de Borges: *Aguardo sólo la señal del canto. / Ahora no sé, ahora sólo espero / saber más tarde lo que he sido (PC*,139).

Y he aquí que olvidar es esencial para alcanzar ese vaciado centro que paradójicamente es la respuesta última, y al mismo tiempo la apertura a una verdadera plenitud del ser. Laín Entralgo (con todos los estudiosos de este tema) en un excelente ensayo, «Memoria y esperanza: San Juan de la Cruz», que nos ha servido de guía para nuestras indagaciones, alude a ese intento, por parte del místico, de que su memoria quede vacía de sus contenidos y pueda así alcanzar el estado de *noche*[25]. Valente se hallaría en los umbrales de una primera estancia de lo que podría ser aquéllo que llamaba San Juan, respecto a la memoria, *la noche activa.* Estadio que habría de desembocar en la *noche pasiva* y última[26]. Sería en ese punto en que se alcanzaría lo que el místico, en su «Llama de amor viva», describe como: *de mi alma en el más profundo centro.*

La espiral, moviéndose hacia dentro, seguirá siendo un sím-

---

[25] P. Laín Entralgo, *La espera...*, p. 118.
[26] *Ibid.*, p. 122.

bolo definitivamente esencial para explicar gran parte del pensamiento poético y religioso de siempre. Sucede que de un infinito dar vueltas se va llegando lentamente a ese centro, el cual, una vez alcanzado, es un inicio de salida. Creo, en este sentido, que esta visión —nostalgia— de una suerte de *presente perpetuo* ha sido uno de los conceptos antiheraclitianos más importantes para la estética moderna. Claro está, que para el místico, una vez alcanzado *el vacío de la memoria en la noche mística del alma* éste era llenado por Dios[27]; lo cual ni a Borges ni a Valente se les puede pedir. Y es quizás —está claro en Borges— la circularidad infinita de la obra, la que parece tender a reemplazar a ese infinito que significaba Dios para el místico. En el caso de Valente no podemos estar seguros de cuál será la expresión de una tal plenitud esperada y anunciada con su obra.

Pero ya en uno de sus poemas iniciales, los elementos de lo que posteriormente integrarán su obra poética toda, están como inconscientemente intuidos. Creo que en el poema «Noche primera» están en ciernes los rasgos primigenios y centrales de su poética: la búsqueda del vacío como algo creador y al mismo tiempo la constatación del silencio que intenta nombrarlo; el ámbito nocturno como espacio para la contemplación poética; y el señorío de la palabra como única posible certeza. He aquí el poema:

Empuja el corazón,
quiébralo, ciégalo,
hasta que nazca en él
el poderoso vacío
de lo que nunca podrás nombrar.

Sé, al menos,
su inminencia
y quebrantado hueso
de su proximidad.

Que se haga noche. (Piedra,
nocturna piedra sola.)

---

[27] *Ibíd.*, p. 123.

Alza entonces la súplica:
que la palabra sea sólo verdad.
*(PC,*26)

En un excelente artículo de María del Carmen E. González, la crítica parece ver en la obra de Valente un *trasfondo platónico,* y escribe:

> El poeta ha considerado el acto creador como un acto de rememoración de una experiencia no conocida en cuanto pertenece al ámbito de lo prepoético. En el poema se realiza la restauración explícita de la experiencia: la revelación de lo real en la memoria[28].

Justamente aquí, por tratarse de idealismo, hay que andarse con pies de plomo, pues el neoplatonismo que puede pulular en cualquier pensamiento poético contemporáneo, ha sufrido ciertas alteraciones —debido a Husserl para nuestro siglo XX. Desde la primera toma de conciencia que significó Descartes, hasta la preponderancia de la existencia hoy, tomando como base el ámbito del sujeto y su circunstancia, es desde donde hay que entender todo idealismo. Así el concepto de rememoración, realmente *reminiscencia* según los términos de Platón, implica una vida anterior en que el alma del sujeto contemplara directamente aquellas *Ideas* cuyas sombras son ahora sus realidades tangibles. Recuperar lo originario, que es otra cosa, no es instalarse en los dominios de una vida previa, sino *dar un sentido más puro a las palabras de la tribu,* lo cual es esencialmente un problema de lenguaje; y ahí sí que podríamos decir que se trata en verdad de un ejercicio continuo de ascética a nivel lingüístico, para, de algún modo, llegar a ese punto cero, volver a *las cosas mismas,* como reclamaba Husserl, y no obligadamente a aquel estado remoto de las *Ideas puras* —aunque el camino sea el idealismo revisionista, en el mejor sentido de esta palabra.

