BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Santiago de Compostela

Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente.

Manuel Fernández Rodríguez

Tesis de Doctorado

Facultad: Humanidades

Director: Dr. Claudio Rodríguez Fer

2001

Universidade de Santiago de Compostela
Campus Universitario de Lugo
Facultade de Humanidades

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ANÁLISIS INTEGRAL DE LA NARRATIVA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

TESE DE DOUTORAMENTO

Manuel Fernández Rodríguez

Universidade de Santiago de Compostela
Campus Universitario de Lugo
Facultade de Humanidades

ANÁLISIS INTEGRAL DE LA NARRATIVA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

TESE DE DOUTORAMENTO DIRIXIDA POLO DOUTOR

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER

LUGO, XANEIRO DE 2001

VISTO E PRACE: O DIRECTOR — ASINADO: O DOUTORANDO

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER — MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

¿A dónde vas?
—Al pozo de mi infancia y ese camino es el de la muerte.
Reb Segré.
(Edmond Jabès, 1990: 125)

Y calló todo. Mas hasta en este callar
nació un nuevo comienzo, seña y transformación.

Animales de silencio se abrieron paso, salieron
del claro bosque libre, de lechos y guaridas;
y se vio que no era por astucia
ni por miedo por lo que estaban tan callados
sino para escuchar. (...)
(Rainer María Rilke, 1998: 129, "Soneto I").

Las dos puertas del mundo
están abiertas:
tú las has abierto
en la entrenoche.
(Paul Celan, 2000, "Epitafio para François")

El humo aciago de las víctimas.

Todo se deshacía en el aire.
La historia como el viento dorado del otoño
arrastraba a su paso los gemidos, las hojas, las cenizas,
para que el llanto no tuviera fundamento.
(José Ángel Valente, 2000[b]: 19)

Á miña familia, distancia de min mesmo, polo seu apoio.

A José Ángel Valente, nas lindes dos desertos hoxe, *in memoriam.*

A Claudio, mestre sen avidez; porque non será dos ávidos o Reino.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN 9

1. JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y LA NARRATIVA BREVE 14

2. RECEPCIÓN CRÍTICA 16

3. MIRAR LOS CUENTOS POR DENTRO DESDE FUERA. ANÁLISIS INTRATEXTUAL 29

3. 1. Historias y temas 30

3. 1. 1. Clasificación argumental 41
3. 1. 1. 1. Cuestiones generales 41
3. 1. 1. 2. Grupos argumentales 43
3. 1. 1. 2. 1. Cuentos de la memoria de lo vivido 45
3. 1. 1. 2. 2. Cuentos de la memoria de lo aprendido 52
3. 1. 1. 2. 2. 1. Cuentos literarios 52
3. 1. 1. 2. 2. 2. Cuentos históricos 55
3. 1. 1. 2. 3. Cuentos de la historia del presente 57
3. 1. 1. 2. 3. 1. Cuentos fantásticos 58
3. 1. 1. 2. 3. 2. Cuentos realistas 60
3. 1. 1. 2. 3. 2. 1. Cuentos críticos 60
3. 1. 1. 2. 3. 2. 2. Cuentos reflexivos 61
3. 1. 2. Organización temática 64
3. 1. 2. 1. Cuestiones generales 64
3. 1. 2. 2. Grupos temáticos 65
3. 1. 2. 2. 1. El "yo" y la sociedad 65
3. 1. 2. 2. 1. 1. Contra el poder moral 69
3. 1. 2. 2. 1. 2. Contra el poder material 73
3. 1. 2. 2. 2. La vida como búsqueda 76
3. 1. 2. 2. 2. 1. El "yo" y la nada 77
3. 1. 2. 2. 2. 2. El don de la palabra 87
3. 1. 2. 2. 3. La catarsis 92
3. 1. 2. 2. 3. 1. Caricatura de la sociedad 93
3. 1. 2. 2. 3. 2. Teoría de la mentira 94
3. 1. 3. Interacción argumento-tema 95

3. 2. La disolución de la escritura 87

3. 2. 1. Cuestiones generales 97
3. 2. 2. La palabra en letras: nebulosas y fragmentos 98
3. 2. 2. 1. Materia de visión 98
3. 2. 2. 2. Elementos gráficos 102
3. 2. 3. Ecos; la música de las palabras 105
3. 2. 4. Las espirales narrativas 107
3. 2. 4. 1. La ambigüedad como estilo 107
3. 2. 4. 1. 1. Materia mínima 107

3. 2. 4. 1. 2. Figuras de omisión 108
3. 2. 4. 2. Las formas de tantear 113
3. 2. 4. 2. 1. Figuras de acumulación 113
3. 2. 4. 2. 2. Pasear por las periferias 117
3. 2. 4. 3. Ecos gramaticales 119
3. 2. 4. 3. 1. Figuras de repetición 120
3. 2. 4. 3. 2. La materia escrita se disgrega 129
3. 2. 4. 4. Entre la voz y el silencio 131
3. 2. 5. La cortedad del decir 131
3. 2. 5. 1. Vocabulario 132
3. 2. 5. 2. Recursos semánticos 138
3. 2. 5. 2. 1. La no linealidad o la equivalencia de lo contradictorio 140
3. 2. 5. 2. 2. La mirada irónica sobre la realidad 146
3. 2. 6. El anonimato de la escritura 148
3. 2. 6. 1. La ocultación como estrategia 148
3. 2. 6. 2. La complicidad del lector 155
3. 2. 6. 3. La forma de lo espiritual 157
3. 2. 6. 4. Distanciamiento sentimental 163
3. 2. 6. 5. El no-tiempo y la edad 165
3. 2. 6. 6. El no-lugar. Las margas del eoceno 168
3. 2. 7. Forma de la escritura y modo de mirar: conclusiones 169

3. 3. El tejido del relato 165

3. 3. 1. La trama en los relatos 177
3. 3. 2. La trama entre los relatos 194

3. 4. Los campos de la memoria. Conclusiones intratextuales 206

3. 4. 1. La mirada apocalíptica 211
3. 4. 2. Lo argumental 212
3. 4. 3. Lo temático 215
3. 4. 4. La forma de lo abierto 218
3. 4. 5. Constitución formal de la acción y de la reflexión 222
3. 4. 6. La artesanía de las palabras 226

4. MIRAR LOS CUENTOS POR FUERA DESDE DENTRO. ANÁLISIS EXTRATEXTUAL 227

4. 1. El tiempo de las palabras. Análisis histórico-literario 234

4. 1. 1. Relato, autor y época. El texto en la historia de la literatura 235
4. 1. 1. 1. Narrativa exiliada 235
4. 1. 1. 1. 1. Realismo desde la atalaya 238
4 .1. 1. 1. 2. Fantasías. La escritura boca abajo 267
4. 1. 1. 1. 3. Pequeñas construcciones con vistas al vacío 277
4. 1. 1. 1. 4. Un diálogo del conocimiento en Valente 289
4. 1. 1. 2. Una misma voz desde el fondo de la palabra. Escritura autótrofa 298
4. 1. 1. 2. 1. Canto y narración 299
4. 1. 1. 2. 1. 1. De la memoria al fragmento 300
4. 1. 1. 2. 1. 1. 1. Regresar sobre las propias huellas 301
4. 1. 1. 2. 1. 1. 2. De las cosas de este mundo 314

4. 1. 1. 2. 1. 1. 3. Con la luz del pensamiento 348
4. 1. 1. 2. 1. 1. 4. Islas en prosa 380
4. 1. 1. 2. 1. 2. El cuerpo del ahogado 443
4. 1. 1. 2. 1. 2. 1. La poesía frente al espejo o el poeta gestante 445
4. 1. 1. 2. 1. 2. 2. Materia espuria que pervive; anclajes de la memoria 448
4. 1. 1. 2. 1. 2. 3. Recuerdos desde la ausencia 452
4. 1. 1. 2. 1. 2. 4. La carne, materia del hombre 456
4. 1. 1. 2. 1. 2. 5. Letras seminales 459
4. 1. 1. 2. 1. 2. 6. La antigua idea de la Parca 469
4. 1. 1. 2. 1. 2. 7. El dictado del canto 474
4. 1. 1. 2. 1. 3. La génesis del habla. Comunión con la lengua originaria 490
4. 1. 1. 2. 1. 3. 1. La geografía del alma o el origen de la memoria 490
4. 1. 1. 2. 1. 3. 2. El humus del cuerpo, del verbo y del amor 497
4. 1. 1. 2. 2. Ficción y reflexión por la prosa 505
4. 1. 1. 2. 2. 1. Palabras nuevas sobre palabras antiguas 506
4. 1. 1. 2. 1. 4. Tres variaciones sobre la negación 532
4. 1. 1. 2. 1. 4. 1. Hacia el otro yo por la carne 533
4. 1. 1. 2. 1. 4. 2. El apocalipsis de la estupidez 536
4. 1. 1. 2. 1. 4. 3. El verbo escondido 538
4. 1. 1. 2. 3. Aproximaciones 546
4. 1. 1. 2. 4. Apócrifo desde el otro lado 564
4. 1. 2. Intertexto, mitos y motivos. La historia de la literatura en el texto 567
4. 1. 2. 1. El mascador de tradiciones 567
4. 1. 2. 1. 1. Escritura especular 588

4. 1. 2. 2. La tierra polar. Mitos, símbolos y motivos 659
4. 1. 2. 2. 1. La materia imantada 661
4. 1. 2. 2. 2. Los pantanos y los hornos 695
4. 1. 2. 2. 3. La pasión de las alas; anábasis aérea 716
4. 1. 2. 2. 4. La tierra tatuada 723
4. 1. 2. 3. Literatura desestimada 743

4. 2. El barniz de la historia. Dimensión histórico-social 766

4. 2. 1. Un dedo en la llaga. Los textos en la historia social 772
4. 2. 2. Nacer en este reino. Las estructuras sociales en los textos 776
4. 2. 2. 1. Poder y dominio. Historia y política en los textos 776
4. 2. 2. 1. 1. Morada última. Edad Antigua 777
4. 2. 2. 1. 2. Oscuridad. Edad Media 779
4. 2. 2. 1. 3. Edificios de normas. Edad Moderna 779
4. 2. 2. 1. 4. Ojos para ver. Edad Contemporánea 782
4. 2. 2. 2. Aventar un avispero 786
4. 2. 2. 2. 1. Lo alejado 787
4. 2. 2. 2. 2. Lo sanguinario 788
4. 2. 2. 2. 3. Lo dogmático 792
4. 2. 2. 2. 4. Lo tergiversado 797
4. 2. 2. 2. 5. Lo idolátrico 802
4. 2. 2. 2. 6. Manicomios, escuelas y cárceles 805
4. 2. 2. 3. Lo femenino deseante 813
4. 2. 2. 3. 1. La variable genérica en la Historia 815

4. 2. 2. 3. 2. La soledad heroica 826
4. 2. 2. 3. 2. 1. La ruta femenina 828
4. 2. 2. 3. 2. 2. Lo neutro y la religión del cuerpo femenino 835

4. 3. La barca y sus riberas. Dimensión antropológica 840

4. 3. 1. Ser nadie. Identidad individual 842
4. 3. 2. Dispersar como sembrar. Identidad colectiva 852
4. 3. 3. Vivir la muerte 857
4. 3. 4. Cosas que han sido. Cultura material 863
4. 3. 5. Escrito sobre la arena 871

4. 4. Espíritu de cruzada. Dimensión ideológico-filosófica 876

4. 4. 1. El lugar sin dios 882
4. 4. 2. Místico materialista 886
4. 4. 3. La fractura del pasado 891
4. 4. 4. Humildad inmóvil 896
4. 4. 5. El crisol 900

4. 5. El regreso infinito. Dimensión biográfico-psicológica 906

4. 5. 1. El mundo originario 913
4. 5. 2. Retratos de la edad adulta 926

4. 6. Para el que ha viajado tanto. Conclusiones extratextuales 934

4. 6. 1. La Babilonia robada 939
4. 6. 2. Tiempo de ocasos 943
4. 6. 3 El canto del extranjero 945
4. 6. 4. Buscando el naipe 947
4. 6. 5. Latidos 948

5. LOS HEMISFERIOS VALENTIANOS. CONCLUSIÓN GENERAL 945

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA 950

6. 1. Bibliografía primaria 950

6. 2. Bibliografía referencial 952

6. 3. Bibliografía general 960

0. INTRODUCCIÓN

> Cuando uno concluye de edificar su casa, advierte que ha aprendido algo. ¡Cuánto mejor le hubiera sido conocerlo antes de ponerse a edificar! (Nietzsche, 1996: 178).

El objetivo de este trabajo es el de realizar, por primera vez, un estudio sistemático y completo de la obra narrativa de José Ángel Valente, a la que previamente sólo se le habían dedicado trabajos parciales. Por ello, nuestro interés principal estriba en establecer una mirada comprensiva sobre la totalidad de la producción narrativa del autor, entendiéndola como una manifestación diversa de un común sentimiento literario y de una idéntica postura frente al mundo que la justifica.

Para dicho fin hemos partido de unos presupuestos metodológicos anclados en una perspectiva plural sobre la obra literaria, tal y como sistematiza Claudio Rodríguez Fer (1989, 1991 y 1996[b]), abogando por un tipo de análisis integral, que permita dar cuenta de todos los objetos de estudio posibles, sin desperdiciar ningún útil de trabajo que se considere válido. De este modo, son objeto de nuestro análisis todos aquellos aspectos que puedan ser explicativos de la obra en su conjunto o en parte, sin renunciar a ninguna óptica que haga factible dicha percepción. Tratamos, por tanto, no tanto de sostener unos presupuestos metodológicos concretos, como de hacer una síntesis explicativa de todos aquellos elementos conceptuales que puedan ser integrados en un intento de explicación abierto y diverso, sin renunciar a ninguno por razones de monologismo hermenéutico.

Como cuestión previa al análisis del corpus propiamente dicho hemos presentado en el punto primero una reflexión en torno a las relaciones de Valente con la narrativa breve, que nos sirve de presentación y ubicación cronológica y contextual de las obras analizadas, así como para hacer una primera valoración de la importancia de la narrativa en el conjunto de la escritura del autor.

A continuación, también a manera de unicación general previa al análisis, hemos establecido un panorama de "Recepción crítica", en el que resumimos los estudios específicos dedicados a la narrativa del autor, y realizamos un resumen de las

tendencias críticas principales, que nos sirven para establecer el estado de la cuestión del que partimos para nuestro trabajo.

A partir de este momento se inicia el estudio propiamente dicho, realizado, como ya hemos mencionado, conforme a los criterios metodológicos integrales. Nuestra metodología asumirá las perspectivas básicas tradicionales, tanto las inmanentes como las no inmanentes; las primeras se ocuparán de realizar un análisis de los elementos puramente textuales y, por tanto, tendrán como referente último al propia texto; las segundas partirán de que todo texto es una entidad que se debe, condicionada y condicionante, a un autor que se sitúa en un medio histórico, social y cultural concreto. En nuestro trabajo, la perspectiva inmanente aparecerá recogida en el primer gran bloque de análisis, "Mirar los cuentos por dentro desde fuera. Análisis intratextual", mientras que la otra se encontrará en el segundo gran bloque, "Mirar los cuentos por fuera desde dentro. Análisis extratextual".

1. El **análisis intratextual** se compondrá, a su vez, de una serie de subapartados que se fijarán en distintos aspectos del texto:

- Así, en primer lugar, tendremos un análisis de las **cuestiones de fondo** o contenido, desarrollado en el apartado "Historias y temas", que agrupará las clasificaciones de los relatos por su argumento y por su tema, así como el análisis de las distintas divisiones propuestas.
- En segundo lugar nos ocuparemos de realizar un estudio de las **cuestiones de forma**, es decir, de los rasgos de estilo característicos del autor y su narrativa, apartado que se encuadrará en el punto "La disolución de la escritura". En él incluiremos un apartado dedicado a las cuestiones gráficas, otro para los recursos de tipo fónico, un tercero para analizar los elementos gramaticales, que contendrá referencias a las figuras de acumulación, recurrencia y omisión, un cuarto que se centrará en los recursos que parten de la utilización del léxico y de los juegos semánticos, y, finalmente, también atenderemos a las cuestiones pragmáticas, donde analizaremos la presencia del narrador, la importancia del lector, y las dimensiones espacial y temporal de los relatos, entre otros aspectos.
- El tercer y último punto de interés del análisis intratextual es el que se centrará en la **estructura** de los textos —"El tejido del relato"—, donde

analizaremos tanto las estructuras predominantes en los cuentos como las de los volúmenes que los contienen.

- Cerraremos este primer gran bloque con las conclusiones parciales —"Los campos de la memoria. Conclusiones intratextuales"— que resumen e interpretan los datos obtenidos de todo lo anterior.

2. Por lo que respecta al estudio **extratextual**, destacamos que, por su diversidad y amplitud de enfoques, inevitablemente es el más amplio de los dos. En él desarrollaremos las relaciones que mantienen los textos con el contexto en el que se inscriben, bien como ejemplo de esa realidad objetiva, bien como parte integrante de la misma. Es evidente que este enfoque se prestaría a un estudio de las relaciones de los cuentos con todas las áreas posibles de la actividad humana, con las que, de hecho, tienen relación; sin embargo, por razones objetivas de utilidad y pertinencia hemos reducido esa comparación con las áreas que Rodríguez Fer (1998[c]) considera el mínimo imprescindible para dar al análisis una verdadera dimensión extratextual, y que son las histórico-literaria, la histórico-social, la antropológico-etnográfica, la ideológico-filosófica y la biográfico-psicológica.

- El análisis **histórico-literario** está desarrollado en el punto "El tiempo de las palabras. Análisis histórico-literario", compuesto por los dos puntos siguientes:

A) La presencia de los cuentos dentro de la historia de la literatura, particularmente en la de la literatura hispánica y española, pero también con referencias a otras tradiciones —"Relato, autor y época. El texto en la historia de la literatura"—. Aquí atenderemos en primer lugar a las posibles conexiones de la narrativa del autor con otros modelos narrativos de la misma época —"Narrativa exiliada"—, que son los que aparecerán en los cuatro apartados sucesivos: el de la generación histórica de 1950 y el de los años setenta, momento en que se comienzan a publicar los supuestos miembros de la misma (los dos en España), o también con el microrrelato contemporáneo y el diálogo del conocimiento de la tradición oriental. En segundo lugar, estudiaremos las relaciones de la narrativa valentiana con el resto de la producción literaria, lírica o ensayística, en castellano o gallego, del propio Valente —"Una misma voz desde el fondo de la palabra. Escritura autótrofa"—, y lo haremos en puntos sucesivos, relacionados con cada una de las obras tomadas como término de

comparación. En los apartados finales nos referimos a la cuestión de textos narrativos "marginales" al corpus central y a la poesía última del autor en relación con la narrativa.

B) La operación inversa consiste en descubrir la influencia y presencia de la historia de la literatura sobre los cuentos: "Intertexto, mitos, motivos. La historia de la literatura en el texto". Este apartado intenta indicar todas las presencias intertextuales de los cuentos —"El mascador de tradiciones"— y las actualizaciones posibles de los mitos, símbolos y motivos tradicionales —"La tierra polar. Mitos, símbolos y motivos"—.

- El análisis de las relaciones de la narrativa con la **sociedad** se desarrolla en el punto "El barniz de la historia. Dimensión histórico-social". Al igual que en el apartado anterior, también hemos decidido etablecer dos bloques principales:

A) El que se refiere a la historia de los cuentos y los volúmenes narrativos del autor en el contexto social en el que aparecieron, en el apartado "Un dedo en la llaga. Los textos en la historia social".

B) El que entra en el análisis de las estructuras sociales representadas en los cuentos, que se realiza en tres subapartados, según lo que se analice sea la presencia de los sistemas y las relaciones de poder —"Poder y dominio. Historia y política en los textos"—, las estratificaciones y organizaciones sociales —"Avantar un avispero"—, o los roles sexuales y genéricos de la sociedad según la perspectiva del autor —"Lo femenino deseante"—. Cada uno de estos tres bloques está compuesto de otros menores, según los puntos concretos que desarrollen.

- Los contenidos **etnográficos y antropológicos** están incluidos en el apartado "La barca y sus riberas. Dimensión antropológica". Este capítulo está compuesto de cinco secciones que se ocupan, sucesivamente, de las nociones de identidad individual —"Ser nadie"— o colectiva. —"Dispersas como sembrar"—, de la presencia y concepción de la muerte —"Vivir la muerte"—, de algunos elementos de la cultura material representada —"Cosas que han sido"— y de la antropología de la escritura —"Escrito sobre la arena"—.
- La **ideología** y los **contenidos filosóficos** presentes de manera latente o explícita en los relatos se analizarán en el apartado titulado "Espíritu de cruzada. Dimensión ideológico-filosófica" que contiene, como el anterior, cinco subapartados, en los que se trataránn las cuestiones relativas a la religión desde los textos —"El

lugar sin dios"—, a la percepción y los modos de conocimiento de la realidad —"Místico materialista"—, a la postmodernidad como estética narrativa en Valente —"La fractura del pasado"—, al pensamiento y vivencia de la libertad —"Humildad inmovil"— y finalmente a la filosofía de la contemplación y las confluencias con el pensamiento oriental —"El crisol"—.