Escribe Laín refiriéndose al pensamiento de San Agustín: «Esperar la felicidad, vivir unitaria y simultáneamente la ex-

---

[28] María del Carmen E. González, «José Angel Valente: una poética sobre la materia de Tapies», *Ínsula,* núm. 403, junio 1980.

pectación y la reminiscencia metafísica de una existencia bienaventurada, es, según esto, una posibilidad siempre abierta al ser concreto y terreno del hombre.» Si ello es así, hay que tener en cuenta que es ese *saber quién soy* de Borges el que se instala en el moderno pensamiento idealista, ya sea poético o no. Se trata, pues, de identidad, y toda la metafísica moderna —ya lo vimos en el caso de Brines— apunta a un *saber-se*, a un *identificar-se*, aunque sea dentro de un sistema de coordenadas universales[29].

El palabreo filosófico podría llevarnos a zonas de pura ambigüedad conceptual, lo cual queremos evitar y, por tanto, volvemos a los textos de Valente:

> Puedo deciros que esta misma noche
> vuestro feroz recuerdo ha devorado
> mi amor,
> envejecido el rostro de mis hijos,
> mutilado los besos,
> reducido mi pecho a soledad.
>
> («Los olvidados y la noche», *PC*,81)

Este repentino *bajón* a ras de tierra era necesario para volver al origen de la *noche sentida* antes de que en la lectura de la obra del autor lleguemos a *la noche de los sentidos*. La trayectoria, para ser descrita con honestidad por nuestra parte, debe empezar aquí, en la forma más telúrica y existencial de la visión, en y desde la

> Inmensa noche. Solitaria noche,
> (Despojado de mí busco mi cuerpo en vano,
> sigo en vano mi voz.)
> Noche: mi sueño
> no la puede durar.
>
> (*PC*,81)

Noche, pues, de desposesiones muy humanas, de soledad carnal y cruda existencia. Es este momento de extremosidades, de puntos límites, donde la existencia parece tocar sus fondos

---

[29] P. Laín Entralgo, *La espera...*, p. 66.

oscuros —*De cuantos reinos tiene el hombre / el más oscuro es el recuerdo* («La salida», *PC*,132)—, en los que se irá formulando esa otra mirada nocturna, y más espiritual, que ya hemos sugerido.

Pero antes de que tome cuerpo el espíritu nocturno de Valente, la noche pasa precisamente por el cuerpo, por la carne. Y allí deja su huella, y sedimenta y madura el pensamiento, que sobre las ruinas o la hermosura del estar vivos, erige su morada.

Nocturnamente,
mientras yacemos en el lecho
y nos ata el amor
al hilo de la especie
y somos sangre
y sentimos
la gravedad desnuda de los cuerpos,
tú que velas sobre la tierra
—luna de claridad,
nocturnamente—
en el mismo lugar donde cayeron
hacia el gran abandono,
da paz a nuestros muertos.

(«La salida», *PC*,133-134)

En este estadio primero del nocturno mirar del autor, el cuerpo ajeno (o como doble) es contemplado desde la noche: *Durante toda la noche / contemplé un cuerpo ciego* («Destrucción del solitario», *PC*,24). *Cuerpo que he contemplado. Sus límites. La noche.* («Razón de estar», *PC*,176). Mas la pérdida del amor será también como un vacío que se introduce entre los cuerpos, como una opaca nocturna barrera que los separa. Entonces ya es inútil la palabra y la contemplación misma:

Cuando tú y yo estamos frente a frente
y una extensión desierta nos separa.
Cuando la noche cae.

(«Sólo el amor», *PC*,173)

Sucederá entonces que, perdido ese amor, el residuo es en cier-

nes ya alimento de la memoria y material para el poema a venir. Pues su huella queda como sobre la arena húmeda de la playa los pasos de un cuerpo van dejando sus marcas, y sin saberlo con la mente —con la palabra en la poesía— reconstruimos el cuerpo sellado por el tiempo pretérito.

Así, ya sea en el poema, o en el mismo sueño creador de donde el poema fraguará a veces su textura, las imágenes del amor pasado son recogidas y reactualizadas; aunque sea en el recinto de las sombras:

> Cuando la fatiga al fin hundió en el sueño
> todas las figuras,
> cuando del duro territorio de la luz
> nada guardó el olvido.
> tres veces en la noche
> tu sola imagen
> sobrevino en la sombra.
>
> («Tu sola imagen», *IF*,43)

En fin, si bien la estancia oscura es quizá el lugar para la aparición del cuerpo del amor, ya sea como presencia real o como pura imagen en la memoria, el alejamiento de dicho cuerpo parecería precipitar al poeta en una crisis de identidad. No se trata de aquel olvido necesario del yo que la experiencia mística requiere, y al cual aspira Valente en otro momento, sino de una verdadera aniquilación existencial del sujeto.

> Pero tú ignoras cuánto
> la cercanía de tu cuerpo
> me hace vivir o cuánto
> su distancia me aleja de mí mismo,
> me reduce a la sombra.
>
> («Sé tú mi límite», *PC*,179)

Este hundimiento en lo oscuro, de signo negativo, se formula en la obra de Valente como *noche de los humillados*, como *hijos del pus y de la noche*, y *oscuras potencias de la noche*. Porque también cuando *cae la noche. / El corazón desciende*. («Cae la noche», *PC*,69).

Amalgamándose la vida y la muerte, el cuerpo y el deseo,

los recuerdos y el futuro, Valente con su obra irá abandonando este tratamiento de inmediatez física para alcanzar otras esferas. Desde la noche mirará el mundo, lo contemplará, y de la noche surgirá *el sueño creador*, la búsqueda en ella de ese vaciado centro. Mas también, y después de todo lo hasta aquí escrito, es justamente la escritura de la noche y la noche como escritura, lo que ha de manifestarse en la obra de Valente, como otra etapa más antes de llegar a lo *único*.

A principios del siglo XIX (1823), uno de los poetas preferidos de Valente, William Wordsworth, escribía las siguientes estrofas en su poema «Memory»:

> A Pen —to register; a key—
> That winds through secret wards;
> Are well assigned to Memory
> By allegoric Bards.
>
> As Apthy, also, might be given
> A Pencil to her hand;
> That, softening objects, sometimes even
> Outstrips the heart's demand;

Nos ha interesado transcribir aquí estos versos, no solamente por la modernidad que anticipan, en el sentido de implicar una práctica de la metapoesía, sino que la idea de la memoria personificada como escritor, la sugerencia de la utilidad, la escritura como llave para que ésta atraviese por las secretas galerías, y esa última capacidad de ablandar los objetos, hacerlos penetrables, es todo ello también característica de la escritura de Valente. En este sentido, la memoria como elemento motor y promotor del acto de escribir parece venir desde los recónditos lugares del pasado, hacerse presente activo para la escritura, y por ella también apuntar hacia esa otra *memoria-del-futuro*.

La plenitud que se le da a *la memoria* es mucho mayor de lo que por lo común se entiende —lugar donde se acumula el pasado— y, por tanto, es a esta memoria activa a la que nos referimos cuando de Valente se trate. Así, hablando del «Objeto del poema» escribe:

Yaces
y te comparto, hasta
que un día simple irrumpes
con atributos
de claridad, desde tu misma
manantial excelencia.

(*PC*,103)

En el poema se ha hablado de un primer estadio donde la forma es vista, luego aprehendida por la memoria, y allí sedimentada; y en esta última etapa, a que alude la estrofa aquí reproducida, es donde, desde la experimentada vida de la forma en la memoria, resurge con luminosidad nueva, la cual luminosidad es dada por el poema. Vuelvo a insistir aquí en que no se trata de ese trasfondo neoplatónico al que se refería María del Carmen E. González, sino que una experiencia de la cosa vista, en el humano estar siendo, es el inicio de lo que posteriormente serán los materiales sacados de esa memoria telúrica, para que el poema se conforme. En todo caso, el cielo de las ideas de Platón, vendría aquí a ser un cielo *vivido*, no *antevivido*, o anterior a la existencia. Por tanto, toda materia de la memoria poética es prepredicativa, pero prepredicativa dentro del campo de lo existencial —aunque el tratamiento sea muy intelectual, como en el caso de Valente lo es. No obstante,

No puede a veces alzarse al canto lo que vive.

La noche tiene sombras, clausurados lugares,
infranqueables rostros...
. . . . . .
Tiene la noche ríos,
avenidas que arrastran
una espesa materia
dolorosa y ardiente.
Y la memoria,
irreparable, hunde su raíz en lo amargo.