- El análisis extratextual se cierra con la influencia y la representación de las experiencias **biográficas** del autor en su narrativa, que se resume en el apartado al que damos el título de "El regreso infinito. Dimensión biográfico-psicológica". Pretendemos desvelar algunos episodios vitales del autor presentes en los relatos con una subdivisión en dos partes: el capítulo "El mundo de lo originario", donde se hará un repaso a la biografía de la infancia, y el titulado "La precisión de la hora", que se ocupará de los episodios vitales procedentes de la edad adulta.
- Cerraremos este apartado, como el intratextual, con un capítulo de conclusiones parciales dedicadas a la extratextualidad, donde se presentarán de manera sintética los datos más destacados de los apartados precedentes.
- Como cierre del estudio propiamente dicho haremos una conclusión global, que resumirá nuestra tesis sobre la narrativa de Valente.
- En último lugar presentamos la bibliografía citada a lo largo de la investigación, subdividida en tres partes, que corresponderán a la bibliografía primaria sobre el tema, otro para primaria sobre Valente y el último para la secundaria.

Establecidos los puntos del análisis conforme a la metodología integral que hemos adoptado como útil de trabajo, nos queda agradecer José Ángel Valente su interés por este estudio, así como la colaboración y ayuda que nos prestó para la realización del mismo, especialmente por habernos facilitado la consulta de un ejemplar del libro *Número trece*, tanto más de agradecer cuanto que dicho volumen desapareció de la circulación literaria a raíz de la actuación de la censura del franquismo tardío, circunstancia que dificulta en grado máximo el acceso al mismo.

También agradecemos al director de esta memoria, profesor doctor D. Claudio Rodríguez Fer, su favorable disposición a la hora de orientarnos y aconsejarnos en las distintas etapas de elaboración del trabajo. Su atención y seguimiento de la investigación nos han ahorrado múltiples esfuerzos, y su generosa cesión de medios

bibliográficos y técnicos, así como sus conocimientos sobre la materia valentiana han sido fundamentales para poder llevar a término este proyecto y para agilizar el desarrollo de la investigación. A su experiencia e interés constante se deben los aspectos que pueda haber de novedoso en el presente estudio.

Queremos, además, hacer constar nuestra gratitud a Yolanda Martínez Espiñeira por habernos permitido utilizar su Memoria de Licenciatura *Colaboracións na prensa de José Ángel Valente*, trabajo inédito leído en la Universidade de Santiago de Compostela; gracias a ella hemos podido localizar y acceder a diversas publicaciones periódicas publicadas por Valente entre 1944 y 1998. La utilización de esta completa compilación y clasificación nos ha ahorrado innumerables esfuerzos y nos ha aportado datos que en algunos casos han resultado determinantes para ciertos capítulos de la investigación.

Debemos a la amabilidad de Salvador López Becerra la posibilidad de haber utilizado una primera edición de *Nueve enunciaciones* y del cuento en pliego "El guardián del fin de los desiertos", entre otras composiciones; en particular, la dificultad de encontrar este último texto, ha sido salvada por su interés hacia nuestro estudio y hacia la obra de Valente.

También queremos hacer patente el agradecimiento a nuestro compañero Fracisco Javier Reija Melchor, que puso a nuestra disposición diverso material de y sobre Valente, desde entrevistas en prensa hasta textos poco conocidos y de difícil localización, y que resultaban imprescindibles para poder desarrollar nuestro trabajo.

Asimismo quedamos agradecidos a todas aquellas otras personas que con su apoyo, sostén, conocimientos, medios o trabajo han facilitado y agilizado nuestra labor.

1. JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y LA NARRATIVA BREVE

José Ángel Valente (Ourense, 1929), el poeta, aunque con una evolución coherente con sus propios principios, posee una obra divergente al final con gran parte de sus coetáneos de la generación "del 50". Tradicionalmente, o de modo tácito, se considera que la narrativa de Valente ocupa en el conjunto de su producción un lugar secundario respecto a la poesía, pero es evidente que junto a ésta, al ensayo, a la crítica, etc., forma un todo coherente con la fuente que los libera. Para entender su narrativa es

necesario percibirla como parte de una misma voluntad de escritura, porque las coincidencias no se dan sólo en los temas, en el estilo antirretórico, en la perspectiva, etc., sino sobre todo en la voluntad de conocimiento del autor y en los medios puestos para su consecución. Sus únicas obras narrativas son *Número trece*, de 1971, *El fin de la edad de plata*, de 1973 y *Nueve enunciaciones*, de 1982.

Número trece es un volumen editado en Las Palmas de Gran Canaria, que fue secuestrado enseguida por la censura franquista. Contiene únicamente cinco cuentos, los titulados "Rapsodia Vigesimosegunda", "El uniforme del General (*sic*)", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "El Vampiro" y "La mujer y el Dios", que aparecerán recogidos, todos excepto el segundo, en el volumen de 1973. "El uniforme del General" sólo se recogerá de nuevo en 1982, en *Nueve enunciaciones*, debido a que fue el principal causante de la apertura del proceso contra el autor y del secuestro del libro, por causa de su radical postura antimilitarista. No hay en ellos ninguna variante ecdótica, aunque el orden en que aparecen es distinto en las ediciones sucesivas; sin embargo, ello no representa ninguna alteración esencial del sentido de los textos ni de la obra en su conjunto.

El fin de la edad de plata y *Nueve enunciaciones* pertenecen a un momento intermedio de la producción de Valente, entre la concepción de la palabra poética como instrumento de destrucción de los sistemas impuestos, liberada de énfasis retóricos, y su uso como instrumento de conocimiento, antes que de comunicación, para una labor de "indagación y tanteos" (Gimferrer, 1992: 41). Esos dos campos aparecen entreverados en las prosas de Valente, prosas narrativas, poemas en prosa o versículos rítmicos (cfr. Ancet, 1995). No son, sin embargo, visiones opuestas, contradictorias, sino necesarias; el verbo poético, en un cuento o en un poema, llevado a sus límites, no sólo busca lo escondido, sino que además rechaza lo espurio de la realidad.

La narrativa de Valente es difícilmente ubicable respecto al resto de la narrativa que la rodea (quizás sea esta circunstancia la que explique la omisión del nombre de Valente de entre los autores de prosa de creación a lo largo de los distintos momentos literarios de la postguerra, más evidente desde los años setenta, que es cuando inicia la publicación de sus volúmenes). Su lugar justo está en la voluntad ética y crítica que funda el pensamiento creativo del autor, que se manifestará, da igual, en prosa o en verso.

Si hablamos de realismo crítico no ha de ser para pensar que los cuentos de Valente son engendros del retoricismo inconforme que busca la rebelión contra el poder (lingüístico, político, intelectual, religioso, etc.) por el placer de la misma rebelión. *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* apuntan más allá, hacia el mundo no visible, al que sólo se llega con una previa tarea de demolición y allanamiento del terreno.

La narrativa de Valente no responde casi en absoluto a los rasgos caracterizadores de la narrativa de la generación del cincuenta, a la que ha sido adscrito, ni a la de los setenta, años en que comenzó a ser publicada en libro. Milagros Polo sitúa a Valente como narrador entre "dos vertientes de lo contemporáneo, a un lado el 27, y al otro el compromiso de la postguerra" (Polo, 1983: 142). Esto es, está entre la realidad vivida, con o contra la que se ha comprometido, y el proceso de búsqueda a través de la rebelión y la negación. De hecho, se puede considerar que la prosa de Valente conecta directamente con algunas obras de las pocas escritas en España, y que pertenecen en general a la época a la que se refiere Polo: *Ocnos*, de Luis Cernuda, y *Espacio* y *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, como señala Ancet (*op. cit.*), que además apunta a una conexión del autor con la tradición de la escritura meditativa de la Europa que lo acoge como exiliado voluntario, además de con Unamuno, Antonio Machado o Cernuda.

A medio camino entre la narrativa y la lírica, entre la búsqueda y el rechazo, *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* señalan un punto intermedio entre distintas etapas del escritor. La dificultad de situarlos en un contexto narrativo español depende en parte de esta circunstancia: se explican más como productos de la evolución interior de una poética que como el resultado de una consciente contextualización del autor junto o frente al resto de la creación narrativa del momento. Esto es señal, de nuevo, de un rasgo propio de Valente: la independencia.

2. RECEPCIÓN CRÍTICA

El volumen *El fin de la edad de plata* seguido de *Nueve enunciaciones*, recoge dos libros que fueron publicados con anterioridad de modo independiente: en

1973 *El fin de la edad de plata*, con el precedente de 1971 de *Número trece*, censurado y secuestrado, y, en 1982, *Nueve enunciaciones* La crítica no fue indiferente a estas ediciones, con la excepción de *Nueve enunciaciones*, en 1982, del que no se hizo ninguna reseña o referencia, que nosotros conozcamos, en la prensa del momento. *Nueve enunciaciones* incluso ha sido marginado en los estudios hasta hace pocos años. Repasando la actitud de la crítica es perceptible una cierta tibieza, en el sentido de que son pocas las referencias a la primera edición del volumen de cuentos, en 1973. Menos aún hay de *Número trece*, volumen de agitada historia editorial y que ocasionó un proceso al autor, aunque finalmente fue sobreseído.

En 1974, poco después de su aparición, encontramos las primeras reseñas y análisis que, en general, apuntan a las cuestiones básicas en las que otros críticos van a insistir más tarde. Suelen partir, sobre todo, de una cierta indefinición genérica de los textos que componen el volumen. Efectivamente se trata de relatos que desarrollan una historia o un fragmento, aunque no siempre lo argumental ocupa un lugar relevante en ellos. El espacio vacío que queda a causa del desdibujamiento del discurso argumental de la historia tiende a entenderse como una señal o resto de lo poético. De ahí que se coincida en señalar la superación práctica que el autor hace de la tradicional división de géneros. En efecto, esa es una de la ideas de Valente: que lo poético, resultado y objetivo de la creación literaria, no se vincula a ningún esquema concreto de expresión.

La oscilación entre prosa y poesía que Joaquín Rabago señala en los textos del libro (Rabago, 1974: 53) conservando siempre lo poético, se completa con otra oscilación, la que va "sobre las palabras y la idea, pero de forma simultánea y equilibrada" (Rodríguez Padrón, 1974). Para Padrón, Valente consigue aunar dos tendencias contrapuestas de la literatura española mediante una síntesis de las mismas; por un lado, la tendencia "a lo narrativo y argumental", y por otro, el "mero juego formalista", que es negación de la primera. Lo argumental y lo formal, la prosa y el verso, la palabra y la idea confluyen, pues, en los textos de Valente. Esta apreciación, como hemos señalado, será habitual en visiones posteriores.

También se tratarán más tarde y por extenso, otras cuestiones que se presentan a la intuición derivada de la lectura inmediata. Por ejemplo, Rabago señala la presencia de la intertextualidad unida a la ironía, cuya función es la de dirigir la lectura del receptor hacia una interpretación concreta; algo parecido indicará Andrew P.

Debicki (1992); Rodríguez Padrón también menciona un cierto culturalismo y el uso de "mitos literario-históricos", pero los interpreta fuera de un interés pragmático, apelando al proceso de creación poética y señalando cómo la presencia de dichos mitos, lejos de servir como medio de escape ante la realidad, conduce directamente al lector hasta "la inmediatez del testimonio (...) más próximo", que resulta ser el del presente. Este autor cree que el culturalismo promueve una disociación entre un él explícito y un yo implícito, lo cual sirve para sortear los obstáculos que al avance de la escritura oponen las fuerzas represivas o las situaciones dramáticas. El mismo crítico apunta a la existencia de un barroquismo formal de estirpe borgiana y esta influencia será, en efecto, señalada en más ocasiones por la crítica.

En ambas reseñas se encuentran referencias a una "función paródica" (Rabago, *op. cit.*), o a una "cruda y burlona actitud grotesca" (Rodríguez Padrón, *op. cit.*) en las narraciones. Pero es el segundo el que lleva más lejos esta afirmación, y llega a pergeñar lo que en críticas posteriores va a ser uno de los fundamentos de la prosa valentiana: esa actitud grotesca parte de una "paráfrasis histórica (...) y (...) una paráfrasis del lenguaje de esa historia". El principio destructor del lenguaje, elemento de poder catártico, es usado para poner al descubierto lo falso y lo previsible de la sociedad y del lenguaje ortodoxo que la sirve.

Se percibe por tanto una función concreta de la escritura, la de conseguir un orden nuevo tras empujar al sistema a través de su lenguaje, desplazarlo y destruirlo. Valente crea o recrea mitos nuevos sobre otros antiguos partiendo de una deformación reveladora de la verdadera esencia de los mismos. En ese sentido los cuentos son narraciones elípticas en lo lingüístico, en lo referencial, etc. González Marín (1994: 167) señala la presencia de un "lenguaje parabólico" —también en esto insistirán otras reseñas—, lo cual hace necesaria la presencia activa de un lector-decubridor. En efecto, dirá Valente que "una de las funciones fundamentales de la literatura es suscitar la capacidad de creación del lector" (Huelbes, 1996).

Parece evidente que el libro, en su primera aparición, fue perfectamente percibido en todas sus dimensiones. Prueba de ello es que las reseñas trazan esquemáticamente los motores de creación de esta escritura, que son para Rodríguez Padrón, por un lado el "análisis del testimonio del tiempo y de la historia" y, por otro, "un estudio (...) de las formas y del uso poético de las palabras"; esto es, la dimensión

histórico-biográfica, y la dimensión poético-filosófica. Semejante es la apreciación de Rabago, que menciona textos que parten del recuerdo, otros que se asemejan a "fábulas filosóficas", y otros que nacen del propio proceso de creación poética, donde el escritor, "ese hermeneuta del Ser", intenta sacar a la luz "lo que se obstina en permanecer oculto".

Creemos, por tanto, que la primera recepción crítica de la narrativa de Valente, aunque escasa en número, quizás por razones de oportunidad política o por causas de lejanía intelectual del autor respecto a los ambientes españoles, fue sin embargo muy lúcida, ya que se señalaron los aspectos más destacados, a grandes rasgos, de una prosa innovadora, aunque, en cierta medida, también se creó un dilema aun no resuelto: la clase genérica de estos textos, la posibilidad de su clasificación, etc.

Los estudios más sistemáticos no aparecen hasta los años ochenta y primeros noventa, aunque no suelen ser específicos de la narrativa, sino que se incluyen en aproximaciones genéricas conjuntas.

Amparo Amorós Moltó (1981) analiza la visión del espacio poético en la prosa del escritor a la luz de "El señor del castillo", donde se representa la búsqueda de ese espacio y la dificultad de llegar a él. La perspectiva del análisis se inclina fundamentalmente hacia lo poético, en lo tocante a la reflexión que realiza el escritor sobre la palabra y sobre la búsqueda de lo intangible a través de la poesía. Para Amorós Moltó, el uso de "representaciones míticas y simbólicas" tiene que ver con la búsqueda de un hermetismo que al mismo tiempo que incita al lector a la indagación, sirve para crear un silencio, un vacío o un espacio en blanco que es representación de lo trascendente; silencio que sustituye en la búsqueda a un lenguaje común que es incapaz de guiar al lector. A diferencia de estudios o reseñas anteriores, en éste se destaca, pues, la dimensión indagatoria de la prosa de Valente, y no se mencionan rasgos grotescos, ironía o parábolas que aludan a la dimension histórica.

Es en 1983 cuando, de la mano de Milagros Polo, aparece el estudio más importante, por su amplitud y su profundidad, sobre la narrativa valentiana (Polo, 1983). No es, sin embargo, un análisis monográfico, ya que pertenece, como un examen más, a un estudio de mayor ámbito, pues trata de toda la poesía y también del ensayo. A pesar de ello, da noticia de la aparición de *Nueve enunciaciones* (1982), aunque sólo en

una somera descripción de su contenido, junto a un juicio general de la obra en comparación con *El fin de la edad de plata*

El estudio fundamental sobre la prosa se refiere, pues, a esta última obra. Como viene siendo normal en la crítica precedente, la sitúa, en primer lugar, entre la prosa y la lírica y la concibe, también, dentro de la globalidad de la creación valentiana, como la "culminación actual sin duda de su obra anterior" (106). También afirma la presencia de elementos irónicos, sarcásticos, alegóricos, irracionales, dirigidos a renovar el camino de la búsqueda en lo poético y sustituyendo al lenguaje tradicional: "manera intencional de alumbrar una realidad más honda que, por otros medios agotados ya, parece imposible de conseguir" (106). Por tanto habla del Valente poeta o de la poética de Valente, ajena en todo caso a la lírica tradicional: la suya es una poesía de conocimiento. Pero no deja de señalar tampoco la dimensión histórica de su escritura: "Aquella visión que cala la realidad desde la doble raíz del pensamiento y la pasión; aquella que no se desata del quehacer de los hombres, pero que da el gran salto a esa zona de misterio" (107). Pasión y pensamiento, ironía-burla-parodia y búsqueda. Desde esa doble perspectiva va a partir el análisis posterior. Valente es mirado como un poeta radical que a través del desgaste de una época concreta, la suya, rebasa toda una historia, toda una civilización, una continuidad espacial y temporal de las mismas falacias, y esta observación se hace con el apoyo de la poesía anterior, a la que se remite Polo, en una reflexión amplia, para crear una base de análisis. Así, menciona la presencia de la memoria, de la biografía, de las figuras del pasado, en las colecciones de *Punto Cero*, y ve que "El poeta se opone, como Antígona, a la ley de la ciudad, al poder y a su dios" (109); insiste en considerar a Valente como poeta de una conciencia distinta, crítica, radical y sobre todo trágica, porque "lo trágico se opone tanto al nihilismo como al dogma, es la raíz de lo humano" (109-110). Polo cree que el uso de fábulas o mitos no es un modo de escapar (cfr. Rodríguez Padrón, *op. cit.*) que sostiene el conflicto entre el yo y la comunidad, sino un modo de búsqueda de esa otra realidad que confirma la superioridad del individuo. Para la misma lucha y el mismo fin se evidencia también la mirada grotesca, esperpéntica.

Milagros Polo señala las bases de apoyo para el "simulacro racional" de su explicación: *Punto cero* y *Las palabras de la tribu*, y a este libro, como al primero, también le dedica parte del estudio como análisis previo, sobre todo a la visión de la

heterodoxia y de los heterodoxos, de los solitarios o marginados en la tierra y de los solidarios.

Partiendo de esas pautas de interpretación, el estudio dedica su mayor extensión a una clasificación de los textos en "campos de atención" que varían según la parte del libro de que se trate. Además, ubica los relatos en cada uno de esos campos temáticos, y los analiza a la luz de los supuestos indicados.

Finalmente, sitúa la visión global del libro dentro de la evolución general de la cultura española y occidental, entre el poso de la "Generación del 27" y la atracción por los nuevos órdenes surgidos tras las guerra; poética e historia.

Respecto a *Nueve enunciaciones* Polo señala una diferencia: ahora el peso casi absoluto de la narración se cierne sobre los poderes materiales que socavan la individualidad; sólo el primer texto apunta a la búsqueda de lo insondable. Además, en ese afán de destrucción, la palabra, a diferencia de lo que ocurre en *El fin de la edad de plata*, se limita a señalar sin calificar, porque la realidad, podrida en su base, cae por su propio peso.

En definitiva, es el estudio más completo por su carácter sistemático y además resume nítidamente las aportaciones teóricas anteriores sobre esta narrativa. La prosa se concibe unida a los temas de la poesía y al ensayo, y al tiempo se ve como producto de una misma voluntad de lucidez crítica y hermenéutica. Por primera vez se insinúa una diferencia de perspectiva entre *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, que consiste en un progresivo acercamiento a los postulados teóricos que la misma prosa enuncia. Así, como en "Pseudoepigrafía", la narrativa de Valente tiende a significar sin afirmar ni negar, dejando que la realidad rechazada llegue al final de su descomposición por sí sola.

Casi diez años tarda en aparecer el siguiente estudio sobre esta narrativa. Armando López Castro publica en 1992 un capítulo sobre la prosa de Valente[1]. Para él, *El fin de la edad de plata*, pues a esta obra se limita, se refiere a una civilización en decadencia, la de la raza de plata, que se sitúa "en un tiempo humanamente degradado" (190) y contra esa edad de plata se levanta el poeta con el arma de la poesía y, previamente, con la reflexión sobre la palabra y con una palabra nueva que se aparte de los mitos y de las ortodoxias heredadas. Así, para López Castro, *El fin de la edad de*

[1] Incluido dentro de su libro *Lectura de José Ángel Valente* (López Castro, 1992[b]).

plata es sobre todo un ejercicio de voz crítica, de lenguaje recreado y de palabra impía y blasfema; y el tema principal se sitúa en la reflexión sobre el verbo poético que todas y cada una de las narraciones son. La destrucción de las formas impuestas no se da de modo separado de la destrucción del lenguaje formulario que sanciona y mantiene los órdenes. Valente, como poeta, persigue constantemente la luz de la parte más visible de la realidad, que se sitúa necesariamente fuera del alcance de una palabra unidimensional. Afirma el estudioso que "si en la vida se ha incrustado un lenguaje muerto (...) el poeta insiste en que la realidad se halla precisamente debajo de la norma (...)" (190).