(«No puede a veces», *PC*,225)

Ya es posible ver cómo Valente se encuentra aún en un nivel donde la noche expresa, al igual que la memoria, significados

vivientes, en cierto modo empíricos, relacionados de un modo inmediato con la existencia. *Canto, noche y memoria* adquieren por ahora una relación de sentido representacional cuya tensión parecería insoluble, pues *no puede a veces alzarse a canto lo que vive.* Más tarde, en su obra, Valente comprenderá que no se trata de *alzar al canto lo que vive,* sino que es en el único ámbito de ese encuentro posible —en el del ser del canto, de la noche y de la memoria— donde su propio ser puede armónicamente aparecérsele. Por eso la poesía de Valente tiende al silencio que anulará el canto —punto cero—, y a la noche oscura del alma, a su vaciado, al igual que a la noche de la memoria, a su absoluta oquedad. De ese estado último y en ese estadio último, que es hacia lo que se dirige su obra, es donde este autor *sabrá quién es.*

Ya en *Siete representaciones* la noche va tomando su aura espiritual y pasando a esta otra etapa trascendente de su escritura:

> Nace como la noche
> de inagotable ausencia,
> de muros arañados,
> de vacíos espacios,
> perpetua y giratoria,
> sobre el rastro lunar del que más ama.
>
> (I,*PC*,232)

Estamos ya en otra noche: no es aquélla del tráfago, y del cuerpo, del miedo; solamente es la: *Noche desde sí misma defendida, / noche sin grietas, no habitada, muda* (II,*PC*,233). Igualmente que la noche parece llegar a ese centro precioso donde sólo se identificaría consigo misma, y el canto irá despojándose de su preocupación por representar la vida, el mundo, aunque de él, de ella, siga emanando:

> Pero el canto del hombre se alzaba solitario
> como flauta de fuego en el secreto centro de la
> [noche.
> Después, hombre en su noche, privado fue de
> la visión y el canto, pero ya el don del canto

entero se cumpliera y su forma o verdad
era ahora el silencio.

(«Tamiris el tracio», *FP*,141)

Y es que ahora ya la escritura de Valente va hacia la noche en un sentido oracular, de abrevadero para su canto callado, de inspirador recinto. Es otra, ya lo dijimos, la relación que se ha ido fraguando entre el poeta y la opacidad nocturna. Mucho más creadora, pues han sido entendidos ambos, canto y noche, en su sentido más esencial. De este modo nos es presentada esa relación en «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras», de *Interior con figuras:*

Aquí está el límite.
Ya nunca,
oscuros por la sombra bajo la noche sola,
podríamos volver.
Pero no cedas, baja
al antro donde
se envuelve en sombras la verdad.
Y bebe,
de bruces, como animal herido, bebe su tiniebla
al fin.

(*IF*,59-60)

No lejos de cierto tono místico andan estas líneas. La relación con el mundo de la noche se va pronunciando, haciéndose hablante; sin preocupaciones ni dudas, es el ámbito como vivido y ocupable con la mayor naturalidad por el canto. El proceso de desposesión, el abandono de lo superfluo —pero que desde luego le fue necesario para pasar a esta etapa—, alcanza ahora una transparencia en toda su plenitud. Naturalmente, instalados ya en la pura tiniebla, serán sus *Tres lecciones de tinieblas* la más depurada expresión de esa estancia. Veamos de este cuaderno un texto donde ya es el surgimiento de la luz del espíritu en la noche, meta final de tanto apagamiento voluntario, lo que emerge:

Palma; palma o concavidad o bóveda o vacío; oscura espera de la luz; cuando los brazos fatigados caen redesciende la no-

che; quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte; los brazos alzan, igual que un árbol, palmas; palma o concavidad o vaso; en medio de la noche; para que pueda así nacer sobre la sombra el signo; trazar los signos; signos o letras, números, la forma; nombrar lo recibido; ciego bautismo de la luz; el rayo.

(«Caf», *TT*,39)

Y entramos, ya bien conquistado este reino de la noche y la tiniebla, en otro momento de emocionado e intelectual alzamiento poético; este es el del sueño creador: *Me alzo, pues, como sonámbulo / entre las significaciones de la noche* («Como una invitación o una súplica», *PC*,224).