El crítico lee todos los textos como reflexiones sobre el lenguaje poético, lenguaje que sitúa entre "dos polos, destrucción y esclarecimiento" (174). De este modo el estudio acerca la obra a la teoría poética de Valente, y la concibe como una parte más de su creación, sin discontinuidad. De hecho, las referencias a la poesía para comprender ciertos pasajes son habituales. La prosa integra también la poesía, por tanto, y se disuelve la distancia entre los géneros. Para el crítico, tal es el hecho fundamental del libro, porque es el que marca la búsqueda del infinito, el que lo acerca a la misión poética de Valente. La "constante ironía" o las "analogías de hechos y situaciones" que en las reseñas iniciales se destacaban en un primer nivel (la parodia, la alegoría, la parábola, de la historia y del lenguaje) pasan a ser secundarias para este estudioso. Para él, de algún modo, *El fin de la edad de plata* es una variante en prosa del *continuum* poético de Valente. De hecho, menciona procesos como el inicio de la etapa destructiva —"la destrucción positiva que a partir de *El inocente* (...)" (171)—, o el uso del fragmento con *Treinta y siete fragmentos*, que también tendrán representación en *El fin de la edad de plata*, libro contemporáneo de tales obras poéticas.

Las siguientes referencias a la prosa de Valente se dan en la edición monográfica que la revista *Ínsula* le dedicó en su número 570-571 de 1994. Allí, Jacques Ancet sitúa a *El fin de la edad de plata* en la "etapa corrosiva" de Valente, caracterizada por el intento de "desenmascarar la falacia secular" (Ancet, 1994: 4) y de renovar el lenguaje poético.

El estudio de Carmen González-Marín (González-Marín, 1994) es más amplio; en él, lo más visible es una atención tan destacada hacia *Nueve enunciaciones* como hacia *El fin de la edad de plata*. De esta obra se saca una nueva conclusión: es

irónica en su conjunto puesto que, aunque trata de buscar un más allá oculto, a través de la violencia y el odio constructivo —cfr. "Undécimo sermón (fragmento)"—, y es "En la ira, la santa ira" donde se "instala *El fin de la edad de plata*" para conseguirlo, el mito del eterno retorno planea sobre la conciencia que articula la narración; el retorno de lo negativo, puesto que tras la edad de plata sólo puede venir otra peor: "¿Por qué, pues, la esperanza?".

No menos desesperanzada parece la lectura de *Nueve enunciaciones*; su rasgo más constante es el uso de las parábolas para aludir a lo oculto tras lo visible. Son parábolas del yo o la individualidad, sobre la afirmación de la misma individualidad, de estirpe occidental, o sobre la "disolución cósmica", oriental. La primera vía tiende a la degradación en contraste con la realidad, y la segunda al desengaño.

Claudio Rodríguez Fer recoge en 1992 parte del trabajo de Milagros Polo en un libro que es, además, una reunión de estudios sobre la obra de Valente editada por este mismo autor, donde por primera vez se compilan varios análisis sobre la poesía, junto a otros en torno al ensayo y a la narrativa[2]. En este volumen son estudiosos como Antón Risco, Marina Mayoral y Milagros Polo los que tratan aspectos diversos de la narrativa de Valente.

El primer estudio es el de Antón Risco (Risco, 1994), que ofrece una nueva perspectiva a su propia interpretación de los textos, pues según él unos son directamente autobiográficos, y de otros dice "que yo sospecho también de origen autobiográfico" (164). Para ofrecer esta visión arranca de la experiencia compartida o no con el Valente niño y joven. Risco dice preferir una lectura eminentemente narrativa y se distancia de visiones liristas de estudios anteriores —en realidad todos los anteriores—, debidos a un cierto prejuicio de la obra, por ser Valente fundamentalmente poeta y estar publicado el libro en una colección de poesía[3]. Lo que sí admite Risco es un "tratamiento lírico del lenguaje", al lado de recursos como el de la concentración expresiva. Ve también rastros de "caricatura expresionista" —de expresionismo también había hablado González-

[2] En *José Ángel Valente* (Rodríguez Fer, 1992).

[3] "(...) el hecho de que su más extenso libro de relatos (...) se publicase en una colección de poesía —así se anuncia justamente por la editorial Seix Barral— ha provocado que diferentes lectores y críticos hayan leído el conjunto de sus relatos poéticamente" (Risco, 1994: 166). La inclusión de cuentos en libros de poemas de Valente es habitual; así ocurre también en las selecciones poéticas de César Real Ramos (Valente, 1998[c]) y en la más reciente de Andrés Sánchez Robayna (Valente, 1998[b]), que recogen, sin especificar el criterio utilizado, textos narrativos en selecciones presentadas como

Marín: "(...) esta etopeya expresionista (...)" (*op. cit.*)—, de surrealismo —por ejemplo, Jacques Ancet señala en diversos lugares el débito de Valente para con la tradición hispánica a la que pertenece Buñuel (Ancet *et alii*, 1996)—, de "estilización sarcástica", de "pastiche de relatos maravillosos", etc. Finalmente, enlaza la visión valentiana con otra muy de su preferencia, el esperpento de Valle-Inclán, aunque sin extremar tal conexión. De ahí que, como en el caso de González-Marín, crea que en la visión del autor "Domina, sin duda, la perspectiva negativa" (*op. cit.*: 167)

Marina Mayoral (1994) traza el primer estudio de la técnica narrativa, caracterizada según ella por un "intento de objetividad" (169), buscando que el lector avance por sí mismo y no en seguimiento de los pasos del narrador. Esa objetividad se consigue por la contención, que hace que el yo del narrador se retire ante los hechos. El estudio no deja de tener un cierto carácter general, pues se aplica también a la poesía.

Milagros Polo (1994) analiza la narrativa al lado del ensayo, pero con el horizonte de la poesía al alcance de la vista. La narrativa pertenecería a una "segunda estancia" caracterizada por la búsqueda de la libertad a través de la anulación de "Ley y Poder" (188). Como en su estudio de 1983 vuelve a intentar una clasificación temática de los relatos, aunque ahora lo hace en tres apartados: el relativo al poder, el de la búsqueda del espacio sagrado y el de la reflexión autobiográfica. Como en el trabajo de 1983, dedica un apartado a *Nueve enunciaciones*, aunque en este caso parece más nacido de una visión general o generalizadora, y además los cuentos se miran con un poco más de atención individualizada, aunque el volumen lo sitúa dentro de la segunda estancia, al lado de *El fin de la edad de plata*, sin diferenciarlos netamente en cuanto al criterio que rige su clasificación; ve pues una cierta continuidad entre las dos obras.

Debemos destacar, pues, la atención limitada, aunque clarividente, que la prensa ofreció a *El fin de la edad de plata* tras su primera edición de 1973. Esto debe unirse, creemos, a la relativa desatención que la crítica española mantenía respecto a la obra de Valente desde años atrás, coincidiendo, como señala Rodríguez Fer (1992[b]: 14) con un "cierto desapego de los medios españoles" del escritor autoexiliado, "en beneficio de su independencia moral y creativa". A partir de los años ochenta la crítica vuelve a reconocer la labor del escritor, con diversos premios y estudios (*vid.*, Rodríguez Fer, *op. cit.*) y creemos que es coincidiendo con ese renacimiento cuando

líricas o poéticas, dando la sensación de que sobreentienden que se trata de ejemplos de prosa

comienzan a aparecer los estudios más sistemáticos sobre su narrativa, que se prolongan durante los primeros años noventa.

En el mismo clima de recuperación de la figura de Valente debe situarse la atención preferente que la reedición de *El fin de la edad de plata* con *Nueve enunciaciones*, en 1995, recibe por parte de la crítica en ejercicio. Si bien una tan breve distancia temporal no ha dado lugar a la aparición de estudios específicos del conjunto de su creación narrativa, sí se produjeron múltiples reseñas y referencias en la prensa española y en sus más importantes secciones literarias. Así, apenas un mes después de la reedición de la obra —diciembre de 1995—, aparecen notas como la que Darío Villanueva hace en el diario *ABC* (Villanueva, 1996). Valora positivamente la oportunidad de la edición y sigue el prólogo de Ancet en su calificación de los textos como poemas en prosa, para, de nuevo, como la mayoría de las recensiones anteriores, destacar la condensación como el rasgo que permite esa identificación verso-prosa. Cree Villanueva que hasta un cuarto del total de las narraciones responde a una línea de recreación autobiográfica relacionada con la historia vivida, y por otro lado afirma que Valente se convierte en "maestro en el escarnio e maldizer" para echar abajo las estructuras del sistema y de su lenguaje. Una postura rememorativa y otra crítica, entrelazadas en general. Villanueva analiza ya en perspectiva lo que ha significado la prosa del autor y cree que en la actualidad no sólo no pierde la "lectura política" que en 1973 y su contexto era la primordial, sino que además universaliza el valor de su crítica para apuntar a "esta barahúnda de la postmodernidad" que conserva los males originarios de la civilización insolidaria y nunca humanista que vivimos. No la ve como una obra de circunstancias, pues.

Justo Navarro (1996) también parte de Ancet para señalar los puntos de anclaje de esta escritura: historia y autobiografía. Sin embargo, prefiere una lectura en clave fantástica, pues cree que la obra ofrece "algunos de los mejores cuentos fantásticos de nuestra literatura". Lo fantástico como "irrupción de lo inadmisible en el corazón de lo real"; lo inadmisible es tanto el lenguaje como el imaginario del autor, una escritura subversiva. Como Villanueva, hace hincapié en la actualidad de la obra: "es un libro (...) excepcionalmente vivo", al tiempo que de nuevo afirma la disolución de los géneros. "Es humor y horror".

lírica.

Miguel Morey (1996) también se fija en la apreciación de Ancet, que sitúa a *El fin de la edad de plata* como la tercera gran obra de prosa poética en España, tras *Ocnos*, de Cernuda, y *Espacio* y *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. Para él la disolución genérica crea un misterio en el que se sitúa la palabra a la busca de su centro. Señala distintas influencias como Valle-Inclán, Cernuda o Borges, todas las cuales serían antecedentes de Valente en esa búsqueda. Hace una lectura eminentemente metapoética; concibe el libro como una reflexión del "escritor aplicado a su tarea", que no puede dejar de percibir las voces de "la prosa del mundo"; poesía e historia, búsqueda y compromiso (cfr. "El mono").

El propio Valente confirma muchos de los rasgos atribuidos a su prosa en una entrevista con Elvira Huelbes (1996), como son la concentración, que hace que esa prosa se acerque a la poesía, o la ambigüedad de cara al lector, pues "una de las funciones fundamentales de la literatura es suscitar la capacidad de creación del lector" y, además, confirma la radical independencia de la palabra poética, que debe ser sola y única y debe tener por tanto "cierta capacidad blasfematoria".

También en el mismo diario —*El Mundo*— Santos Sanz Villanueva (1996) reseña la obra y cree que *El fin de la edad de plata* "permite una lectura más comprensiva y exacta hoy que entonces". Sitúa a Valente como un adelantado de su generación, a la busca de la "expresión de lo inefable" en seguimiento de la tradición de los místicos. Valora la obra como una superación de la distancia entre géneros, en "la órbita de *Ocnos*", a través de la tensión y concentración, que disuelven las diferencias y afirman, como titula el crítico, la vigencia de lo poético por encima de las concreciones reales de la escritura.

Finalmente, debemos hacer referencia a la aparición en el año 2000, después de la muerte del autor, y cinco años después de la aparición del último de los volúmenes poéticos de Valente, de un artículo de Fernando García Lara, titulado "Nueva lectura de *El fin de la edad de plata*" (García Lara, 2000). El autor se refiere a la aparición de *El fin de la edad de plata* en 1973 como un ejercicio de exploración en busca de un lenguaje nuevo o renovado, y como una culminación de la labor que Valente había ido realizando en su producción poética. Al mismo tiempo, apunta a una concepción de la narración como duración o como un intento de supervivencia frente al tiempo, que también es la que nosostros entendemos como fundamental. De esta edición de 1973

destaca el impacto rupturista de la obra en el ambiente literario español de la época, sobre todo por el afán renovador de las formas que la caracterizaba.

Pasando por alto la publicación de *Número trece* en 1971 y de *Nueve enunciaciones* en 1982, García Lara se refiere a la edición conjunta de *El fin de la edad de plata* seguido de *Nueve enunciaciones* de 1995, de la que hace una reseña en la que se pueden ver elementos que redundan en apreciaciones anteriores ya tratadas, pero también otros que apuntan a cuestiones nuevas. Fundamentándose en las teorías del reflejo social o de la homología estructural, entiende que el relato es un género que le permite al autor abstraer de su contexto social a las figuras individuales, liberarlas de él y permitirles actuar de manera independiente, de modo que se consigue una atención específica al ser humano como ente individual más que como ser social.

Para García Lara, los cuentos también son una actualización del pasado, y destaca la anticausalidad que preside las relaciones entre sus partes, y que equivale a la tendencia antiargumental que nosotros destacaremos como representativa de la narrativa de Valente. Asimismo, habla de concentración y brevedad; por tanto, entra en caracterizaciones técnicas y estéticas de los cuentos, lo cual supone una novedad respecto a apreciaciones anteriores.

Sin embargo, como ocurría en otros casos, sigue sin haber una definición genérica clara. El crítico afirma la tendencia a la disolución de los géneros que practica Valente y, al mismo tiempo, cree que los relatos pueden estar tanto en la línea de la vanguardia narrativa contemporánea, como la de Borges o Kafka, como en la de la prosa lírica de Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda. De nuevo, pues, la idea de la prosa lírica gravita en la lectura de los textos narrativos de Valente. Pese a ello, García Lara parece decantarse, en alguna medida, por una lectura narrativa y, aunque continúa algunas tendencias interpretativas, como la indicada, también entiende que nos encontramos ante narraciones; de su lectura nos parece especialmente relevante la incorporación a sus elementos de juicio de apreciaciones estéticas, ideológicas y formales, que enriquecen y complican un poco más la importancia y la relevancia de la prosa valentiana en el panorama narrativo español y universal.

En definitiva, podemos destacar la notable proximidad interpretativa que la crítica mantiene en la recepción de *El fin de la edad de plata* y luego de *El fin de la edad de plata* seguido de *Nueve enunciaciones*. No podemos obviar, sin embargo, que

cada autor defiende determinados rasgos como los más innovadores: ya que se trate de una reflexión metalingüística o metaliteraria, ya que sea una obra políticamente actual, ya que se acerque al mundo poco pisado en las letras hispánicas de lo fantástico, etc. Sin embargo, y en general, todos coinciden en señalar la contención como uno de sus rasgos principales, lo cual se asocia enseguida a lo poético, aunque en algún caso, como es el de Risco, se defienda la narratividad como la lectura preferible. Como el mismo Valente señala, coinciden elementos líricos y narrativos, compartiendo esa estética de la concentración, que en algún caso es también de fragmentarismo.

Esa diversidad explica que los textos sobre el libro sigan dos tendencias, según apelen más a las coincidencias con lo lírico, en cuyo caso hablan de la búsqueda del "punto cero", de aperturas al infinito, de reflexión sobre la palabra, etc., o según se fijen en detalles más propicios a la narración, como el recuerdo de la infancia, el compromiso y la interacción con la comunidad, etc. Las reseñas de la segunda edición emplean la perspectiva que da el tiempo y hacen un análisis de tono más universalista, quizá menos unido al momento histórico de la escritura. Por lo demás, todos los críticos coinciden en señalar el papel de reactivo de esta escritura, y la perciben como algo diferente en el panorama de la narrativa breve en España, por su ubicación entre la poesía y la prosa, entre la palabra poética como tema y la situación del escritor en una época y un tiempo.

3. MIRAR LOS CUENTOS POR DENTRO DESDE FUERA.

ANÁLISIS INTRATEXTUAL

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3. 1. Historias y temas

3. 1. 1. Clasificación argumental

3. 1. 1. 1. Cuestiones generales

Se suele adoptar como premisa en los estudios literarios que un cuento puede definirse como tal y no como otro tipo de creación, entre otras muchas razones, por estar agrupado dentro de un volumen con otros cuentos. Independientemente de lo que tal premisa pueda tener de exagerada, lo que sí se constata es que las colecciones, recopilaciones, antologías u otros tipos de agrupaciones de cuentos no suelen estar entreveradas de narración breve y otros géneros. Y es que la definición del cuento siempre fue complicada, sobre todo por su cercanía a otros géneros narrativos o no, pues se le han dado límites partiendo de criterios cuantitativos (extensión) o cualitativos (según el cumplimiento de determinados rasgos estructurales y compositivos, como la brevedad, la concentración, la intensidad, etc.).

En general, no hay mayor problema para identificar un cuento de tipo tradicional, sea folklórico o no. Pero otras veces, aun contando con los principios ya señalados, una aparente narración puede deslizarse más allá de los límites preestablecidos.

En el caso que nos ocupa, como se comprueba en las opiniones de la crítica a partir de la publicación de los volúmenes de relatos *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, generalmente se insiste en hablar de una indefinición genérica o de la superación de los límites de género que Valente consigue con estas prosas, y todo ello apoyado en la común creencia y opinión de que estos textos no son cuentos propiamente dichos, sino prosa poética, creaciones a medio camino entre la narración y la lírica.

Ya hemos insinuado nuestra opinión a este respecto, considerando que la interacción de elementos, como Valente les llama, narrativos y poéticos es evidente e innegable, igual que los puntos de coincidencia que se dan con su poesía (o con su ensayo). Sin embargo, no se deberían situar al mismo nivel todos los textos en lo que a esta interacción se refiere, porque si bien muchos de ellos, por sus características especiales, se aproximan extraordinariamente a la lírica del autor en temas, tonos, puntos de vista, rasgos estilísticos, motivos, etc., otros no extreman tanto esa cercanía y

conservan muchas de las características de la narración, y en concreto del cuento, como por ejemplo la argumentalidad —cuando existe—, la presencia de personajes definidos, la diversidad del discurso (descripción, narración, diálogos...), el poder del remate o conclusión, etc., rasgos que en general están ausentes de los textos más próximos a lo lírico: antiargumentalidad, ausencia de personajes (funciones, actores, actantes), mayor brevedad o fragmentarismo, en general falta de coordenadas espacio-temporales y otras características. Todo ello no impide, evidentemente, que haya una coincidencia de temas, una homogeneidad constructiva, una perspectiva y una mente creadora comunes.

En realidad, estas cuestiones atañen a la definición genérica de las prosas, que no intentaremos hacer ahora. De momento hay que buscar un punto de partida para una difícil clasificación argumental de los textos que componen el volumen sobre el que trabajamos. No intentaremos separar dos grupos según predomine la narratividad o no, porque no sólo no serían perfectamente definibles debido a que la difusión de lo narrativo y lo poético se da entre mínimos y máximos de un modo variable y nunca radical, (esto es, hay textos verdaderamente polimórficos, como por ejemplo "El regreso"), sino que además sería injusto hablar de antidiégesis, porque, al fin y al cabo, todos los textos son en mayor o menor grado narrativos: "Para mí la poesía no es la antiprosa, a no ser que la palabra prosa sirva sólo para designar los usos utilitarios del lenguaje. En realidad no se hace prosa sin saberlo." (Arancibia, 1984: 84).

Otra cuestión que hay que tener en cuenta es si vale la pena independizar *Nueve enunciaciones* y tratarlo como un conjunto orgánico de narraciones, con su propia historia, temas y argumentos, o si, por el contrario, como hace por ejemplo Jacques Ancet, es preferible considerarlo como la cuarta parte de *El fin de la edad de plata*. Una de las nueve enunciaciones ("El uniforme del general") es parte del volumen *Número trece* (que estaba compuesto por cinco textos, según Risco, —"Se trata de un simple fascículo publicado en Canarias, Las Palmas, Inventarios provisionales, La voz en el laberinto, 1971, que reúne cinco cuentos (...)", (1994: 157-158)— y el resto, posteriores, pero no tanto que impidan contemplarlas dentro de una misma etapa creativa de Valente. De hecho, *El fin de la edad de plata* fue publicado en medio de *Nueve enunciaciones*, entre algunos textos anteriores y otros que con posterioridad se añadieron al libro. No encontramos, por tanto, ninguna razón para hacer un estudio separado de esta obra.

3. 1. 1. 2. Grupos argumentales

Teniendo en cuenta las objeciones del apartado anterior, intentaremos delimitar una serie de grupos y subgrupos argumentales que evidencien un conjunto de recurrencias en la narrativa de Valente, reconocibles también en el resto de su producción literaria. Para conseguirlo tendremos que dejar a un lado la perspectiva temática de los relatos, cosa que no siempre es fácil de hacer, especialmente cuando lo argumental se desdibuja tanto que tendemos a ver en el tema un argumento que no es tal. Tema y argumento no se unen con implicaciones necesarias, aunque, como veremos, se pueden hallar ciertos vínculos de tipo general.

Uno de los rasgos que se advierten en todo el volumen es el de poseer un marcado carácter orgánico, que viene dado por la presencia latente o patente de una entidad creadora que se hace eje de las experiencias relatadas. El narrador se acerca a la función que en la lírica desempeña el sujeto poético (y éste es uno de los rasgos que unen esta prosa con la poesía) consiguiendo que todos los relatos se lean mirando a su coincidente punto de partida.

Todos los cuentos son testimonios de una experiencia que se suma al conjunto de experiencias englobadas en una personalidad que al final enuncia o anuncia el fin de la edad de plata, a la que nuestro momento pertenece, y en la que se integra esa conciencia crítica. Parece un libro privado, un diario, como dice Joaquín Navarro (1996), porque nace de la voluntad de hacer pervivir una experiencia particular en torno a lo común (su situación en el mundo, la historia, el tiempo, el espacio, la cultura...) y a lo individual (voluntad de superar por la destrucción y la búsqueda una sociedad que se descubre como desgastada y al borde del derrumbamiento).