Para Platón, a través de las reminiscencias, el alma despertaba del sueño que el cotidiano vivir significa y llegaba así a acercarse a su verdadero ser. María Zambrano, por lo contrario, ve en el sueño una instancia donde el hombre se realiza, cuyo vehículo principal de realización sería la palabra. Transcribamos lo que la autora escribe al respecto:

> La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es, si no una máscara, sí una figura que puede deshacerse y rehacerse; un despertar trascendente. Una acción poética, creadora, de una obra y aun de la persona misma, que puede ir así dejando ver su verdadero rostro, que puede ser visible por sí mismo, que puede llegar a ser invisible confundiéndose con la obra misma. Obra que puede darse también en hechos. Mas los hechos han de estar a la altura de la palabra, ya que la palabra preside la libertad.
>
> El sueño de la persona es en principio sueño creador, que anuncia y exige el despertar trascendente y que aún puede contenerlo ya en el nivel más alto de la escala de los sueños [30].

En verdad, el ensayo de Valente que lleva el mismo título del de Zambrano «El sueño creador», en *Las palabras de la tribu*, no hace sino glosar inteligentemente lo que la autora aquí ha dicho. Lo que importa es esa conciencia de que en el ámbito de la noche, momento por excelencia para la aparición de los

---

[30] María Zambrano, «El sueño creador», *Obras reunidas. Primera entrega* (Madrid, Aguilar, 1971), pp. 40-41.

sueños, la mirada recogida del poeta se hace creadora a través de la palabra y el mismo sueño.

Si nos mantenemos pegados al texto de Zambrano, veremos que la dependencia del sueño y la de la vida parecen de un mismo orden. Por otro lado, surge el estado de la vigilia supraconsciente que, como sabemos, es uno de los modos que toma la mirada poética de Valente.

> Si los sueños no fueran un despertar, un cierto modo de despertar, hubieran pasado inadvertidos siempre, como quizá pasen inadvertidos todavía algunos aspectos de la vida humana, en el mundo del sueño, bajo los sueños; o, en la vigilia, del otro lado de las fronteras de la conciencia.
>
> Soñar es ya despertar[31].

Esta *vigilia* es un estado que propicia la entrada a la noche de la memoria, en donde se crearía una abertura dentro del seno de la noche, que hará posible la emergencia del momento creador. Aquí es oportuno mencionar que en lo que hemos dado en llamar el instante poético, parece suceder algo similar a lo que ocurre en el sueño. Las imágenes se borran con una rapidez impresionante, mas hay una certeza de conjunto tanto en el sueño como en el instante poético. Dicha certeza, al querer transcribirla por la palabra escrita, se nos escapa, escurridiza como un pez aún vivo entre las manos. De ahí que la transcripción de los sueños interpretada simbólicamente tenga que recurrir a símbolos, arquetipos, ya que la verdadera descripción de los sueños es prácticamente imposible, pues los matices se borran rápidamente en el despertar. Así ocurre con el instante poético, que parece huir y resistirse a su fijación en el poema.

Pero volvamos a Zambrano y veamos cómo es en el sueño como vigilia donde se funda aquel vacío de los místicos que tanto importaba para entender la última poesía de Valente. Aquel vacío, decíamos, parece hacerse posible e inaugurar la creación justamente en el sueño:

> En la vigilia la forma sueña, deja al sujeto desprendido, como en el vacío. Pues que efectivamente se hace en la conciencia

[31] *Ibíd.*, p. 17.

un vacío que puede ser apenas perceptible y que se asimila a una distracción. Mas si se trata de un vacío que por su magnitud no puede ser ignorado, entonces el campo de la realidad dentro del cual aparece toda perfección se modifica [32].

Igualmente, pero con menos entusiasmo, confirma Maurice Blanchot esta presencia de una vigilia que él ve como más neutral. Dicha neutralidad o anonimato que se establece en el estado del sueño, hay aquí que acercarlo de nuevo a aquella idea de Merleau-Ponty del esencial anonimato de la *visión*, de lo *visible*, que era un modo de unidad del mundo y del ser del sujeto y de lo visible. Veamos, pues, lo que Blanchot escribe sobre ambos temas, la vigilia y la neutralidad del sueño, en «Soñar, escribir»:

> Lo que hay en el fondo del sueño —admitiendo que haya una profundidad, profundidad muy superficial— es una alusión a una posibilidad de ser anónimo, de forma que soñar es aceptar esta invitación a existir casi anónimamente, fuera de sí, en la atracción de ese exterior y bajo la garantía enigmática de la semejanza: un yo sin yo, incapaz de reconocerse como tal, puesto que no puede ser sujeto de sí mismo.
>
> . . . . . .
>
> El sueño es una tentación para la escritura, puesto que la escritura tiene quizá que ver con esta vigilancia neutra que la noche del sueño pretende apagar, pero la noche del ensueño también despierta y mantiene sin cesar, en tanto que perpetúa el ser pareciendo existir. Hay, pues, que precisar que tomándole prestado a la noche la neutralidad y la incertidumbre que le son propias, imitando ese poder sin origen de imitar y de parecerse, la escritura no sólo rechaza todos los medios del sueño, las facilidades de la inconsciencia y las dichas de la duermevela, sino se vuelve hacia el ensueño porque éste, negativa a dormir en el seno del sueño, es, en el seno de la noche asemejada, una vigilancia todavía, una lucidez siempre presente, movediza, cautiva sin duda y, por eso, cautivadora. La imposibilidad de dormir en que se convierte el sueño en el ensueño nos incita a creer que nos aproxima, por alusión y por ilusión, a la noche despier-

[32] *Ibíd.*, p. 21.

ta que los antiguos llamaban sagrada, noche cargada y privada de noche, larga noche de insomnio a la cual corresponde, en su atracción que no cesa, el movimiento no domeñado de la inspiración, cada vez que nos habla la anterioridad hablante, no hablante, indefinida, que parece decírnoslo todo antes de decirlo todo y que nos lo dice quizá, pero en una semejanza de palabra[33].

Todo este ambiente donde parecen diluirse los papeles del sujeto y el objeto, no dejará de preocupar a los escritores, sino que por lo contrario, cierta angustiada duda de la vida, como el sueño, serán proyectados sobre un telón de fondo vacío y neblinoso, que para cualquier creyente se ve resuelto por su fe religiosa; pero para aquellos que han escogido hacer de la palabra su *único señor* (como sugiere Wallace Stevens), otros son los temores. El propio Valente expresa esta preocupación así:

Y todo
pudo ser pasto oscuro
de otro dios, de otro sueño
(«Tuve otra libertad», *PC*,82)

En «El testigo» se formula la presencia de un ente ausente que parecería también ser testigo del propio estar-soñando del poeta, y de algún modo obligarlo a una vigilia dentro del ámbito mismo del sueño:

No podría decir que velo aunque esté en pie,
sino que alguien que tal vez contemplara mi sueño
me impidiese cerrar los ojos
con su muda presencia.
(«El testigo», *PC*,143)

También Blanchot, en el artículo que anteriormente se ha citado, resume esta insistente obsesión en el pensamiento más alerta de todas las épocas. Antes de consignar sus palabras, hay que señalar que para Miguel de Unamuno igualmente fue ésta

[33] Maurice Blanchot, «Soñar, escribir», *La Risa de la Dioses*, traducción de J. A. Doval Liz (Madrid, Taurus, 1976), pp. 132-133.

una idea que lo visitó constantemente; y su novela *Niebla* sería el resultado más acabado. Pero veamos lo que dice Blanchot:

> En el límite se podría decir que no hay nadie en el sueño y, en consecuencia, de alguna forma nadie para soñarlo; de ahí la sospecha de que, allí donde soñamos, hay realmente alguien diferente que sueña y que nos sueña, alguien que, a su vez, al soñarnos, es soñado por alguien diferente, presentimiento de ese sueño sin soñador que sería el sueño de la noche misma. (Idea que desde Platón hasta Nietzsche, desde Lao-Tsé hasta Borges, se encuentra en los cuatro puntos cardinales del pensamiento soñador)[34].

Saberse ser el sueño de una otredad absoluta, de aquella otredad ya mencionada, para la cual no existe otro ser que le indique la suya, sería un estado de conciencia que naturalmente da cierta realidad al ser en cuyo recinto reside esa capacidad de saberse ser el sueño de otro. O sea que en el caso de Valente se plantea la idea de que el mundo, como el sueño, pueden ser igualmente huecas fórmulas, de otro ser que las proyecta. Así es como por la palabra poética el poeta nos comunica esta duda:

> En el aire la mano queda
> entre el soñar y el despertar,
> suspendida entre dos reinos
> de idéntica irrealidad.
>
> («El descuidado», *PC*,78)

Valente va aún más allá de este escrito, en el cual nuestra existencia, la del sueño como la vigilia, parecen tambalearse, y es la misma muerte la que aparece como irreal:

> Cayó cuanto se alzaba vacío desde el sueño
> y en un triste recinto aún dura el llanto,
> porque los muertos son bastardos de la muerte,
> hijos de otra memoria.
>
> («La ciudad destruida», *PC*,126)

---

[34] *Ibíd.*, p. 130.