Creemos, por tanto, que el libro se aleja del modo habitual de la narración que postula un narrador en cada cuento en coherencia con la historia, el estilo, etc. *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* comparten un modo común de mirar la realidad, una misma conciencia que selecciona sobre el contexto lo que en cada momento le interesa. Lo más fácil es ver a Valente como organizador de esas experiencias gracias al gran poso biográfico que se sedimenta a lo largo de los dos

libros. Esa identificación se acentúa, como ya hemos dicho por la cercanía a la perspectiva lírica que tienen los cuentos.

Sea como fuere, esa conciencia nuclear se autolimita (la concentración) en busca de una eficacia que facilite sus objetivos. Cada cuento es una anotación sobre la edad de plata que llega a los límites visibles de la humanidad. Es imposible la exhaustividad, y de aquí que el fragmentarismo sea un rasgo fundamental; fragmentarismo en cada narración y fragmentarismo en el volumen. La conciencia narrativa no es un notario de la historia, sino más bien un cronista, porque selecciona ejemplos paradigmáticos de una situación que se pierde en el tiempo y de una actitud de superación que determinados personajes de esa historia mantienen, incluido el mismo narrador en último término.

La argumentalidad se caracteriza, pues, por un desarrollo diacrónico y por una constatación sincrónica. La conciencia de la narración se explica a sí misma como producto de la edad de plata que vive. De este modo vamos a señalar **tres grupos argumentales** mayores:

- Los **cuentos de la memoria de lo vivido**, donde la ficción de la experiencia vital (Valente / narrador) se constituye en protagonista. Niñez y juventud y en un caso la edad adulta ("La visita") forman la base de la experiencia en la que el yo se enfrenta al momento histórico que le corresponde. De esa vivencia se sacarán conclusiones válidas para el presente.
- Los **cuentos de la memoria de lo aprendido** recogen la experimentación de lo no vivido, pero aprendido a través de la literatura y la historia. En general se trata de la contrahistoria personal, de los aspectos del aprendizaje no derivados de la obligación o manipulación —que aparecen en lo negativo de la biografía, por ejemplo en "Homenaje a Quintiliano"—, sino de aquellas perspectivas literarias o históricas que se oponen al orden establecido: heterodoxia, mística. Dentro dintinguimos dos conjuntos menores:

—Los cuentos **"literarios"** se generan sobre la ficción de una lectura de obras, personajes o mitos de la tradición literaria. Todos ellos son positivos y se oponen por contraste a otros modelos literarios del presente.

—Los cuentos **"históricos"** imaginan personajes de la historia no oficial o ambientes de un pasado indefinible —unido en general a un espacio oriental— y son lecciones de pensamiento no afincado en la ortodoxia.

- El tercer grupo es el de los **cuentos de la historia del presente**. La conciencia narrativa se imagina mirando ahora al eje sincrónico, usando el aprendizaje que de lo propio y ajeno obtiene en los grupos anteriores. La realidad inmediata se presenta de dos modos no siempre bien delimitados:

—Como cuentos **"fantásticos"**, fuera de las coordenadas de la "normalidad" como modo de transgresión de lo lógicamente admisible. El absurdo de las situaciones que habitualmente contemplamos sin asombro sale a la luz. Agreden a la realidad al presentarla a través de unos filtros que evitan la identificación del lector con lo descrito. Argumentalmente se consiguen historias del presente que resultan no creíbles.

—Como cuentos **"realistas"**, sin que los referentes sean estilizados por ningún tipo de deformación. Parte de ellos obligan a la realidad a acusarse por sí misma. Quizás no sea justo llamarles **"críticos"**, pues no lo son menos los fantásticos, los biográficos y los literarios e históricos. Sin embargo, se diferencian de aquellos por una marcada voluntad de objetividad, de no querer influir con matices en la opinión del lector. Otra parte son cuentos **"reflexivos"**, en los que la antiargumentalidad, bien por la concentración, bien por el fragmentarismo y la disgregación ("El regreso") es la nota común. El narrador de la historia intenta refugiarse en el centro de su conciencia, alejado de la realidad, para reflexionar sobre motivos del hombre y del poeta: muerte, búsqueda, destrucción, etc.

Por supuesto, las conexiones entre subgrupos —e incluso entre grupos— son evidentes y aun lógicas. Como ya hemos señalado, no es fácil trazar un esquema que delimite grupos perfectos, sino que a la par que la narración, habrá que avanzar por tanteo, aceptando interferencias de los grupos entre sí.

3. 1. 1. 2. 1. Cuentos de la memoria de lo vivido

Ancet encuentra "un innegable tinte autobiográfico" (Ancet, 1995: 15) en el viaje por la Historia que Valente realiza en este libro. Precisamente, en muchos casos, de lo máximo que podemos llegar a hablar es de un tinte, de un halo, de un "parecer" autobiográfico, porque lo biográfico a veces no tiene ese tinte y se convierte en histórico (de la historia del autor); esto es, sabemos que es biográfico por fuentes distintas a las literarias, a las propias narraciones. Ejemplo de esto es el estudio de Antón Risco

(1994). Este crítico habla de cuentos que él identifica como biográficos en tanto que nacidos de experiencias que él mismo pudo compartir con el autor, y de otros sospecha que lo sean, sin poder confirmarlo. Pero estos datos, que en realidad no pertenecen al argumento, no los tiene el lector, y puede, por tanto, no ser capaz de identificar un cuento como autobiográfico. Y ello ocurre fundamentalmente cuando se trata de un hecho de la edad adulta ("La visita"). Porque la biografía sobre la infancia y la adolescencia es más fácilmente reconocible, quizás por la insistencia con que el autor la trata tanto en la poesía como en estas prosas, y es además en esta situación donde más inconscientemente se tiende a identificar la biografía del personaje con la biografía de Valente. Debemos apelar de nuevo a las mismas razones para justificarnos. Sin embargo, Valente concibe la recreación biográfica como un acto de creación: rememorar la vida, hablar de un "yo", significa crear una vida y hablar de un "él": "Para decir la palabra yo hemos de saber decirla como en ausencia de quien la enuncia" (cita al inicio de *Nueve enunciaciones*). Valente crea por tanto sobre unos **datos** que recoge del **material de su memoria**, pero la biografía puede ser sólo un recurso argumental.

La biografía, autobiografía o historia personal es el elemento sobre el que se construye el argumento de "La mano", "Hoy", "Intento de soborno", "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria", "Homenaje a Quintiliano", "Biografía", "La visita" y "Hagiografía". Todos ellos se fingen biográficos y en todos hay una notabilísima atenuación de lo histórico (como ocurre en la poesía): hay pocos topónimos reales, personajes reconocidos (sí reconocibles para algunos), fechas concretas: "¿Era el 18?, ¿Era el 19?, no recuerdo bien" ("Hoy", 81), etc. "Lo importante, pues, no parece el detalle espacio-temporal, sino el qué (...)" (Balmaseda Maestu, 1991: 150). Hay pues un contexto propicio para el choque emocional y una infancia o juventud en conflicto con el medio.

"La visita" es el único de los señalados que evita el contexto mencionado, la triste postguerra de las provincias, ya que no alude a la guerra, ni a la "infancia cercada", ni al lugar; sin embargo, es un recuerdo (Ancet y sobre todo Risco lo creen autobiográfico) de un personaje que analiza la situación a través del filtro del tiempo, filtro entre la memoria y el presente: "obscenidad, pensaste" (143), "(...) mas no inmisericorde, pensé entonces" (146). Los personajes —ya no es uno sólo, el yo, aunque

éste destaque— no son niños; ni siquiera parece que sean adolescentes. El espacio parece no ser España, etc.

Pero el cuento no puede librarse sin embargo de la sordidez que pesa sobre la naturaleza humana en determinados momentos, y que es la misma de la inmediata postguerra ourensana. Tampoco carece de ironía liberadora y de tono crítico y burlón contra los poderes de siempre: "(...) las señoras que libraban cada semana tres horas, día jueves, para pequeño negocio, trabajo extraordinario y sobresueldo." (145). Creemos que este cuento combina dos usos de la perspectiva rememorativa: el elegíaco, que añora lo pasado, y el crítico, que señala sus defectos. Más importante, por dar el tono general al cuento, es sin duda el segundo.

Los restantes relatos se insertan en la costumbre valentiana del recuerdo de la / una **infancia en la postguerra** de la periferia. La poesía del autor nos presenta las mismas situaciones y ambientes. Invariablemente son recuerdos desde el presente (uso del imperfecto de indicativo) narrados en tercera persona, lo cual implica alejamiento y objetividad.

Solamente "Biografía" tiene un carácter especial: no habla en realidad de la infancia del pasado, sino de la infancia del presente. El lugar del origen, aquí "Orense", no es la ciudad del niño, sino el objetivo del adulto: "aguas placentarias", en su búsqueda de protección. Mínimamente asoman los datos de la infancia real: "para defenderse de las miasmas de la muerte" entre los círculos que nacen en el lugar origen-centro. El recuerdo del espacio viene a configurarse aquí como el núcleo matricial al que se desea volver en busca de protección: Ourense-madre, y por eso "lo que ahora con tal designación se conozca poco o nada tenga en común con el posible lugar de su supuesto nacimiento" (147).

En los restantes cuentos en mayor o menor grado la infancia es la víctima de los abusos de los distintos poderes; sobre ella recaen los males y los defectos de la sociedad. Por lo tanto, la infancia como argumento le sirve a Valente para situar a un individuo, siempre solo, en las redes de la sinrazón sin ser culpable de nada. Siempre existe, pues, una acusación contra algún tipo de poder fáctico limitador de la individualidad incipiente del niño. Queremos decir que no suele dominar la elegía en estos cuentos, la melancolía que crea el pasado perdido, porque se presenta dominada por otra fuerza de signo negativo que hace prevalecer su impresión en el adulto. Por

ejemplo, "Hagiografía" desarrolla en tono elegíaco el recuerdo de la primera experiencia sexual en la que el joven decide superar las imposiciones del entorno, pero éstas están constantemente gravitando sobre su conciencia, creándole una sensación de culpabilidad que no debería tener; así, lo que podía ser recuerdo positivo tiene que pasar por una crítica a los abusos de determinados estamentos.

"Fuego-Lolita-mi-capitán" sí es predominantemente elegíaco, al evocar la experiencia positiva de la presencia de los locos extravagantes que en la extravagancia de la realidad de la postguerra resultaban ser los únicos lúcidos. La crítica existe aún, aunque está más disuelta, y no es el interés primero de la narración: "habló (...) don José María Pemán (...)" (123), "crecía a veces el terror nocturno" (124), "Los predicadores cubrían por entonces todo el espacio con palabras muertas" (*ibid.*), etc.

La **crítica** ocupa el lugar principal en el resto de los cuentos citados, ya casi sin interferencia de lo elegíaco; en este sentido podemos tomar como paradigma a "De la no consolación de la memoria", que es una negación de la posibilidad de guardar recuerdos positivos, acaso de guardar algún recuerdo, de la "niñez y adolescencia sitiadas". En un tono eminentemente poético confirma la oquedad del espacio de la memoria reservado a la juventud. No hay críticas contra gentes o instituciones específicas, que crean una disolución o, mejor, una conjunción y amalgama amorfa conjurada para apagar la luz de la infancia. Lo rechazable, objeto del olvido, era el todo, el absoluto que rodeaba al individuo, el cual, por tanto, sólo puede recordar su "propio cuerpo, de un ave agonizante en las manos de nadie" ("De la no consolación de la memoria", 127-128).

"La mano", "Hoy", "Intento de soborno" y "Homenaje a Quintiliano" tienen objetos de crítica concretos: son quejas hacia circunstancias reales y objetivas. El primero, contra el peso del poder eclesiástico en la conciencia del niño; el segundo, contra la voz silenciada de los adultos y la soledad del niño durante la época del miedo: él solo, y a través del tiempo, tuvo que descubrir lo que significaba la guerra. También critica a la voz mercenaria que crea la Historia, la manipulación. Dice Balmaseda Maestu, (*op. cit.*), a propósito de la poesía de Valente, que "En sus intentos por rescatar el paraíso infantil el poeta encuentra necesariamente el pilar familiar (...) en contraste con la vacuidad del ritual" (158). Vemos que esto no es así aquí, porque el mundo

familiar tampoco sabe o quiere dar respuestas a las preguntas del niño: "No recuerdo bien la cara de los mayores" (81).

"Intento de soborno" apunta a toda una ideología subyacente en los gestos y ceremonias del momento de la infancia, a la reverencia infundada, a la plutocracia, a la indignidad de someter una conciencia virgen a los ritos iniciáticos que buscaban eliminar la voluntad del individuo.

"Homenaje a Quintiliano" es otra queja contra la educación religiosa basada en la hipocresía y en la contradicción entre principios y enseñanzas. Es otro tipo de soborno que fomenta la ambición, que asienta su poder en el favoritismo y en el lema "la Historia es la Historia" (130), cuando en realidad la Historia es la mentira y la falsedad.

En resumen, el argumento autobiográfico es muy querido de Valente y lo emplea en múltiples variantes: ya como elegía y queja por un pasado inalcanzable, ya como crítica contra los raptores de la infancia, ya como regreso a un espacio uterino, ajeno en realidad al espacio físico real.

Sin embargo, el **tono autobiográfico** nunca se acaba en sí mismo, ya que puede prolongarse en **otras apreciaciones** que se apartan de lo relativo a la infancia o al espacio y tiempo vividos. El halo de lo pasado aparece en muchos cuentos que no se interesan directamente por esa visión. Sería una especie de jirón que se queda inadvertidamente enganchado en una narración que en principio le es ajena. Así ocurre, por ejemplo, en "El vampiro", "El mono", "Mi primo Valentín" y "Variación sobre el ángel".

En "El vampiro", el primer párrafo sirve para hacer de introducción a lo que luego aparece, que puede calificarse de cuento de terror. Esa especie de introducción se aparta nítidamente de los hechos, por estar realizada en primera persona (aunque de plural), mientras que lo que es propiamente el cuento está en tercera. ¿A quién reconocemos en el ambiente de ese primer párrafo? Sin duda, al mismo narrador que desarrolla la historia de los cuentos que empiezan y acaban en la autobiografía, y el espacio es de nuevo la provincia cercada de la postguerra: muerte, culto a la muerte, noche, rigidez, luto, velatorios: "Los velatorios eran pan de cada día y profesión segura de la noche" (39).

En "El mono" encontramos otro argumento fantástico en el que se entretejen, más sutilmente que en "El vampiro", los datos de una época pasada: "Dejé luego de prestarle atención, con el egoísmo propio de las gentes que ya no viven en mi país (...)" refiriéndose al exilio; "En esa época yo era escritor" (47), en referencia a la actividad, etc.

"Variación sobre el ángel" también presenta elementos autobiográficos, pero el interés es otro; el recuerdo de lo vivido es solamente el marco de la reflexión.

"Mi primo Valentín" usa referencias biográficas que pueden ser incluso las del autor, aunque luego se presenta un argumento fantástico: van desde la paronomasia (Valentín = Valente), hasta la explícita identificación (Valentín Israel Valente), pasando por el tema de la emigración / exilio, con la referencia a la diáspora judía y con base en la más reciente ola de emigración gallega a Hispanoamérica: "Muchos se fueron, como dije, para toda la tierra" (51-52). La tierra (Ribadavia) asoma de nuevo, como ocurría en "Biografía", de modo explícito, y en todos los cuentos de tono autobiográfico ya citados, de modo implícito. Tengamos en cuenta que Valente crea sobre el recuerdo; no concibe un referente real para esa creación y por tanto evita la identificación directa. Pese a todo ello en su obra castellana el uso de la toponimia real es más habitual que en la obra gallega, tal y como señala Rodríguez Fer (1996). Este crítico explica la divergencia de uso indicada apelando al valor mitológico que en gallego adquieren las referencias a Galicia o a Ourense, mientras que en castellano la tierra recupera su ubicación histórica. Por supuesto, no radicalmente: "Biografía", con varias alusiones geográficas, es sin embargo un viaje en el espacio mítico, no una reflexión histórica.

La tierra originaria es tierra de partida y de recuerdo, y se convierte en "Mi primo Valentín" en un concepto de trascendencia en la mente de los transterrados: "Le llaman la «vila» (...) signo y noción de la ciudad absoluta (...)" (51). Dice a este respecto Rodríguez Fer (1992[c]: 93): "Pero Valente no plantea el asunto (la emigración) en sus circunstancias sociales, sino en su introspección personal y en sus dimensiones antropológicas". En efecto, es preferible hablar de exilio en un sentido tan amplio como cercano al concepto de 'desvinculación', que referirse a la emigración, con connotaciones claramente sociales. Ese salto puede darse a través del tercer elemento que confluye en la caracterización del personaje de "Mi primo Valentín", que es gallego, emigrado y judío, y todo ello de modo conjunto: "y menos gente como la de su

tierra y estirpe, nacida para la dispersión" (51); cabría preguntarse ¿qué estirpe?, ¿la judía o la galaica?. El salto a la dimensión antropológica y personal se da aquí, como hemos dicho, a través del rasgo del judaísmo; el judío aparece en Valente unido a connotaciones positivas de heterodoxia, autonomía, persecución, marginación, destierro, todo ello perfectamente perceptible en esta colección de cuentos (cfr. "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "Mi primo Valentín" o "Una salva de fuego por Uriel").

Debemos consignar aquí la opinión de Antón Risco, (*op. cit.*), ya mencionada al principio, a propósito de la consideración de muchos de los cuentos de Valente como verdaderas autobiografías del autor, constituidas en torno a una anécdota que, en la mayoría de los casos, el crítico compartió, y en otros la intuye como real. Señala así diversas narraciones que le parecen biográficas (explicando incluso algunos datos que Valente sólo insinúa) entre las que se incluyen las que hemos presentado como autobiografías de la niñez: "La mano", "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria", "Homenaje a Quintiliano", "Biografía", "Hagiografía", o como recuerdo de una juventud descentrada ("La visita") y algunos de aquellos a los que atribuimos restos o trazos de biografía pero que finalmente toman otro camino: "Variación sobre el ángel" y "El mono". Pero Risco, además, presenta como biografías cuentos que hemos dejado al margen, como "El regreso", "Un encuentro", "La última lección" y "Empresa de mudanzas". El primero lo atribuye el crítico a una relación constatable de Valente con Calvert Casey, aunque creemos que el cuento es una reflexión en el presente sobre temas diversos que tienen como punto de partida común el recuerdo de esa persona. "La última lección" y "Empresa de mudanzas" ni siquiera tienen ese vínculo reconocible de Valente con una realidad vivida, por lo que creemos que no tienen nada de autobiográficos, en lo relativo al argumento, aunque sí extratextualmente.

Sólo hemos hablado de autobiografía, pues, cuando el desarrollo del argumento presenta un recorrido a través de una vida o de un momento de ella. No hemos pensado nunca que esa vida sea propiamente la del autor. Una cosa es la biografía del escritor, que puede ser interesante para entender un cuento y puede estar incluso representada en la narración, y otra cosa es la biografía como artificio narrativo.

Para reconocer la primera es necesario haber compartido o al menos haber "adquirido" las experiencias necesarias; lo segundo sólo se reconoce en la lectura del texto. Tengamos en cuenta, además, que Valente niega la posibilidad de hablar de uno mismo a través de la literatura, puesto que escribir es crear: "Cuando escribo la palabra *yo* en un texto poético (...) sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al *yo* del texto es preferible llamarle *tú*" (Valente, 1996: 10-11).

En efecto, en la mayoría de los cuentos tratados se habla de un "tú", lo cual podría revelarnos un intento de re-creación en torno a una anécdota de la vida del autor, pero no siempre es así; por ejemplo, un cuento con un argumento tan claramente enmarcado en la ambientación biográfica como "La mano", está narrado en primera persona: por lo tanto, decididamente, la biografía es uno de los recursos argumentales que con mayor operatividad funcionan en los cuentos de Valente.

3. 1. 1. 2. 2. Cuentos de la memoria de lo aprendido
3. 1. 1. 2. 2. 1. Cuentos literarios

Se podría pensar en un segundo grupo argumental caracterizado por la costumbre literaria de Valente de aludir a textos ajenos en los suyos propios. La intertextualidad de Valente ha sido estudiada en diversas ocasiones, como es el caso de Andrew P. Debicki (1992), que señala la función fundamental de estas intercalaciones: superar las limitaciones de una poesía realista, partiendo de temas conocidos que se desvían (diríamos, en términos de formalismo ruso, que crean un "extrañamiento") del original para formar una visión nueva de la realidad aludida, para cuya aparición el lector es una parte fundamental[4].

Por tanto, referirnos solamente a la introducción de citas ajenas a modo de *collage* sería bastante poco; la intertextualidad en Valente va más allá, llegando, como se verá en su momento, a la recreación de mitos, pasajes, personajes, etc. En las prosas que nos ocupan las referencias literarias son muy abundantes, como es habitual en Valente, pero son difícilmente sistematizables. Creemos que la dificultad de hablar de

[4] Este tema será objeto de detenido análisis en apartados posteriores centrados en la construcción extratextual de los cuentos. Allí veremos hasta qué punto el autor sigue unas mismas pautas a la hora de construir textos sobre otros textos. Aquí sólo hablaremos de cuentos que fundan su

un grupo de argumentos literarios se basa en la heterogeneidad de las apariciones de los diversos textos aludidos. Ocurre que lo literario en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* se presenta a veces deliberadamente claro, con el uso de la cursiva (cfr. "El regreso"), mediante la cita inicial, con autor, fecha, obra, etc., (*ibid.* o en "Una salva de fuego por Uriel", "En la séptima puerta", etc.) o mediante la recreación de un pasaje del que se aclara su procedencia de modo literario, incluyéndola en el texto: "(...) el poeta florentino Dante Alighieri vio en el octavo círculo del infierno (...) Del complejo suplicio da datos suficientes el canto decimonono (...)", en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" (34). Pero otras veces lo literario ajeno puede estar más escondido.

El problema radica en encontrar una unidad de todos esos usos, porque, aunque la función esencial de la intertextualidad es, como señalaba Debicki, servir de contraste al propio texto y ayudar al lector a encontrar el sentido en la narración, como decíamos, lo intertextual puede ser la recreación de un pasaje literario, reconocible y a veces identificable, como "Rapsodia vigesimosegunda"; aquí todo el cuento es un intertexto.

En "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" la referencia literaria (Dante) sólo aparece con la función epilogal de concluir irónicamente el texto inicial. Es, pues, un uso parcial del intertexto. Por contra, en "Pseudoepigrafía" es el narrador quien epiloga un fragmento de Heráclito, que es el que ocupa la mayor parte de la narración.

En otros casos ("El regreso") es un intertexto propiamente dicho el que se entrevera en los diversos fragmentos que componen la narración, funcionando como contraste con el discurso del narrador a veces, otras como punto de partida de la reflexión del mismo narrador, y, como tercer uso, el del extrañamiento del lector al buscar un contraste, ya no con el narrador, sino con la narración, como es el caso de las notas periodísticas, de base real, en torno a un suicidio, que se intercalan y enfrentan a la escritura literaria, con un fin estético-filosófico, no informativo. La cita de autores diversos puede darse del modo habitual al inicio del texto y con referencia de obra y autor, cosa que ocurre con bastante frecuencia. En este caso da un sentido previo a la lectura del cuento, condicionando la misma.

Esa cita también puede abrir la colección de cuentos, como ocurre con los dos libros, *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, en un caso de Hesíodo

argumento en ficciones metaliterarias: narrar una lectura o una escritura. Intertextualidad

(*Los trabajos y los días*) y en el otro "De un libro". También sirven de guía para la lectura del grupo de cuentos que encabezan.

La escritura dentro de la escritura puede retrotraerse incluso hasta quedar reducida al título de un cuento: "*A midsummer-night's dream*", "Discurso del método", "*Dies irae*". Pero en estos casos el argumento que sigue a los títulos nada tiene que ver con la sugerencia que éstos ofrecen: en el primero, en lugar de hadas y sueños hay monstruos y pesadillas; en el segundo, en lugar de la exposición de un método de razonamiento hay un ejemplo de gregarismo sin crítica; en el tercero en lugar de una destrucción apocalíptica hay un reposo y un dejarse ir en lo eterno.

Como decíamos más arriba, lo literario puede no ser evidente, e incluso a veces podemos pensar que hay un simulacro de recreación literaria. Ello puede ocurrir por una tendencia espontánea a la asimilación de un cuento con un ambiente, unos personajes, un argumento, etc., prototípicos. Esto ocurre con "La mujer y el dios", que intencionadamente se asemeja a una narración oriental, quizás una fábula hindú, o "El señor del castillo", próximo a los relatos caballerescos, a los cuentos folklóricos o, como señala Milagros Polo, (*op. cit.*), al mito del rey Arturo y los caballeros de la tabla redonda. Con "Segunda variación en lo oblicuo" ocurre algo similar: el extremo Oriente surge en forma de emperadores, filosofía, personajes históricos (Confucio), etc. Y en un cuento como "Repetición de lo narrado", no sólo se recrea el ambiente oriental y se advierte una proximidad a las fábulas tradicionales hindúes, sino que el mismo relato contiene elementos que permiten pensar en una metanarración por la evocación de un texto previo: "Se dice en lo narrado (...)" (137), aunque dicha evocación pueda no pasar de una falsa cita.

Como lo que intentamos hacer es un agrupamiento argumental de los cuentos de Valente, si tomásemos como criterio de selección la recreación de mitos o de material literario previo, tropezaríamos con todas las dificultades señaladas, que son en definitiva una: la de saber hasta dónde llegan las referencias literarias y dónde comienza la creación desligada de antecedentes. Por tanto, cuando decimos que existe un grupo de relatos cuyo argumento está determinado por un juego interno de referencias literarias no pretendemos hacer un análisis intertextual propiamente dicho, sino señalar aquellos casos en que Valente utiliza el recurso de la cita o recreación literaria como argumento,

argumental y extratextual, pues, son cosas distintas.

es decir, cuando abiertamente se presenta un cuento que incluye dentro de sí otro texto, cuando el narrador cuenta o advierte al lector que está leyendo a otro autor, que está utilizando otros libros, cuando se convierte en contador de cuentos que hace de su actividad lectora una creación narrativa. Este no es, pues, un recurso del autor, sino del narrador, que toma las diversas lecturas como argumento total o parcial del relato que él mismo desarrolla.

Para hablar de un grupo de argumentos caracterizado por la **recreación de textos literarios** se podrían incluir en él, con propiedad y coherencia, "Rapsodia vigesimosegunda" (*Odisea*, XXII), "En la séptima puerta" (lucha de Eteocles y Polinices, de *Los siete contra Tebas*, de Esquilo), "Tamiris el tracio" (*Ilíada*, II, 592), "Pseudoepigrafía" (*Fragmentos* de Heráclito) y quizás, "El señor del castillo" (el rey del Otro Mundo, la tradición céltica, etc.).

Del primero ya hemos dicho que remite al Canto XXII de la *Odisea* de Homero, y comienza con la llegada de Ulises al banquete que los pretendientes celebraban en su palacio, donde, con la ayuda de Telémaco, materializa su venganza, siendo Femio el único que salva su vida.

"En la séptima puerta" desarrolla la historia de Eteocles y Polinices, hermanos que se ven obligados a luchar a muerte. "Tamiris el Tracio" habla de la lucha que por obtener el poder del canto Tamiris libra con las Musas, lucha en la que acaba sucumbiendo tras haber obtenido ese poder. "Pseudoepigrafía" repite literalmente un fragmento de Heráclito donde se habla de una consulta oracular y de las normas para poder preguntar y poder interpretar las respuestas. "El señor del castillo" es más dudoso, puesto que no remite a ninguna fuente escrita ni lo hace rigurosamente a una fuente oral. Milagros Polo, por ejemplo señala como punto de partida la tradición céltica del rey del Otro Mundo, fundida o cercana al mito también céltico del Graal y el rey Arturo, con los caballeros de la tabla redonda: "y cuantos hombres hasta él llegaban (al castillo) se hacían transparentes y morían" (106).

Con todos aquellos que hemos citado como poseedores de notas intertextuales posibles o efectivas, pero que no llegan a hacer de ellas el centro de su argumento ocurre lo mismo que con los del grupo biográfico que contenían restos y señas de rememoración vital, sin que fuesen puramente autobiográficos. Ello, al menos hasta este punto, apunta a la dificultad de hacer agrupaciones nítidas en los argumentos

de los cuentos valentianos. Estamos hablando, pues, de dominancia, no de exclusividad, de unos de por sí difusos rasgos. Conjuntos borrosos, en definitiva.

3. 1. 1. 2. 2. 2. Cuentos históricos

Por otro lado, observando cómo los cuentos del grupo literario poseen un argumento simbólico que representa un tema ajeno a la anécdota narrada, vamos a unirlos en su clasificación a aquellos cuentos que recrean sucesos o personajes **históricos**, que sin embargo respetan temáticamente mucho más la vinculación con lo argumental.

"Abraham Abulafia ante Portam Latinam" y "Una salva de fuego por Uriel" son, por decirlo de algún modo, las dos historias de heterodoxos del volumen. En el primero Abraham es el heterodoxo judío y apátrida que llega a las puertas de Roma en el mismo momento en que muere el degradado Papa Nicolás III, tal y como dice la leyenda cabalística (cfr. Polo, 1983). En el segundo se relata la marginación y la opresión que sufre el también heterodoxo judío Uriel de Acosta, que acaba por suicidarse.

Estos y los anteriores cuentos tienen una localización cronológica concreta en el pasado. Creemos que es operativa esa separación entre cuentos sobre un pasado biográfico, cuentos sobre un pasado no biográfico y los restantes, que se desarrollan en un presente más o menos cercano, sin localizaciones expresas y a veces con un uso no marcado o atemporal.

Por ello unimos al grupo histórico-literario tres cuentos más que podrían situarse al lado de los de base literaria, pues su forma es la de tres fábulas orientales, y son también históricos, pues perceptiblemente se pueden atribuir a épocas pasadas localizables en el imaginario del lector occidental. Sólo en estos tres surge lo no occidental, por lo cual los tratamos en conjunto. Valente es un buen conocedor de las corrientes de pensamiento del lejano Oriente, como la filosofía Zen o la relación entre el confucianismo y la mística, que tan querida es para el autor; señala, sin embargo, Milagros Polo (*op. cit.*) que "no cae Valente en esa, vamos a llamar moda, que bajo la égida de Octavio Paz ha puesto en candelero el pensamiento «zen» (...)" (141) porque se

aleja del "proceso de descomposición del ego engreído" (*ibid.*) que esa moda significa, por ánimo únicamente de hacer contracultura.

"Segunda variación en lo oblicuo", que se sitúa en el Imperio chino alrededor de Hui-Tsung, que se dedica a pintar miniaturas dentro de la tradición oriental de pintura con sentido simbólico-filosófico, puesto que sirven para buscar el centro del conocimiento. "Repetición de lo narrado" continúa en Oriente, aunque ahora en la India, en la profundidad de las doctrinas filosóficas de esa cultura, proclamando la mendacidad del lenguaje común a través de la fábula de un maestro y su alumno, que recibe la última lección gracias a un ejemplo práctico. "La mujer y el dios" se centra en la contemplación que una mujer hace sobre su dolor y su soledad. Para algunos críticos la ambientación sería africana, no oriental, por datos como la tribu, el león, el cocodrilo, los ancianos, etc. En realidad creemos que basta con que se caracterice por la excentricidad, por el alejamiento de Occidente, para que sirva de paradigma sobre el conocimiento en un sentido profundo, alejado casi siempre de lo occidental (exceptuando el caso de los heterodoxos).

El grupo de **argumentos histórico-literarios** se caracteriza, pues, por una profundización en la materia del tiempo, del espacio y del conocimiento, bien para condenar la continuidad de los defectos (por ejemplo, "En la séptima puerta"), bien para llegar al aprendizaje de cuestiones inalcanzables desde la perspectiva occidental (por ejemplo, "Pseudoepigrafía").

3. 1. 1. 2. 3. Cuentos de la historia del presente

Si los cuentos de la "memoria de lo vivido" llegan al pasado del individuo (individuo por ser uno y por ser concreto en un lugar, tiempo y situación definidos), los cuentos de la "memoria de lo aprendido" son un ejercicio de enajenación, esto es, de salida del individuo hacia lo ajeno, lo no vivido, sólo aprendido, lo distante en espacio, tiempo y cultura espiritual. Ambos grupos llegan a formar una biografía en un sentido amplio, al representar la experiencia adquirida y el conocimiento aprendido. La entidad que así vemos radiografiada, porque ha existido, porque ha conocido, se sitúa en el mundo, en la comunidad que le corresponde (o en la que elige), para confrontar las experiencias que continuamente le llegan del exterior o que por sí mismo busca, con el acervo vital del que procede como individuo: un ejemplo claro es "Hoy", donde lo

vivido es incomprensible sin una búsqueda posterior: "Sí, de la historia, que está hecha de sangre y trapo, como supe después." (82).

Por ello, los restantes cuentos sitúan sus argumentos en las **coordenadas de la contemporaneidad**, sobre el individuo y sobre sus circunstancias. Esto no significa que exista homogeneidad en cuanto a su presentación, porque resulta de distintas facetas de esa entidad que llamamos narrador (a veces cercano al autor, como ya dijimos): bien de su imaginación, bien de su desprecio o bien de su reflexión.

De este modo, encontraremos los últimos dos subgrupos argumentales: **cuentos fantásticos** y **cuentos realistas**. Así, en el primer grupo la realidad sufre una estilización evidente mediante diversos procedimientos que la crítica señaló desde la primera aparición de *El fin de la edad de plata*, como son el recurso a lo fantástico, a veces en la cercanía de autores concretos, en nuestra opinión con claridad Borges y Kafka, y el uso de filtros deformantes de la realidad próximos al expresionismo, al surrealismo o al esperpento valleinclaniano. Esos cuentos fantásticos y paródicos resultan, pues, de una visión subjetiva.

En nuestra opinión es otra la motivación (de objetividad), de la que parten los cuentos realistas, que lo son en la acepción más amplia del término, por un reflejo frío y calculado de una realidad y de las formas del lenguaje que la acompañan. Como señala José Luis Cano, "Valente construye su poesía partiendo de una consideración desapasionada de la realidad" (Cano, 1992: 45), buscando un alejamiento sentimental del objeto. En ese "intento de objetividad" insiste Marina Mayoral (1994: 169).

No se trata, por supuesto, de un reflejo behaviorista que pretenda fotografiar lo más mostrenco de la realidad; la presencia de la entidad narradora se evidencia en la selección de los hechos y de las palabras, siempre debido a la extrema concentración de esta escritura, cargadas de una significatividad máxima. No se critica lo que se hace o se dice, porque basta eso mismo para una autodescalificación. Como viene siendo habitual a lo largo de este intento de clasificación, estos tres subgrupos no son perfectos y cerrados, sino que existe una cierta interacción de rasgos realistas y fantásticos / absurdos, en algunos cuentos que señalaremos.

3. 1. 1. 2. 3. 1. Cuentos fantásticos

Entre los **"cuentos fantásticos"** por ejemplo, resulta a veces difícil decidir si estamos ante un hecho insólito o ante una realidad deformada por la imaginación del personaje, debido a que esos dos campos se cruzan. Incluso se podría pensar en algunos casos que, aplicando la Teoría de los mundos posibles (Wittgenstein), estamos ante hechos reales, no fantásticos, porque resultan de una apreciación subjetiva, de una visión demente, etc., y es creíble y real que, por ejemplo, un loco vea lagartos donde los demás ven personas. Sin embargo, ello no resta fantasía a los relatos, por lo cual los mantenemos en el grupo mencionado: "El vampiro", "*A midsummer-night's dream*", "El mono", "Mi primo Valentín", "El ala", "Sobre el orden de los grandes saurios", "El fusilado", "Variación sobre el ángel", "La última lección", "La ceremonia", "Del fabuloso efecto de las causas", "En razón de las circunstancias" y "Un encuentro".

Vemos que la gama de materializaciones fantásticas va desde el mero producto alucinatorio ("Sobre el orden de los grandes saurios"), pasando por la encarnación de un terror ("*A midsummer-night's dream*"), hasta la fantasía propiamente dicha, unida a lo paranormal ("El fusilado").

"El vampiro" relata un velatorio en el que el muerto puede expresar su asco mediante el vómito, y el único velador acaba por concertar su visión de lo que lo rodea con la del muerto, convirtiéndose en un vampiro a partir de su desengaño. La situación es casi tan fantástica como absurda. "*A midsummer-night's dream*" presenta la deformación de una relación sexual, obligada por el ambiente, a través de la conciencia atormentada del protagonista del relato. La araña es, pues, una mujer, pero lo que domina es la apreciación subjetiva del personaje. Está muy próximo al expresionismo, como vemos. "El mono" se desarrolla muy cerca del absurdo, pues narra la relación entre un escritor y un simio, que va desde la indiferencia casi absoluta hasta la necesidad de atención del mono y la piedad del escritor. "Mi primo Valentín", como el segundo, conjuga realidad y fantasía en un plano a causa de la doble lectura que de un mismo hecho hacen, por un lado, los visionarios de lo trascendente (visión de un ángel) y, por otro, los más apegados a la realidad material (visión de un caballo).

"El ala" es una reflexión de un moribundo sobre la visita de un ser extraño que "amablemente" lo mata. "Sobre el orden de los grandes saurios" se apoya en la locura para, de nuevo, combinar realidad (visión cuerda) y fantasía (visión del orate). Un loco percibe nítidamente y constata empíricamente, con apuntes y medidas, la

progresiva invasión de su espacio vital por parte de unos lagartos. "El fusilado" relata la metempsicosis de un condenado a muerte que se salva del fusilamiento en forma de lagarto y, a la vista del pelotón, el cuerpo permanece incólume tras el impacto de las balas. "Variación sobre el ángel" habla de la presencia de entidades angélicas en el mundo tangible, filtrando las palabras de los poetas y transformando a éstos en visionarios. "La última lección" relata en primera persona cómo un alumno es devorado físicamente por su profesor. Como en el caso de Saturno, quien debería proteger sin embargo hace daño.

"La ceremonia" describe un esperpéntico banquete lleno de formulismos, protocolos y gestos huecos. Hay rasgos de deformación expresionista (la risa de la anfitriona, la deposición del huevo, etc.). La realidad está muy cerca de esos gestos. "Del fabuloso efecto de las causas" adelgaza ya no la realidad sino la estructura intelectual del racionalismo que la mantiene. Es un llevar al extremo los razonamientos que se hacen sobre la realidad para destapar el absurdo que existe en el fondo desde el principio. Se parodia un cierto escolasticismo, el querer dar límites lógicos a lo inaprensible. El avance del absurdo llega a eliminar toda relación con los referentes, con lo que se consigue que la fantasía avance con claridad. "En razón de las circunstancias" habla de la resistencia de la escritura respecto al poder. El absurdo nace de la contradicción que las necesidades del poder originan frente a la voluntad de una escritura auténtica. Realidad y fantasía absurda. "Un encuentro" es una escena surrealista. La estupidez de un personaje reduce sus palabras a incoherencias. Se parodia la fatuidad de determinados seres que hablan sin escuchar y pretenden tener la exclusiva de la verdad. Puesto que el imbécil "se iba rasgando (...) como menguados trozos de papel inservible (...) que el viento iba llevando a los desaguaderos de la tarde." (158), la irrealidad o la fantasía surgen al final.

La frecuente conjución que se da entre intelectualismo y fantasía puede interpretarse como un rasgo borgiano; la complejidad de los conceptos a menudo provoca que éstos se vean como manifestaciones de la fantasía. En otros casos, la presencia del horror y la repulsión, a veces sin desligarse de la realidad, pueden remontarse a la narrativa de Kafka. Dejando esto de momento, interesa recalcar la situación fronteriza que "*A midsummer-night's dream*", "Mi primo Valentín" y "Sobre

el orden de los grandes saurios" ocupan, por combinar elementos de lo real y lo fantástico.

3. 1. 1. 2. 3. 2. Cuentos realistas

En segundo lugar está el grupo de cuentos cuyos argumentos se basan en hechos de la **realidad cotidiana** sin deformarla mediante la fantasía y sin que la realidad misma se salga de lo ordinario. No significa que sea ahora una realidad positiva o que no se perciba su negatividad. Al contrario, se percibe nítidamente, pero sin la apreciación subjetiva que produce la fantasía o el absurdo. La realidad se basta a sí misma para calificarse. El argumento realista también sirve para presentar una reflexión en torno a temas trascendentes como la muerte o la destrucción. Por decirlo de algún modo, en este caso no hay "culpables".

3. 1. 1. 2. 3. 2. 1. Cuentos críticos

Donde sí los hay es en "Informe al Consejo Supremo", "Acto público", "Sobre la imposibilidad del improperio", "Discurso del método", "Empresa de mudanzas", "Los nicolaítas" y "El uniforme del general". El argumento se reduce a una anécdota o incluso a veces se puede pensar que no hay tal argumento. "Informe al Consejo Supremo" se acerca de nuevo a Borges al tomar la forma de una escritura prefabricada y burocrática como es el informe. Un personaje habla a los restantes abogando por la disolución de la contrahistoria: es la representación de un lenguaje y una idea totalitaria.

"Acto público" presenta una manifestación manipulada, con un muerto, borracheras, consignas, proclamas, gritos, aplausos y abucheos, que son lo que queda de una sociedad o de su representación sin identificación posible por parte del narrador o del lector.

"Sobre la imposibilidad del improperio" bascula hacia la realidad a través de una descripción precisa. Lo absurdo del relato nace de la situación descrita; absurdo es el personaje, sólo descriptible a través de una parodia del proceso de escritura y de la incapacidad sémica del lenguaje para reflejar lo no existente: "Habría que fabricar una

escritura, pensó, como un vaciado de escayola que, golpeada, revelara sólo la oquedad." (153). "Discurso del método" llega a la realidad de las torturas policiales. Un sicario narra su frustrada tortura del día, en la que no pudo someter la voluntad del preso.

"Empresa de mudanzas" parte también del lenguaje oral. Es el monólogo de un patrón que recrimina a sus empleados. "Los nicolaítas" casi pierde el argumento al reducirse a una lista de defectos de ciertos personajes de la sociedad. "El uniforme del general" relata las últimas horas de un condenado por la arbitrariedad de un estado militarizado y totalitario.

3. 1. 1. 2. 3. 2. 2. Cuentos reflexivos

En los restantes cuentos se habla de las **preocupaciones del ser humano**: "*Dies irae*" es un descenso a través de unas escaleras hasta llegar al punto límite de la bajada. Sólo se puede interpretar simbólicamente, ya que el desdibujamiento argumental es muy grande.