Insistimos en que en su última trascendencia, por desgarrante que sea cualquier texto de Valente, es en la poesía donde parece residir la sobrevivencia de todo, e igualmente ocurre con el sueño y la vida hasta ahora puestas en duda:

La materia del sueño y del tiempo
en la ardiente raíz de la dura palabra,
hecha piedra en su luz,
como queda la rosa quemada.
(«Forma», *PC*,279)

Aquí se trata de la palabra como elemento petrificador y conservador al mismo tiempo del sueño y la vida; pero en otro texto emergen el sueño y su trascendida significación de modo más transparente, y móvil, de nuevo gracias a la palabra:

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.
(«No inúltimente», *PC*,228)

No siempre el destino de la palabra poética ha sido en Valente tan promisorio; aunque, en general, y como hemos visto, es un fervor creciente hacia ella lo que sostiene a su obra. Pero resulta interesante traer ahora una estrofa de su segundo libro, donde noche, sueño y palabra, aparecen ya en su relación condicionada. Esta última, la palabra, también con ese poder de movimiento y vuelo propio de las nubes que acabamos de ver, pero con connotaciones menos positivas:

Pero ahora acercaos: ved
cómo la noche cae. Se oye
un largo toque de silencio y redobla
el hisopo sobre el tambor.
La plaza está desierta (parece descansar
la ciudad en un sueño más hondo que la muerte).
Sólo quedan palabras como globos hinchados,

ebrios de nada. Van
flotando lentamente sobre la carroña del día
y su implacable putrefacción.

(«La mentira», *PC*,123)

Es, pues, desde su instalación en la sabiduría que el sueño entrega al poeta, quien actúa como receptor no pasivo de sus mensajes y que a través de la palabra los convierte en sueño creador, como Valente resume esta idea del sueño predispuesto a renacer, a volver a caer como agua fertilizante sobre el mundo y el hombre. Por fin, para cerrar este acercamiento a la mirada desde el sueño creador de la obra de Valente, he aquí un texto que resume y estiliza hasta el máximo lo que sobre el sueño parecería Valente sugerir en su poesía:

Como desde su propia oscura luz baja el deseo
al no mortal destino de la carne,
como el ala del ángel
abriéndose en el seno de la sombra
o el súbito encuentro
del aire con su vuelo,
así entran las
aguas que nos hacen nacer y nos anegan
en el recinto sellado de este sueño.

(«El recinto sellado de este sueño», *IF*,73)[35]

* * *

Al principio de este intento de describir el fenómeno de la mirada nocturna de Valente citábamos una estrofa en la cual aparecía aquel revelador verso que decía: *Escribo desde la noche*. Esta noche hay que tomarla también como metáfora de la memoria en su estado más puro, o sea, vaciada de todo contenido circunstancial para que la palabra creadora la vuelva a llenar con un nuevo y más puro ser. Lo oscuro como recinto

[35] Estas versiones del sueño en la obra de Valente habría que contrastarlas con una primera configuración del sueño en su forma más común, la cual, como hemos visto, fue transformándose, agudizándose, y al final, emergió el sueño con muy otras connotaciones y características.

de la escritura justifica también el tanteo que significa toda la obra de Valente. Cada poema viene a ser un modo de palpar, en lo oscuro, en la noche, el amueblado de la estancia donde escribe. Y de aquí esa sensación de ambigüedad, sonambulismo, tropiezo, caída y nuevo alzamiento, que es una constante en su poesía. Y ello le da una autenticidad y un valor crítico extraordinario.

Esa escritura en lo oscuro parte igualmente del *punto cero* de la identidad humana, de esa incertidumbre que parece acompañar al sujeto siempre. La continua mirada orientada a interrogarse a sí mismo, lo cual implica un desdoblamiento, crea ese *otro* necesario y respondiente; es, en lo oscuro del ser, la otra noche que apesadumbra al hablante poético de Valente y quien sólo *sabrá quién es,* en alguna otra instancia de su trabajo poético.

El sueño preña al sujeto de otro ser, el ser-soñante, que no es una otredad, pues la conciencia parece abolida, sino un nuevo ser salido de la aniquilación del sujeto el que emerge. Por esta razón, el sueño es creador para Valente, como lo son la noche, y la desposesión, la nada, el vacío, el centro y el silencio.