"Undécimo sermón (fragmento)" carece asimismo de argumento en un sentido estricto. Un personaje reproduce la aseveración de otro y la completa con una reflexión propia. Hablan del odio como defecto y como virtud. Es una narración conceptual. "Con la luz del verano" habla de la muerte de una anciana, de cómo lo asimila una hermana y de la reflexión del narrador. "Fragmento de un catálogo" insiste en la muerte a través del repaso de distintos nombres célebres del pasado, de los que se constata el olvido.

La característica de este grupo es más la ausencia de argumento que la narración de un tipo u otro de historia. Se puede decir que no interesan los hechos en sí ni su localización espacial (Occidente, Oriente) o temporal (presente, pasado), ni la perspectiva de su enfoque (recordados, aprendidos, constatados en el presente), etc. Lo pertinente en estos casos es la **densidad conceptual** que necesita un mínimo entramado argumental para manifestarse.

Nos queda "El regreso", cuento que por sí solo conforma la segunda parte de *El fin de la edad de plata* y que es el eje que marca la evolución de las consideraciones intelectuales de Valente, tal y como señala Milagros Polo (1983), al pasar a reflexionar "sobre la materia" (130). Es un texto verdaderamente difícil en

cuanto a su forma y a su fondo; se compone de fragmentos en las dos direcciones: en cuanto a la forma, por estar segmentado en partes no unidas ni argumental ni narrativamente; en cuanto al fondo, por ser un mosaico de piezas inconexas que reflejan la incapacidad del hombre para entender la verdad, que se le presenta como intuiciones parciales, nunca como un texto claro y evidente de principio a fin: "Ahora, entre todos y quizá desconociéndonos en parte unos a otros, comenzaremos a reconstruír la gran historia sin saber cuál es el cabo que hay que asir ni si la narración empieza o termina o si ya estamos *in medias res* ignorando que el rompecabezas no tiene clave" (85).

Esto es ya indicativo de la situación de su argumento; si lo hubiera estaría necesariamente fragmentado. Se puede seguir un razonamiento en el momento de la escritura, situado en un espacio cerrado en donde están el narrador y María; se reflexiona sobre el sentido de la muerte o de la vida. Esto se cumple en los fragmentos primero, segundo, cuarto, quinto, octavo y noveno. Desde ese espacio, y al hilo de la reflexión sobre la muerte, se evoca —lo evocan el narrador y María: "Estábamos los tres, María (...) ¿Sabías tú que él lo había marcado, que era suyo?" (87)— el mismo espacio que compartían con el muerto. Se citan momentos paradigmáticos de la relación de amistad, a veces con premoniciones, y también aparecen las palabras o los textos del suicida. Se da en los restantes fragmentos. Por tanto el cuento combina una historia del pasado, la de la amistad que Valente mantuvo con Calvert Casey, con una reflexión en el presente y de valor atemporal. Como siempre, lo biográfico tiende a diluirse, lo cual unido al fragmentarismo y a la dislocación del cuento, ayuda a desdibujar el argumento y a que el lector se represente una escena sin acción en la que la divagación acapara el espacio fundamental de la narración. Lo situamos, pues, en el último subgrupo, con todas las salvedades y haciendo notar el gran peso que lo biográfico aún conserva.

Como conclusión debemos afirmar la **habilidad de Valente como creador de argumentos heterogéneos** y su capacidad para ensamblarlos y presentarlos en un mismo libro sin que choquen entre sí. Son explicables en su variedad por la adscripción de los libros, con su particular historia, a un momento de transición entre la visión crítica (*Presentación y memorial para un monumento*, etc.) y la concepción fragmentaria de la obra poética de Valente (*Treinta y siete fragmentos*, etc.). Los argumentos presentados coinciden sobre todo con la poesía de esos dos momentos, aunque, por supuesto, conservan rasgos de la poesía valentiana en general. De este

modo, el uso de historias apoyadas en la realidad cotidiana, para desenmascararla con sus mismos formulismos y su lenguaje anquilosado (por ejemplo, "Empresa de mudanzas"), tiene su paralelo en cualquier poema de *Presentación y memorial para un monumento* o *El inocente*.

El uso del recuerdo de la infancia se repite también en muchos libros de poesía, como el último citado, al igual que la metapoesía como tema y argumento: poesía y ética del poeta ("En razón de las circunstancias") en *La memoria y los signos*, o poesía y lenguaje poético ("Repetición de lo narrado") en diversos poemas como "Poeta en tiempo de miseria" o "El signo", de *La memoria y los signos* (Valente, 1980: 208 y 225).

El fragmentarismo de muchos cuentos, más evidente en "El regreso" se acerca a todas luces a la concepción poética de la que nace *Treinta y siete fragmentos*, etc.

Historia, biografía, realidad social, realidad poética, etc., originan argumentos similares a los que, con menos despliegue, como corresponde, se descubren en la poesía de Valente: "No creemos que esté mal contar la obra de Valente como si tuviera un argumento: en realidad lo tiene, el tono es a veces narrativo y él mismo dice: «Para aquellas palabras buscamos argumento / que nos significase un poco ante los otros.»" (González Muela, 1992: 203). Quizás sea la aparición de la fantasía el aspecto más innovador de la narrativa, porque otros modos de tratar la realidad, como la ironía, la sátira o la objetividad interesada, sí aparecen con frecuencia en la lírica.

En cualquier caso, la integración de todas las perspectivas diegéticas enumeradas ocurre sin violencia: no llama la atención encontrar un cuento fantástico al lado de otro casi sin argumento. El lector percibe una unidad esencial que resulta de la voluntad del autor y que se manifiesta en una serie de temas comunes también con la poesía. El intento de una clasificación temática de la prosa narrativa de Valente pasa por una previa decodificación de un argumento que funciona como símbolo de una perspectiva narrativa (por ejemplo, lo fantástico o paródico como deformación intencionada) o de una realidad subyacente, en la mayoría de los casos.

3. 1. 2. Organización temática

3. 1. 2. 1. Cuestiones generales

En lo temático, al igual que en lo argumental, la univocidad es un concepto inoperante si se refiere a la prosa de Valente. La conjunción de distintos temas, aunque relacionados, en un mismo cuento, es algo habitual. Lo que resulta posible es identificar una serie de temas que aparecen en diversas narraciones, ya como principales, ya como secundarios. Esa recurrencia hace que a veces sea difícil delimitar el peso específico de cada uno. Podemos poner el ejemplo de "Undécimo sermón (fragmento)" (109), con dos partes evidentes: una, en la que se trata el concepto de odio en un sentido filosófico-trascendental, como algo positivo, y otra en la que se habla del defecto humano del odio, como fuerza negativa no creadora. Así, en la primera parte, podemos entender que el tema está en una línea reflexiva de búsqueda de lo trascendente, como por ejemplo en "*Dies irae*", y en la segunda se centra en la denuncia de la parte de la sociedad que hace del odio falso su punto de partida, en la línea de, por ejemplo, "Los nicolaítas". En este punto resulta difícil decidirse por la primacía de uno u otro tema. Ese paralelismo temático se da en más ocasiones aunque, como hemos dicho, la jerarquía suele ser más evidente. Quizá deberíamos concluir que las dos dimensiones que coinciden en los cuentos, la histórica, del poeta en la sociedad, y la personal-estética, del poeta en su obra, no están separadas entre sí; el autor parece encontrar, como en el cuento señalado, una línea de unión entre las dos vías, evidenciando la interacción poesía-realidad.

3. 1. 2. 2. Grupos temáticos

Comenzaremos por una identificación de los distintos temas que se presentan en los dos libros, antes de intentar clasificar cada cuento como perteneciente a cualquiera de ellos. Así, en nuestra opinión, existen tres temas fundamentales en estas narraciones.

3. 1. 2. 2. 1. El "yo" y la sociedad

El primero es el del **conflicto** que surge entre el **individuo y la sociedad**. En él se completa fundamentalmente la tarea del poeta hacia la comunidad, a la que no puede ignorar. Chocan dos voluntades definidas: la de la sociedad, de hacer pervivir sus elementos característicos, y la del individuo, de reafirmar precisamente su individualidad. La dificultad de delimitar este campo está en la amplia gama de variantes en las que se manifiesta, ya que puede predominar una perspectiva triunfalista o negativa, puede haber rebelión del individuo o escapismo, la violencia ejercida puede ser moral o física, etc.

El contexto social se presenta como un todo en crecimiento que va asfixiando a la persona al robarle cada vez más espacio, y ésta necesita reaccionar de algún modo para conservar ese ámbito vital que precisa. El resultado directo del enfrentamiento es variable, porque a veces la persona vence y otras, la mayoría, es derrotada, perdiéndose entonces en la enajenación o en la muerte. Indirectamente, sin embargo, y como señala Milagros Polo (1983) en diversas ocasiones, la derrota personal levanta algunos velos que protegen a la realidad, dejando al descubierto su verdadera cara; de ello resulta que la opresión siempre es denunciada y, al menos en lo moral, derrotada. Así ocurre en la ficción de la literatura, palabra del poeta, aunque la realidad siga otro camino distinto.

La **sociedad** que se nos presenta es la del fin de la edad de plata por estar formada de injusticia, de ambigüedad, de crueldad, etc. Es decir, su poder es su degeneración y su final no aparece todavía próximo. De ello se deriva el generalizado sentimiento de impotencia que el individuo enfrentado a ella conoce. Así pues, esta

sociedad ha degenerado desde el oro hasta la plata, pero todavía no parecen sonar para ella los clarines del final. Será desde otra perspectiva separada de esta temática, cuando la sociedad pierda violencia y se muestre en el estadio último de su existencia. En ese momento su degradación la presentará como una parodia de sí misma.

El **individuo** que resiste es uno sólo y no siempre está preparado para la lucha. En general es consciente de su inferioridad y abandona a través de la locura ("Fuego-Lolita-mi-capitán") o de la muerte ("Una salva de fuego por Uriel"). Excepcionalmente aparece un héroe ("Rapsodia vigesimosegunda") que toma las formas de un mito para agitar y destruir el orden establecido. En ese caso la sociedad resulta caricaturizada por el contraste que con el héroe se produce. Si su heroicidad se limita a servir de víctima para que se dé de modo evidente una injusticia ("Una salva de fuego por Uriel"), la sociedad no se ve afectada de modo inmediato sino que simplemente se consigue reforzar su carácter degradado, carácter que por esencia la define: la edad de plata frente a la edad de oro. Es esta última visión la que predomina, lo cual implica que el tono general del libro va a ser el de la decepción y la desesperanza; sólo a través del mito ("Rapsodia vigésimosegunda") o de la ilusión humana ("El fusilado") la cruenta realidad puede ser superada. Más allá sólo cabe la desconfianza y el pensar que el siguiente paso va a ser una sociedad más degradada todavía, una edad de bronce: "El municipio de la ciudad de Tebas mandó aceitar los goznes de la séptima puerta para hacer más soportable su siniestro ruido en la próxima representación." ("En la séptima puerta", 100).

El optimismo aparece siempre de modo más matizado y menos amplio, porque aparece en la medida en que el individuo descubre sus capacidades y no por la debilidad esperanzadora de la sociedad. Es decir, la alegría se produce por el despertar de la conciencia humana contra los poderes fácticos. Lo positivo de ese descubrimiento no se pierde, aunque el grupo salga ganando finalmente; por ejemplo, "Discurso del método" acusa a la violencia del totalitarismo de la que es víctima la persona: lo positivo está en la posibilidad de sublimar la opresión mediante el libre ejercicio de la voluntad. El preso decide su muerte, aunque ya estaba condenado, y es él quien en realidad aprieta el gatillo; la bestialidad continúa, pero la vía de la rebelión, de la afirmación de la libertad a toda costa, queda abierta: "Yo disparé. Como si él me hubiese mandado. Y eso es lo que no me gusta." (75). Lo mismo se podría decir de

otros cuentos, como "El uniforme del general", donde otro condenado, pese a todo, se reafirma en su convicción y se orina en lo militar.

El **individuo** se manifiesta como hemos dicho, de diversos modos:

1. Como un **héroe mítico**, que vence a la hipocresía: "Rapsodia vigesimosegunda".

2. Como un **perseguido** y acosado por la sociedad, a la que se sobrepone al tiempo que la acusa, en un acto de suprema libertad, decidiendo sobre su vida y autoexcluyéndose de ella: "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "Discurso del método", "Una salva de fuego por Uriel", "En la séptima puerta", "El uniforme del general".

3. El individuo puede **no** ser **consciente** del tipo de opresión que sufre y sólo *a posteriori* puede reaccionar. En esos casos la manipulación sufrida es irreparable ya: "La mano", "Hoy", "Intento de soborno", "Homenaje a Quintiliano", "La visita", "Hagiografía", "La última lección", "De la no consolación de la memoria", "*A midsummer-night's dream*" y "Variación sobre el ángel".

4. La solución ideal del **alejamiento absoluto del medio** a través de una mayor interacción con el elemento espiritual del hombre, en una búsqueda del sentido de la vida, se da en "El fusilado" y "En razón de las circunstancias", así como en los dos cuentos que toman la locura como medio de negación y sublevación: "Fuego-Lolita-mi-capitán" y "Sobre el orden de los grandes saurios".

El cuarto apartado es sólo eficaz a través de una acción ideal o fantástica: el acceso al sentido profundo de la existencia: "y otro hilo lo ataba —comprendió— al siemprevivo centro de la tierra." ("El fusilado", 78); el hallazgo de una palabra inalienable y protectora: "Vino el señor solemne y me borró del mapa. Y yo salí inconfeso en otro punto" ("En razón de las circunstancias"), o el uso de la locura como medio de rebelión. La solución es, pues, ideal. En el apartado tercero la manipulación pertenece en general al pasado y, en cualquier caso, el individuo habla desde la amargura que produce el recuerdo imposible de modificar o subsanar. La impotencia se acrecienta, pues. En el segundo apartado, la aceptación voluntaria (la negación de su imposición) es la única victoria posible.

Y sólo el mito del primer apartado es capaz de asolar efectivamente la sociedad. Por eso creemos que, desde el punto de vista práctico, el sentimiento

dominante es el de la impotencia. Sobrevive, sin embargo, la potencia destructora y al tiempo creadora de un incipiente surgimiento de la voluntad del ser humano, y es ahí donde se esconde la esperanza.

Queda hecha en esta explicación la lista de cuentos que agrupamos dentro de este campo temático. Posiblemente se podría localizar el mismo tema en otras narraciones, pero de modo secundario, como en "La mujer y el dios", donde se enfrenta la ortodoxia y la heterodoxia, etc. Los que aquí situamos se caracterizan por la existencia de dos fuerzas contrapuestas que hacen germinar la temática del cuento. Milagros Polo (1983: 120) habla de héroes y antihéroes, aunque no siempre son individuos concretos, sino que pueden ser un concepto (por ejemplo, la contrahistoria). Nosotros preferimos hablar de un antagonista de las fuerzas que lo cercan y que en general lo convierten en una víctima, en un sufridor de las consecuencias que se derivan de la lucha. Milagros Polo también insiste en la victoria del héroe, por comisión, al derrotar a sus oponentes, o por omisión del poder que "Exhibe su discurso retórico" y sólo consigue "que el héroe aniquilado salga vencedor" (Polo, 1983: 119). Por nuestra parte señalamos un tono general de desilusión y desconfianza que justificamos en la general derrota del antagonista, afirmando al tiempo que la única victoria que existe es la del individuo frente a sus límites propios, de donde surge una potencialidad para un futuro pero que en el presente sólo sirve de acusación por el contraste que crea con la realidad.

El **antagonista** se presenta muchas veces desarrollado en un motivo temático de amplia aparición en la literatura de Valente, el **exiliado o heterodoxo**, que se manifiesta en la misma actitud del escritor, el cual crea una palabra alejada de la "fosilización ideológica" en movimiento hacia "una zona de impensada, esencial heterodoxia" (Sánchez Robayna, 1992: 19). La figura del heterodoxo o exiliado aparece repetidamente en la poesía y en el ensayo de Valente[5]. El sentimiento de patria o arraigamiento en estos personajes no va unido a la obligada asimilación de principios totalitarios generados por el poder; como en "Patria, cuyo nombre no sé", el exilio es la patria, por voluntad y elección personal.

El motivo del exiliado es, de por sí, una presencia reactiva que genera en el poder un movimiento de rechazo. Es, pues, símbolo extremo de la conciencia individual

y es a la vez el elemento más subversivo (por esa misma naturaleza suya ya señalada) que puede insertarse en el grupo. Téngase en cuenta que el exiliado "No tiene tierra y es de toda la tierra" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 33), lo cual lo convierte en un apéndice que no consigue engarzarse en los engranajes de lo social. No pertenecer al grupo es su delito. El exiliado aparece siempre a la defensiva, nunca en una actitud de rebelión, pero su sóla presencia es motivo de inestabilidad. El exiliado es, pues, prototipo de antagonista y ejemplo de víctima propiciatoria, y en estos cuentos está representado por la figura de personajes históricos como Abraham Abulafia, Maimónides o Uriel de Acosta. Ellen Engelson Marson (1994: 61) cree que la rememoración de vidas ajenas es un modo de "destruir toda experiencia preconcebida".

Tendremos que hacer la clasificación de los cuentos que desarrollan la temática del conflicto individuo-poder. Hasta el momento hemos hablado del antagonista, pero nos falta mencionar cuál es la **fuerza opuesta**: aunque homogénea por su actitud y función, creemos que conviene diferenciar dos secciones según la fuerza opresora ejerza su poder en el plano moral o espiritual, como ocurre en el caso de los exiliados, o según sea principalmente un poder político-militar, que actúe más en el plano físico. Milagros Polo habla de temáticas de "la ortodoxia religiosa" y "el poder", entre otras.

Partimos de que es muy difícil delimitar con perfección los efectos psíquicos y los somáticos que el abuso del poder origina, porque en general van unidos, y partimos también de que uno y otro poder no siempre se muestran netamente separados (por ejemplo, en los cuentos que se refieren al nacional-catolicismo español). La distinción la hacemos, sin embargo, según el poder funde su fuerza en un **orden moral o** en otro **material**.

3. 1. 2. 2. 1. 1. Contra el poder moral

Así, el tema del **poder de base espiritual** frente al individuo se da en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde el exiliado, judío por más señas, perseguido en pueblos y ciudades y anunciado por otro exiliado ya muerto, Maimónides, simboliza la victoria del pensamiento libre frente a la convención

[5] Por ejemplo, "Maquiavelo en San Casciano" (Valente, 1980: 217), y *Ensayo sobre Miguel de Molinos*

dogmática, unida en este caso a la represión física que la Iglesia practicó tradicionalmente.

"La mano", "Hagiografía" y "Homenaje a Quintiliano" presentan la descompensada acción de la Iglesia contra la conciencia incipiente del niño, incapaz no sólo de defenderse, sino incluso de analizar y comprender.

"Una salva de fuego por Uriel" relata la represión de la ortodoxia judaica, al igual que antes veíamos la de la cristiana. Deducimos por tanto que cualquier institución que se funde sobre la acaparación de la verdad de base religiosa o intelectual, sea cual fuere su signo o procedencia, será siempre origen de "la cólera y la sangre" ("Pseudoepigrafía", 109) porque nunca admitirá más que sus propios principios. El alcance de la visión es universal, por lo tanto.

Pero no siempre es la religión, al menos la religión institucionalizada, la que pretende dirigir los procesos intelectuales del individuo. Por ejemplo, "Sobre el orden de los grandes saurios" habla de la locura como medio y de la psiquiatría como remedio. El intento de controlar incluso la evasión que proporciona la locura lleva a la sociedad a marginar al que a sí mismo quiere marginarse. El encierro en psiquiátricos, los tratamientos, etc., consiguen, al menos en apariencia, lo que por razones obvias no pueden conseguir aquellos a quienes su preso se les adelanta para decidir su propia muerte. El que se mata se evade, elige, y no es posible borrar ese fallo; el que enloquece también se evade, pero se puede aparentar que el paso adelante no lo ha dado él, sino el poder, cuando lo encierra. A esa sutileza no llegaba la barbarizada sociedad de la postguerra, que permitía la convivencia de locos y cuerdos, no siempre bien diferenciados, en un ambiente esperpéntico, como se ve en "Fuego-Lolita-mi-capitán".

"Hoy", "En razón de las circunstancias", "Intento de soborno", "La visita", "La última lección", "De la no consolación de la memoria", "*A midsummer-night's dream*" y "Variación sobre el ángel" también son testimonios de este tipo de violencia. El primero, el tercero y el sexto vuelven a verse desde la infancia, pero ahora son otras instituciones distintas de las religiosas las que marginan al niño. En "Hoy" es la propia familia, impulsada por las circunstancias, la que crea un ambiente de secretismo y terror que afectan al chico; en "Intento de soborno" es un orden superior imbricado entre lo religioso y lo político, que tiene su estrado en el dinero, el que de algún modo diserta, e

(Valente, 1991: 85-132).

inserta al niño en las convenciones de las que ese poder se nutre. "De la no consolación de la memoria" es una queja por la irreparable pérdida de la infancia, acusando a todo el ambiente en general, sin señalar culpables precisos.

"La visita" habla de las convenciones hipócritas de una sociedad que hace de la "reversibilidad del sí y del no" ("Los nicolaítas", 133) su medio de pervivencia. El individuo no acepta esa mascarada aunque se limita a guardarse para sí su decepción.

"En razón de las circunstancias" y "Variación sobre el ángel" presentan una reflexión sobre la realidad de la escritura, lo cual los acerca a otros cuentos que englobamos en el segundo grupo. Sin embargo, no deja de haber choque, puesto que la escritura es algo así como la cuerda de la que ambos contrincantes tiran. El poeta, como miembro más notable de la comunidad, obtiene una atención especial del poder, que pretende dirigir sus palabras, las cuales son por esencia irreductibles. Algo similar encontramos en el entremés titulado *La guitarra* (Valente, 1967), la única incursión en el género dramático que conozcamos del autor; en él, un poeta, rodeado de "miembros de la burguesía ilustrada" (13) que de algún modo lo controlan: "Señora 1ª (Acercándose al señor 1º) Es un éxito. Tendrá público. ¿Qué piensas tú? ¿Crees que la policia...? / Señor 1º En absoluto, créeme... Tendrá público. Es divertido." (15), pierde toda posibilidad de seriedad creativa, de poder destruir con la palabra: "(Poeta (...) Sí, las guitarras deberían hacerse oír, sonar y sonar hasta que todo se desplome (...) Señora 3ª (Vacilante) Yo nada... No sé... El tema me parece fuerte... Creeis realmente que puede desplomarse todo? (...) Señor 1º ¡Qué tontería! Perdona... No te entiendo. Estamos hablando de literatura" (14). El poeta, culpando al público, quejándose, pierde toda credibilidad: "Poeta (...) Navajas... guitarras... / Camarero 1º (...) ¡Parece que está vendiendo algo! / Camarero 2º (Reprobatorio) Tú no entiendes de esto; es un poeta. (Al poeta) Si el señor permite... (El poeta permanece inmóvil, adormilado.) / (...) Camarero 1º (Se acerca algo más al poeta, se agacha un poco, mira de abajo a arriba con perplejidad) ¿Has dicho un poeta? / Camarero 2º Sí. / Camarero 1º ¡Ah...! (Se oscurece el escenario. Suena una guitarra viuda, repetitiva y llorona.)" (17). La literatura pierde credibilidad, se hace previsible, se adocena, y el poeta deja de serlo.

"*A midsummer-night's dream*" presenta a un individuo desconcertado por el contraste entre la realidad oída y la realidad vivida. El acto sexual como un hecho preformulado y presentado a la persona dentro de unos límites precisos que no admiten

discusión, crea un conflicto de índole moral al no poder aplicarle unos conceptos nacidos de la experiencia sino sólo los que el medio impone: "Lo había oído contar muchas veces, siempre afectando naturalidad (...)" (45).

Conviene señalar la presencia de otro motivo temático dentro de este grupo, el que se refiere al sexo como actividad perseguida y condenada por una sociedad obsesionada con ese tema, uno de los ejes de la hipocresía reinante en ella. Aparece en alguno de los cuentos que parten de la memoria personal: "La mano", "Homenaje a Quintiliano", "La visita", "Hagiografía". En todos los casos es un elemento perseguido y ocultado por las formas de la sociedad. El desconocimiento, el miedo y el secreto se asocian siempre a ese motivo: "Sentí vértigo, sentí cómo me hundía más y más (...) sentí vergüenza y asco de mí mismo (...)" ("La mano", 56).

El sexo es muy claramente un elemento que evidencia las dos caras de una sociedad siempre obsesionada por tal tema. La constante alusión revela una incapacidad de normalizarlo como actividad, pero no un rechazo del mismo; siempre es centro de referencia. La religión es la depositaria de la función de velar sobre los individuos, aunque esa severidad calvinista en la forma es sólo la parte de la ceniza que oculta la brasa. La Iglesia aparece muy habitualmente asociada a la obsesión por el sexo, impidiendo al individuo la asimilación del mismo como algo propio y privado. Resulta de todo ello un comportamiento esquizoide generalizado: la sexualidad como centro de atención y al tiempo de represión.

Ese hábito se convierte en la percepción del individuo no formado, en una causa de autoinculpación, de incomprensión, de figurarse que... pero no de llegar a entenderlo. La abstinencia que la Iglesia predica cae por los suelos en el desarrollo de sus funciones: la confesión, la formación religiosa, la enseñanza...

El individuo, en un principio, asume una culpabilidad que se le sugiere ("La mano"), pero llega un momento en que se aparta de todas las imposiciones y decide dominar la situación: como el preso que apaga la vela que lo condena, el joven termina por aceptarse a sí mismo a pesar de todas las amenazas: "(...) una eléctrica sensación de calor. La destrucción de la médula ósea, pensó, pero ya sin remordimiento ni terror" ("Hagiografía", 152). En este cuento, la percepción de la relación amorosa se asocia explícitamente a la experiencia mística; la unión y fusión de los amantes es un motivo repetido en la poesía del autor; por ejemplo, "Graal", en *Mandorla*, es muy similar a esa

experiencia: "Me respiraste / en tu vacío lleno / y yo latía en ti y en ti latían (...)" (Valente, 1995: 97), frente a "(...) hasta el punto en que apenas podía decir si él respiraba o lo respiraban a él." ("Hagiografía", 152).

Ya fuera de la experiencia personal, en "Homenaje a Quintiliano" y "La visita", el sexo se sitúa como un motivo de contradicción en el seno de la sociedad. En el primer caso afecta a la Iglesia, que predica, como Quintiliano, que "aunque el apetito desordenado de sí es vicio..." subterráneamente, por boca del Gran Preboste, proclama: "*Vivamus atque amemus*" (131-132). En el segundo caso es el conjunto de la sociedad quien, como Jano, posee dos caras en lo que a la actitud frente al sexo se refiere: "Casi todas eran de sólida aparencia y gruesas ubres, madres decentes (...)" ("La visita" 145). La decencia como sentido de lejanía respecto al sexo es un concepto reversible y adaptable al momento y la situación. Valente presenta por tanto con gran fidelidad la situación del individuo frente a su despertar a la sexualidad en una sociedad donde ese tema es a la vez objeto de condena y obsesión permanente.

3. 1. 2. 2. 1. 2. Contra el poder material

En cuanto a la visión del **poder material** contra el individuo, aparece con claridad en "Rapsodia vigesimosegunda", "Discurso del método", "El fusilado", "En la séptima puerta" y "El uniforme del general". La religión ya no aparece de modo directo (veremos que sí lo hace como cómplice) ya que ahora son poderes fácticos de otra entidad los que actúan. Su fuerza nace del uso del poder irracional y brutal. En "Rapsodia vigesimosegunda" es menos evidente, pues el poder, aunque de base militar, es ejercido por otra capa social que se aprovecha de la situación: Melantio, el intendente, sólo es un criado de la clase acomodada que funda su estabilidad en la injusticia. Además la violencia destructora de este cuento es acaparada por el héroe, que hace un uso positivo de ella —recordemos los dos tipos de odio que proclama "Undécimo sermón (fragmento)"—, y en el mismo cuento dice Ulises: "- Gracias, oh dioses, por haberme hecho capaz de la venganza y la cólera" (27).

El resto de los cuentos citados aluden a las manos armadas del poder. "En la séptima puerta", guerra fratricida, trasunto de la guerra civil española, el poder (un cierto poder, reducido cuantitativamente) incita al odio y a la violencia. Las armas se desenfundan en defensa de unos intereses particulares. Lo mismo se deduce de los

demás cuentos, pero en ellos lo militar aparece ya en primera línea. Sobre este estamento habla Valente en distintas ocasiones para acabar rechazando su funcionalidad. "Auschwitz es un módulo" y el elemento encargado de hacer perdurar ese módulo es lo militar, lo cual significa que, mientras permanezca la edad de plata que necesita de los bellatores, el módulo de Auschwitz seguirá vigente; "Lo militar y la militarización son en efecto deshumanizantes (...) aun no estamos después de Auschwitz." (Arancibia, 1984: 83).

"El uniforme del general" condena, además, la confabulación del poder religioso y el militar para aplastar moral y físicamente toda insubordinación. Su poder comienza por sus símbolos (el uniforme), que son la primera señal visible de su presencia. Se busca crear una distancia con lo circundante a través del gregarismo. Conocida es la afición de los estados totalitarios a los emblemas, las proclamas, los símbolos. Hasta tal punto se los tiene en consideración que se les da el mismo valor que al estamento mismo. Al igual que la mujer era la depositaria del honor familiar, el símbolo militar es ejemplo de valores como la obediencia, la abnegación, etc. La deducción que el individuo hace es que si el uniforme, una tela, debe ser objeto de admiración y respeto, quien lo viste, a quien se admira y venera, tiene que ser también en el fondo un objeto inútil: "(...) a lo mejor los generales no tenían madre y los hacían en una máquina con chapas de gaseosa (...)" (140). El rito, el aparentar, conecta la ideología belicista con las formas de la religión dominante: "El cura (...) leyendo (...) frases que articulaba con cuidado pero que no llevaba a la voz (...) Después siguió bisbiseando (...) como si alguien pudiera entrar y oír" (139). Este cuento supone un rechazo por parte del individuo de los símbolos que el poder interpone como primera barrera de defensa entre su núcleo y la persona.

"Discurso del método" y "El fusilado" están en la misma línea. Las fuerzas de opresión son derrotadas una vez que el individuo comprende su "método" y es capaz de negarlo en su base. Igual que hay una presuposición de valor, entrega, etc., en el poder y sus sicarios, se presupone miedo, rendición e inercia en el reo. Ese cálculo erróneo origina el fracaso de la fuerza sobre la totalidad del individuo. Simbólicamente ello se representa en "El fusilado". Se evidencia la victoria del reo a través de la impasibilidad de su cuerpo ante las balas; evidentemente se trata de una solución ideal,

simbólica, donde el espíritu se conecta con el hilo de la vida[6], que llega directamente del centro de la tierra (la parte más extrema e intocable del hombre), simbolizando con ello que la victoria sobre el ser humano, llegados a ese punto, es imposible (resistencia a las balas). De ahí que, en la realidad, la victoria la pueda elegir el ser humano aunque la violencia continúe en todo su poder. En "Discurso del método" la opresión llega al objetivo más superficial (acabar con la vida del reo) pero fracasa profundamente en su método, al ser incapaz de dominar la voluntad del condenado y por ser imprevisibles las consecuencias de esa situación[7].

Deberíamos hacer referencia, aunque sólo sea de modo puntual, a un cuento que Valente publicó en 1953, titulado "El condenado" (Valente, 1953), y lo hacemos aquí porque hay una cierta proximidad ambiental y argumental con los dos cuentos que estamos tratando. Cuenta la historia de un condenado a muerte que se desespera aguardando la hora fatal, recordando cómo el juez le niega la posibilidad de salvar su vida. En la hora señalada para su muerte aparecen dos personajes en comisión para anunciarle que no va a morir; entonces él reacciona con mayor desesperación, proclamando la injusticia de ese acto y asumiendo con horror la necesidad de aceptar su condena a vivir ("Vivir —pensó—, empezar de nuevo, luchar sin tregua otra vez", 194). Como comprobamos, la temática es netamente existencialista, más cercana a la de su poesía de aquella época y en concreto, creemos, al mito de Lázaro (que trataremos más adelante). Simplemente queremos señalar la aparente predilección del autor por el argumento del condenado a morir ("Discurso del método", "El fusilado", "El uniforme del general") y por la temática de la agonía humana, del hombre condenado a convivir diariamente con la conciencia de su propia muerte (Lázaro). Por lo demás, tanto en tono como en perspectiva, lenguaje, composición, forma, etc., estamos ante un cuento que guarda pocos elementos en común con lo que será su narrativa posterior; sólo a modo de ejemplo, comparemos dos párrafos, el primero de "De la no consolación de la memoria" y otro el de este cuento: "Torpe lugar de nieblas insalubres. Descargadero innoble de desechos del tiempo en estado de sitio. Pozo." (127); "Recordó vagamente su tierra

[6] "Que no se quiebre todavía el hilo / sin fin de la esperanza y la memoria dure / bajo la luz tendida de la tarde", (Valente, 1980: 185).

[7] Cfr. Marina Mayoral, 1994, que sugiere la posibilidad de que la actitud del reo llegue a sus correligionarios, iniciándose así una ola imparable de rebelión

natal, donde el año estaba envuelto en un vellón de lluvia mansa y nieblas. Habría sido hermoso regresar allí" (193).

Volviendo ya al tema anterior a esta digresión, Valente nos presenta al hombre enfrentado al poder por una cuestión de principio, porque es imposible no hablar aunque hacerlo cueste la vida[8]. Al igual que el místico, que es movido por un impulso irracional, el hombre siente la necesidad de moverse sea cual sea el medio que lo alberga.

Se trata de conseguir que todos los lectores accedamos a la verdad sepultada en la historia mediante un ejercicio de crítica, de conseguir en definitiva que la voluntad de lucidez y de destrucción de las imposiciones que estos cuentos proclaman, fructifique no sólo en la literatura sino en una visión profundamente ética del hombre y de lo humano. Ahí reside parte de la capacidad significativa que estos cuentos mantienen a lo largo de los años.

3. 1. 2. 2. 2. La vida como búsqueda

El segundo gran tema que se manifiesta en diversas narraciones del volumen estudiado se refiere a la **condición inquisitiva del ser humano**.

Podemos pensar que es esta condición que nos predispone a la búsqueda de respuestas la que, en definitiva, crea el conflicto anteriormente tratado: el poder que construye sus principios, hechos a la medida de sus necesidades, no necesita que ninguno de sus miembros se cuestione de modo personal esos principios o las razones de su pertenencia al sistema en cuestión. Hay alguna apreciación antropológica que dice que en realidad es el sistema el que genera elementos de distorsión como medio de evolución interna. En cualquier caso esos elementos deben ser eliminados y, en realidad, eso es lo que ocurre en esta edad de plata. No estamos, sin embargo, en la misma dimensión que el campo temático anterior abordaba puesto que, aunque el individuo como ser conflictivo se retoma, no aparece la fuerza de la opresión (en el tercer apartado temático veremos que es ésta la que se trata: así, el primer campo presenta la cuestión como generalidad y en el segundo y tercero se desgaja para dar lugar a una explicación de las dos fuerzas oponentes).

El conflicto que se resuelve en los cuentos aquí agrupados es el del hombre frente al hombre: la búsqueda de los límites, el intento de trascenderlos, el análisis de sus medios e instrumentos, etc.

El problema no se aborda, sin embargo, en toda la amplitud de sus perspectivas, como es lógico, sino que se adoptan dos puntos de vista concretos, que afectan por un lado al ser pensante y reflexivo y por otro más específicamente al poeta como miembro más destacado de su comunidad, preparado para trabajar con y sobre el lenguaje hasta llegar, en definitiva, a alguna respuesta que sirva de orientación.

3. 1. 2. 2. 2. 1. El "yo" y la nada

Hablaremos por tanto de una serie de cuentos que analizan el **contraste** entre el **yo** y la **nada**, como son "La mujer y el dios", "El vampiro", "Mi primo Valentín", "El ala", "*Dies irae*", "Undécimo sermón (fragmento)", "Con la luz del verano", "El señor del castillo", "Fragmento de un catálogo", "Biografía", además de otro más especial, "El regreso".

En todos ellos encontramos un personaje enfrentado a sus temores, los cuales se materializan en forma de monstruo, de ser trascendente, de muerte o de soledad, aunque en verdad podríamos decir que el individuo presentado siempre está ontológicamente solo. Resulta que la soledad debe ser a la búsqueda lo que el silencio al poema —"Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio." (Valente, 1995: 42)—. El punto de partida coincide en este caso con el de llegada, por lo que resulta inútil dirigir la mirada al exterior cuando es en lo profundo de uno mismo donde se encuentra el misterio:

> El anciano la miró sin sorpresa. Le dijo que era inútil su camino, que el dios iba sentado a lomos de cada hombre, cabalgaba en su espalda sin abandonarlo nunca y sin dejarse ver. ("La mujer y el dios", 37).

Hablar de soledad no implica en estos casos que haya un alejamiento del contexto para con el individuo, sino que es más bien éste, en un camino similar al del místico, el que intenta acceder a un vacío que pueda darle alguna respuesta.

[8] "Si mi reino no fuera de este mundo, / si no tuviese ojos / para ver, si no fuese / no mirar imposible...", (Valente, 1980: 166).

Porque resulta que el motivo de la peregrinación (el *homo viator*), presente en algún cuento, es símbolo de esa progresión o regresión hacia los espacios adimensionales en los que se intuyen las diversas nociones de la metafísica: "La mujer y el dios", "Mi primo Valentín", "*Dies irae*" y "El señor del castillo" contienen ese motivo; la peregrinación puede tener un valor antropológico, como en "Mi primo Valentín", ya mencionada en la clasificación argumental; el judaísmo y la galleguidad se asocian para unir una visión de esos dos pueblos como eternos buscadores de asiento, en lo físico y en lo espiritual.

"*Dies irae*" es una *katábasis* que, como el viaje de "La mujer y el dios", acaba en un acto contemplativo: "Se sentó en cuclillas (...)" ("*Dies irae*", 93) y "Después se sentó en silencio" ("La mujer y el dios", 37). A la búsqueda sucede la mirada al vacío del que ha caído en la cuenta: "Sólo entonces la mujer entendió desde el fondo de su memoria el nombre indescifrable de Leza, el Gran Hostigador" (37) y "y al cabo comprendió cuánto había arriesgado en la partida: no ser ya objeto de amor, mas sólo de juicio" (93). Se trata de una epifanía o revelación súbita de lo trascendente en los límites alcanzables por el ser humano: "Confín allá donde la mirada llega y que es confín justamente porque la mirada sigue, prosigue, abriendo así imposibles horizontes en virtud de ella misma (...)" (Zambrano, 1992: 32).

La figura del que contempla releva pues a la del que peregrina buscando. En la obra de Valente, María Zambrano, (*op. cit.*), señala una evolución desde "Lázaro" al "Inocente", pasando por el "Emplazado" (35), que puede ser la que se da en estos textos donde el "inocente" se aproxima progresivamente a su "punto cero" a través de la contemplación, en un estado de quietud absoluta. El contemplador aparece también en narraciones donde el tema es más específicamente lo poético que lo ontológico en un sentido general.

La **muerte** se presenta como la preocupación fundamental o como el hecho desencadenante de la reflexión en "El vampiro", "Con la luz del verano", "Fragmento de un catálogo" y "El regreso". Qué es la muerte, la paradoja del morirse o la muerte y el olvido son los hechos que originan la reflexión.

En el primer cuento la muerte permite a los vivos descubrir la situación en la que, inadvertidamente, se encuentran, pasando entonces a ser herederos de la náusea que pesaba sobre el muerto. "Con la luz del verano" presenta la paradoja de la muerte,

de la oscuridad, frente a la claridad del estío[9]. La ceguera impide el llanto y favorece el intento de comprensión de un absurdo sin sentido; como en "El regreso", donde se postula "UN ADIÓS: PROHIBICIÓN DEL LLANTO" (87), porque la muerte sólo se puede entender como una tremenda nada, objetivamente, sin sentimentalismos, con la vista atenta al vacío: "Busqué en un libro la palabra *kū*, asociada a los cielos arrasados y a la doctrina oscura del vacío". Mirar a la muerte desde dentro o desde fuera define no sólo una postura ante la misma (voluntad de profunda comprensión o superficialidad y sentimentalismo), sino también una actitud ética (no querer engañarse y buscar respuestas o conformarse con lo consabido). Por eso está de un lado el "ortorrecto, el rectodoxo", que trabaja con la razón sobre la materia del vacío y representa la "apoteosis de la gran sordera" (88), y de otro lado el que verdaderamente llega a intuir la magnitud del problema, aunque jamás acceda a una solución: "Comenzaremos a reconstruir la gran historia (...) ignorando que el rompecabezas no tiene clave." (85).

"Fragmento de un catálogo" observa la muerte como un progresivo e infinito perderse en el olvido: "oscuros en su limbo, contemplan los maestros extinguidos como se apaga un cirio interminable" (115). La paradoja de la vida que se apaga frente a la muerte, que es un consumirse imparable. La muerte y la memoria del pasado; con cierta ironía buscamos justificar el olvido como si éste necesitase ser justificado: "Los franceses acusan al gobierno" (115). Puesto que el olvido absorbe nueva materia continuamente es imposible frenarlo en su avance. El individuo necesita una cierta seguridad ante la muerte (Dios o aquí el recuerdo de los que quedan) y prefiere ignorar lo obvio; como en el caso de "El regreso", querer anular el olvido es vivir en "el reino de las tapias" (88). Definitivamente el recuerdo y los que recuerdan caminan hacia el mismo punto, como ocurre en "Son los ríos", (Valente, 1980: 95-96), donde se exhorta a una loca carrera hasta que "(...) cuanto nos seguía/ al cabo nos alcance."