Palabras de ascético sabor y corte senequista le hace decir Valente a Maquiavelo en un poema. Sin duda más pertenecientes a cierto impulso ético-vital del propio autor, creo que conviene aquí transcribirlas para dar una imagen penúltima de la figura de Valente como poeta:

> Habito con pasión el pensamiento.
> Tal es mi vida en ellos
> que en mi oscura morada
> ni la pobreza temo ni padezco la muerte.
> («Maquiavelo en San Casciano», *PC,*212)

Se le podría aplicar a Valente aquello que Jean-Paul Sartre decía sobre Baudelaire: «Baudelaire es el hombre que ha escogido verse como si fuera otro; su vida es la historia de ese fracaso.» Fracaso humanísimo, pero que produjo una grandiosa obra. Algo de esto ocurre en el caso de Valente. La literatura entendida como un vicio del cual no se puede deshacer, la perpetua búsqueda de su identidad que le ha hecho ser muchos otros —a los cuales ha ido destruyendo, pero cuyas huellas quedan diseminadas por toda su obra—, lo han llevado precisamen-

te a configurar un mundo suyo, una mirada propia. Mirada intermitente de dudas, de cegueras parciales, de tropiezos torpes, de alturas sublimes, todo lo cual conforma una dispersión que da unidad a su mundo. En este sentido hemos tratado en nuestro ensayo de ir ofreciendo siempre tesis y antítesis, derrumbando nuestras propias afirmaciones, buscando lo contrario de aquello que descubríamos. El tipo de certeza poética que Valente nos propone es el de la incertidumbre, por esta razón creemos que dentro del rótulo de *mirada nocturna* pueden residir todas esas contradicciones. Este largo proceso de su obra, ese tanteo total de su escritura, ha sido también el nuestro como lectores. Obligado es que quede instaurada una sola certeza, aunque ya dijimos, esa certeza sea la de la incertidumbre. Mas he aquí el terreno que hemos recorrido; he aquí cuál es el «Territorio» de Valente:

Ahora entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.

Entramos en la sombra partida,
en la cópula de la noche
con el dios que revienta en sus entrañas,
en la partición indolora de la célula,
en el revés de la pupila,
en la extremidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.

Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
Ni dios ni hombre.

Procede sola de la noche la noche,
como de la duración lo interminable,
como de la palabra el laberinto
que en ella encuentra su entrada y su salida
y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo viviente.

*(IF,*7)

INDICE

Pág.

Introducción. Poesía y percepción: la actitud fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty ... 7

I. *La mirada crepuscular: Francisco Brines* . 23
1. La noria de su mirar. Cronos, 23; 2. Espacios para la mirada: el balcón, la ventana, el jardín, 30; 3. Evocación y ausencia del otro, 38; 4. Metafísica del voyeurismo, 43; 5. Narciso mirándose en el río de Heráclito, 49; 6. Luces y sombras, 53; 7. La noche, la maldita alba, 60; 8. La mirada crepuscular, 71; 9. Conclusiones, 78.

II. *La mirada auroral: Claudio Rodríguez* ... 81
1. «Miserable el momento si no es canto», 81; 2. Metafísica de lo cotidiano. La cosa, 87; 3. La mirada contemplativa, 107; 4. La mirada auroral, 121; 5. Conclusiones, 139.

III. *La mirada nocturna: José Angel Valente* . 141
1. Abertura a su mirada, 141; 2. Configuración de la mirada, 150; 3. Contemplación, mundo, ceguera y muerte, 156; 4. El autodescubrimiento, la otredad, el espejo, 163; 5. La Espera y la Memoria, 169; 6. «La difícil pasión de lo menos visible», 177; 7. La mirada nocturna. Conclusiones, 186.

Dionisio Cañas nació en Tomelloso en 1949. Después de haber vivido ocho años en Francia se trasladó a Nueva York, donde reside desde 1973. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de New York, en la cual se doctoró. Ha enseñado Literatura Hispánica en la Universidad de Yale, y actualmente lo hace en la City University of New York (Baruch College).

Ha publicado cuatro libros de poesía —uno de ellos *La caverna de Lot*, en esta misma editorial (Hiperión, 1981)—, cuya selección y revisión definitiva será reunida bajo el título de *La palabra negada (Poemas 1976-1981)*. Su último libro, *Los secuestrados días del amor*, se publicó en México en 1983. Trabaja ahora en lo que piensa es su segunda etapa de producción poética, que espera reunir bajo el título de *Ofrenda*.

Poesía y percepción es su primer libro de crítica literaria. En él, Dionisio Cañas parte de los presupuestos teóricos de la fenomenología (en especial de Husserl y Merleau-Ponty), en un intento de comunicar una experiencia particular, la de la lectura de tres poetas españoles contemporáneos: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente.

Ediciones Hiperión, S. L.