"Undécimo sermón (fragmento)" y "Biografía" trabajan sobre otros conceptos, como son el odio, en el primero, y el de la retracción a los orígenes en el segundo. El odio como principio de la renovación que el individuo quiere emprender; un odio útil, que puede corroer los cimientos del poder. Debe ser el mismo odio que

[9] Vemos algo parecido en "Como la muerte", (Valente, 1980: 41): "ha muerto un hombre, así, / mientras hablamos / (...) / Ha muerto porque sí, / porque se muere / casi sin transición / (...) / Un hombre puede / caer de pronto / porque sí, con sus cuatro / preguntas sobre todo/ a medio formular".

mueve a Ulises y el que fundamenta gran parte de la producción literaria de Valente: la literatura también puede nacer del odio purificador con una clara intención de hacer germinar sobre los escombros un orden nuevo. La distancia que hay entre este odio y el que ejerce el poder sobre el individuo es evidente; el segundo es inferaz, el que "se aproxima con coartada y órdenes precisas" ("Undécimo sermón (fragmento)", 95) para hacer pervivir un orden ya demasiado antiguo. El primero no obedece a nadie, y nace del rechazo a la inutilidad y al mantenimiento de lo acabado; "no la violencia represiva, sí la liberadora. Inmerso en esta cólera, Valente abre una brecha muy oportuna que equivale a una explosión jubilosa en mitad de tantísimas tinieblas" (Ullán, 1992: 194).

La retracción o vuelta a los orígenes es una motivación muy presente en la poesía valentiana posterior a estas narraciones[10]. "Biografía" salta el vacío anterior a la vida propia y penetra en el agua estancada que en los orígenes permitió el surgimiento de la vida. Desciende a las profundidades donde, entre el légamo, pretende encontrar los rastros de su existencia.

El mito y el rito del **agua** como elemento purificador capaz de acercar también al individuo a la divinidad o trascendencia, conecta a Valente con la tradición judeo-cristiana[11]. Beber las aguas significaba evitar el poder del mal ("para defenderse de las miasmas de la muerte", 147), como ocurre en el bautismo cristiano. En definitiva, las "Aguas placentarias" (147), son el lugar inopinado del origen.

El agua es además un motivo repetido por Valente en varias narraciones y con diversos sentidos. Las "aguas soterradas" de este cuento surgen de dentro de la tierra (ese es otro motivo), por ello son termales, calientes; su procedencia sugiere además inmersión, regreso a la fuente originaria que las produce. En la misma idea insiste Valente en "Paxaro de prata morta"[12]. La diferencia entre este texto y el cuento que analizamos creemos que está en el tratamiento no explícitamente autobiográfico y en el interés por el "qué", más que por sus circunstancias, que se observa en el primero. Por lo demás las conexiones son evidentes: "Eu nacín en ningures. Ou non nacín. Ou nacín (...) nun lugar que ya non eisiste. Por iso lle chamo Augasquentes (...)" (*op. cit.*: 321).

[10] *Mandorla*, por ejemplo: "No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo", de "Il Tuffatore", (Valente, 1995: 120).

[11] *Vid.* a este respecto el ensayo "El ojo de agua" (Valente, 1991: 76-84), donde el autor trata diversos aspectos del simbolismo ácueo en San Juan.

[12] Texto reproducido junto a su versión castellana en Rodríguez Fer, 1994: 321-323.

En otras ocasiones el agua es precipitada, abocada, como lluvia que embota la mente y refrena el movimiento. En "El vampiro", "Del cielo habían caído pesadamente sapos destripados", "La lluvia caía como a mazazos, como llena de limo de un cielo empantanado, de un cielo de lodazal", "La lluvia caía aun espesa como lodo, llena de sapos reventados, de fláccidas arañas celestes", ("El vampiro", *pássim*). La lluvia es como un venirse abajo las miserias que el hombre había sublimado hacia el cielo; llena de sapos y arañas ayuda al hombre a volver sobre la realidad[13].

En "*A midsummer-night's dream*", "Llovía tanto que al amanecer del día siguiente vinieron río abajo troncos inmensos, animales hinchados, entre el lodo amarillo de las tierras de arriba" (45), ocurre algo parecido. El lodo de la decepción que surge de las imposiciones arrasa el suelo del individuo. Es un lodo significativamente amarillo (este color es asociado muchas veces por Valente a la negatividad de ciertas conductas: "Toda la tierra estaba llena de (...) floreros con rosas de papel amarillo (...)" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 124); "Viniera desde lejos huyendo de las palabras amarillas de la ley" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 97); "Dura la noche, / la pasión amarilla del cobarde, (...)" —"Un canto" (Valente, 1980: 228-229)—; o la envidia en *Siete representaciones*: "(...) como amarilla hiedra, / nace la envidia. (...) amarilla y opaca, fiel reflejo (...)" (Valente, 1980: 239).

En general esa corriente de agua inmunda que rodea al individuo acaba por estancarse y crear una atmósfera de agobio y suciedad que se desea abandonar. Así, en "Fuego-Lolita-mi-capitán", "el estallido de las tuberías reventadas por el exceso de putrefacción", permite ver cómo "los señores venerables (...) chapoteaban en un agua baja de dudoso color" (123), o en "De la no consolación de la memoria", el espacio es un "Descargadero innoble de desechos del tiempo en estado de sitio. Pozo. Desde el brocal escrutas aun el fondo donde el agua sellada no recompone imágenes" (127). Finalmente está el agua de "Biografía", "El regreso" —"(...) mientras el viento extiende el soberano imperio de la tarde hasta las aguas de una playa remota, donde el cuerpo lustral aparece (...)" (89)— o "La mujer y el dios" —"Y así permaneció (...) a orilla de las aguas que se iban llevando su transparente imagen hacia el mar" (37)—. Asegura Antón Risco respecto al simbolismo de las aguas que Valente "A veces lo expresa por medio de una imagen muy tradicional, que entronca, por ejemplo, con Jorge Manrique:

[13] Cfr. de nuevo con el cuento "El condenado" (Valente, 1953).

aguas-río", y lo ejemplifica con algunos poemas del autor (Risco, 1992: 268). La imagen de la vida aparece, pues, simbolizada por el agua, aunque en general es un agua estancada y sucia, portadora de malos augurios, más propia de una sentina que de un río o un arroyo.

El líquido como motivo temático no limita su aparición, como vemos, al grupo en que nos encontramos, aunque en él abunda y es especialmente significativo, porque no se queda en una simple sugerencia, sino que se desarrolla ampliamente, hasta ser en "Biografía" el motivo central.

También nos hemos referido al motivo telúrico del **centro de la tierra** que, en general, posee un significado similar al del agua: simboliza el punto desde donde emana la vida y al que es posible acogerse como en el refugio líquido de las aguas. Señala Milagros Polo que "Lo acuático y lo telúrico son elementos muy densos y polisémicos en la escritura de Valente (...)" (Polo, 1994: 235). Destaquemos, sin embargo, que para esta autora "Las aguas en Valente son aguas de Vida, (...) Aguas preñantes, aguas purificadoras (...)" (*ibid.*: 236). Nosotros no estamos totalmente de acuerdo con esa apreciación, contra la cual acabamos de poner ejemplos; el agua es un símbolo plurisémico, positivo a veces, negativo otras. El telurismo sí parece presentarse siempre en estas narraciones con un valor de salvación.

En "El fusilado" el personaje "se sintió recorrido de una sangre distinta (...) y otro hilo lo ataba —comprendió— al siemprevivo centro de la tierra" (78), y, en "El señor del castillo", la hija del monarca "Tomó al rey su padre de la mano y bajaron así al centro luminoso de la tierra" (106). Además del telurismo que se aprecia sobre todo en el primero de estos cuentos, incrementado porque el personaje se metamorfosea en lagarto, la indicación del centro de la tierra puede equivaler a las aguas matriciales —cfr. "El regreso": "Hay palabras, sabemos, que nos hilan de pronto (...) al centro de la tierra («que algunos creen ígneo y yo supongo femenino y húmedo» escribieras)." (87)— o al espacio de lo trascendente (en "El señor del castillo"). Valdría la pena insistir en el valor del lagarto como animal telúrico[14]; Valente emplea bastante los animales ligados a la tierra, como el lagarto, y, tal y como dice Armando López Castro, "Del centro viene la vida y el simbolismo del lagarto, como el de la serpiente, (...) está ligado a la vida primordial" (López Castro, 1992[b]: 180). Se pueden citar más ejemplos,

como es el caso del poema "El sapo" (Valente, 1980: 110), que presenta a este animal telúrico, o "Escrito en un abanico" (Valente, 1995: 123), que habla de que "Los saurios aun arrastran / en sus colas oscuras (...)" (123); los saurios aparecen evidentemente en "Sobre el orden de los grandes saurios", y en "El vampiro" caen sapos y arañas del cielo, etc. Estos animales, como ya hemos dicho, no siempre poseen un simbolismo positivo, pero en general se asocian a lo escondido o no manifestado. Otros elementos naturales recurrentes en Valente son los árboles: "El centro o eje de todos y cada uno de los círculos era un árbol quemado" ("*Dies irae*", 93); "De una esquina de piedra y de un árbol segado" ("De la no consolación de la memoria", 128). Los árboles aparecen como símbolo de búsqueda o como elemento del recuerdo, siempre de modo parcial, cercenados, mutilados.

"El ala" supone el encuentro del individuo con lo trascendente en forma de enviado ininteligible. Es posible, pues, que aquello que no alcanzamos a comprender nos destruya y es en ese nivel de la destrucción donde nos detenemos; sólo podemos observar lo evidente sin saber qué es lo que tiene detrás. La representación de lo trascendente también está en "Mi primo Valentín", en este caso a través de un **ángel**. En ambos cuentos el contacto con el mensajero del Más Allá acarrea consecuencias negativas para el personaje que actúa como *medium* o visionario. En el primer cuento citado es el mensajero el que se acerca al personaje[15], y al revés en el segundo, el individuo reconoce y acosa al ángel. Los dos son marcados por el contacto: el primero muere sin haber entendido quién era el visitante (quizás el ángel de la muerte), o qué quería, pues no logra hacer entender su cometido; la muerte, incluso vista desde dentro, es incomprensible. El segundo personaje pierde una oreja y queda así marcado por lo trascendente. Por un lado hay explicaciones que no pueden ser comprendidas y por otro preguntas que no son satisfechas.

"Mi primo Valentín" habla de la lucha del individuo con el misterio de la trascendencia, porque éste se resiste a ser desvelado. Así, presenta al ángel aturdido e ignorado en el caos de una gran ciudad, símbolo, como señala Milagros Polo (1983) y Julian Palley (1994), de la indiferencia que hacia lo sagrado siente la mecanizada

[14] El lagarto mantiene una significación trascendente ligada a la mitología galaica, como explica Rodríguez Fer, 1992: 108.

[15] Cfr. con "El ángel" (Valente, 1995: 22), que dice: "Reconozco tu oscura transparencia, / tu rostro no visible, / el ala o filo con el que he luchado" (22).

sociedad actual. El iluminado, que es además judío, accede casi violentamente al misterio que el ángel representa, y éste "se sintió poseído en el centro mismo de la especie que en sí solo agotaba. Se sintió poseído, desnudo, a punto de perder su inocencia" (53). El individuo puede intentar obtener un conocimiento que se le veda, en primer lugar por el alejamiento que su sociedad mantiene respecto a lo trascendente, y en segundo lugar porque el ángel, el mensajero y símbolo de lo "divino", se evade.

Según Julian Palley (1994), el ángel en la poesía de Valente es interlocutor del hablante y puede funcionar "como un yo hipotético en el proceso de creación, como la voz del inconsciente del hablante o como intermediario en la búsqueda de lo divino" (330). Así pues, su valor no será siempre el mismo.

En "Mi primo Valentín" parece evidente que el ángel es símbolo de la trascendencia esquiva, germen de las heridas del individuo que busca incansable y representación, por delegación, del silencio de lo divino (sea Dios o no). Pero teniendo presente el caso de "El ala", cabría la duda de si el mutismo del enviado no se debe más a su prudencia que a su despego de lo humano. En el segundo, cuento la comunicación existe pero, sin embargo, es inútil. Quizás ambos textos estén hablando de una misma incapacidad del hombre, heredada o adquirida, para entender la palabra del Más Allá: en el primer caso, por su alejamiento de esa palabra a causa de la avasalladora cultura material de la civilización presente, en el segundo, por una incapacidad propia de la especie para acceder al lenguaje que todo lo explica. Valentín Israel, como Jacob, intenta sin embargo ese acceso al conocimiento, en un combate doble, contra el mutismo del ángel y contra los espejismos que su sociedad crea. Al final, aquí y en "El ala", resulta que el silencio domina la escena. Quizá en esta relación con el mensajero se pudiera entender también que, sin un previo conocimiento, no puede existir la comunicación.

De ángeles se habla también en "Variación sobre el ángel", cuento que incluimos en el primer grupo temático. Hay dos ángeles, cada uno en la boca de un poeta: el del primero le permite transformar sus obras, a los ojos del público o sociedad manipuladora, en grandiosas y amables composiciones; el segundo sólo conserva "el abrasado rastro de otro ángel caído" (154). Mientras el primero se presta a ser expuesto ante las masas, el segundo es ignorado, puesto que el poeta, "acometido de inocencia", es incapaz de adular al poder; su ángel lo abandona, como los dioses clásicos a las

ciudades condenadas a la destrucción. Los ángeles de la gloria mundana son "caídos", porque no conducen o revelan la verdad trascendente. El poeta desangelado es el poeta verdadero.

En definitiva, el ser humano que se hace preguntas en estas narraciones, podría ser una manifestación de otro gran mito metafísico de Valente, **Lázaro**, aunque nunca reciba ese nombre. Según Risco, (1992: 277) "José Ángel Valente se encubre, pues, tras este símbolo para expresar poéticamente la acendrada búsqueda de sí mismo en su experiencia o memoria con el fin de alcanzar una honda comprensión del hombre en el seno de su propia individualidad". Lázaro es el ser que se sobrevive, que se sobrepone a su continua muerte, el "hombre consciente de su resurrección diaria" (*ibid.*) condenado de algún modo a permanecer a la escucha, buscando sin cesar una respuesta para lo que parcialmente se le presenta a cada momento y que enseguida aparecerá de modo definitivo: la muerte, la posibilidad de trascenderse, etc. Esa figura pasea por la cara oculta del hombre de la edad de plata, la cara que no piensa "en causalidad y en tiempo" ("El regreso", 85-86), sino que pretende ir más allá. Dice Risco, (*op. cit.*) que Lázaro es "el resucitado de la conciencia de su propia muerte y de su real muerte cotidiana" (270), el que obedece la llamada de cada día, "despertándose para reanudar o reproducir su vida" (*ibid.*) sin saber en realidad qué va a conseguir. Todos estos seres, pues, como el que habla en "El regreso", inician un camino diario "sin saber cual es el cabo que hay que asir ni si la narración empieza o termina o si ya estamos *in medias res* ignorando que el rompecabezas no tiene clave" (85).

El tema que tratamos, el del individuo como ser que necesita obtener respuestas frente al desconocimiento que ante la nada se siente, puede aparecer en otros cuentos, pero ya como **tema secundario**. Creemos que eso ocurre en "Sobre el orden de los grandes saurios" y "Hoy", que hemos agrupado dentro del tema de la lucha individuo-medio.

En "Sobre el orden de los grandes saurios" el individuo que vive dentro de la sociedad está buscando una respuesta a cuestiones que le preocupan. Recordemos el proceso de evolución desde "Lázaro al Inocente", que María Zambrano (1992) menciona, en busca de la "mirada originaria" (32-33). Resulta que este personaje, quizá inconscientemente, ha hecho ya este recorrido: "Luego sus ojos se volvieron, ya con la sola luz de la inocencia, al milagroso hablante. Sólo entonces se fijó en la rara forma de

su boca (...)" (70). Ha conseguido la revelación de la verdad, la mirada que descubre lo oculto (como Valentín Israel) y que se acerca a lo vedado. Ese avance del individuo va a ser castigado por la sociedad, que pretende tener respuestas para todo. Algo así ocurre también en "Variación sobre el ángel", donde el poeta segundo "acometido de inocencia, quería componer himnos y siempre que escribía un himno le salía un plañido" (153); callar es imposible, y una vez alcanzada la verdad, sólo a ésta se puede referir el canto, que no se vende.

En "Hoy" se presenta el estadio inicial del individuo que busca, caracterizado por un interés difícil de satisfacer en su entorno y por un progresivo alejamiento de los márgenes sociales. Como en "Serán ceniza...", de *A modo de esperanza*: "Cruzo un desierto y su secreta desolación sin nombre" (Valente, 1980: 13), el niño inicia un proceso inquisitivo sobre el "punto cero" al que se dirige el conocimiento: "La calle estaba desierta (...) Una calle desierta es todo lo que necesita un niño para andar" (81). El camino, la búsqueda de respuestas no encontradas en su ámbito familiar, se repetirá como hemos visto, ampliando el entorno, en el adulto.

Al inicio de este capítulo hemos dicho que **"El regreso"** tendría una consideración especial en el análisis temático. De momento, ya ha sido tratado en la descripción del tema del yo y el vacío, pero creemos que debe ser caracterizado también como poseedor de una búsqueda trascendente, pero hecha ya desde el mundo de la palabra y de la poesía. Ésta es la segunda dimensión que la temática de la búsqueda adopta dentro de las narraciones de Valente. El cuento señalado funcionaría, pues, como bisagra entre la perspectiva del ser humano en general y del poeta en particular. Así, "El regreso" es una reflexión, como ya hemos dicho, sobre la muerte y, al tiempo, encontramos referencias al interés por la palabra, por la creación, el tanteo y el descubrimiento a través del verbo y de su ausencia: palabra y silencio.

"Dijo una palabra. Hay palabras, sabemos, que nos hilan de pronto (restauran simplemente un hilo mutilado) al centro de la tierra" (87). Como Carmen Martín Gaite dice, "La palabra para Valente es el resultado de una epifanía largamente esperada (...)" (Martín Gaite, 1992: 232). Una epifanía que levanta al individuo hasta un centro de la tierra femenino y líquido, donde no hay límites conocidos. "Tendría que ir angostando las palabras hasta subsumir el lenguaje en su silencio (...) Busqué en un

libro la palabra *kū*, asociada a los cielos arrasados y a la doctrina oscura del vacío (...)" (89).

Es decir, la búsqueda del silencio a través de la disolución progresiva del lenguaje. Ante un fenómeno como la muerte, el lenguaje se muestra incapaz para representar lo que de hecho nunca ha sido representado en forma, sino, en todo caso, en ausencia. Como en "Sobre la imposibilidad del improperio", de modo burlesco, el lenguaje no alcanza, aquí por exceso, a representar lo que el poeta quiere. Se corre el peligro de que la palabra nos engañe y dé lugar a un engendro propio: "De ahí que las palabras no lo reflejasen. ¿Reflejarían qué?" ("Sobre la imposibilidad del improperio", 156).

En el caso de la muerte, ¿cómo dar forma verbal a lo que de por sí no tiene forma, es vacío, nada? Así, "La poesía (...) será (...) el intento de hacer desaparecer el lenguaje, en la medida de lo posible, lo que éste tiene de universal e inteligible" (Mas, 1992: 308). En "El regreso" se teoriza el lenguaje como medio de interiorización en el vacío, superando la causalidad y el tiempo.

3. 1. 2. 2. 2. 2. El don de la palabra

Esto nos lleva al subtema que trata del **don de la palabra** que el poeta tiene y el uso de ésta en la búsqueda de respuestas. Forman parte de él "El mono", "Tamiris el tracio", "Pseudoepigrafía", "Segunda variación en lo oblícuo" y "Repetición de lo narrado". Además, aparece como tema no principal en otros cuentos que mencionaremos.

La figura del poeta como ser privilegiado, la temática metapoética y la reflexión sobre la palabra están presentes en la obra de Valente desde su inicio. Armando López Castro (1994) hace un repaso de los poemas metapoéticos del autor a lo largo de su producción, concluyendo que la poética de Valente es un modo de búsqueda del conocimiento a través de una interiorización en la materia de lo inefable: "Si Valente interroga tan íntimamente el lenguaje, no es para forjar una teoría, sino para devolver la palabra a su natural silencio, para hacerla más disponible" (127). Este mismo crítico interpreta los cuentos de *El fin de la edad de plata* en clave poética, ya que para él el interés principal del autor está en esa reflexión sobre la palabra y la poesía hecha desde las mismas palabra y poesía. El poeta y la teoría poética son los

"protagonistas" de este grupo de cuentos (teoría que, al menos en el caso de Valente, sólo se da en la creación: la "experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él" (Valente, 1994[b]: 24).

"El mono" y "Tamiris el Tracio" nos hablan de dos poetas. El primero se cuestiona su labor entre los dos polos de su atención: la poesía como descubrimiento, búsqueda de formas sagradas: "En esa época yo era escritor (...) Las composiciones resultantes imitaban en su estructura interior formas geométricas sagradas (...)" (47-48), y por otro lado su situación como ser dentro de otra comunidad que lo reclama, a la que en cierta medida se debe. Dice Valente: "El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia. Aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella." (Valente, 1996: 10). El cuento plantea el conflicto que para el escritor supone la elección entre las dos opciones. La escritura como proceso creativo sólo se puede completar en sí misma, sin interferencias externas. En la evolución poética de Valente se ha hablado de una progresiva ambigüedad o, mejor, de un creciente hermetismo, que lleva a que la poesía se vea como escrita únicamente para el mismo yo poético que la crea. No obstante, lo más normal, al menos en la poesía primera, es que la palabra como testimonio sea inseparable de una lucha por conseguir una palabra verdadera. De la experiencia de esa síntesis, a veces difícil, surge "El mono".

"Tamiris el Tracio" presenta al poeta enfrentado a las musas y al dios del que procede el canto. "Después los dioses me engañaron, pues ellos hacen la canción y la deshacen y ponen hoy al hombre en un lugar y soplan otro día y lo destruyen" (29), dice Femio Terpíada, el aedo, en "Rapsodia vigesimosegunda". Este poeta es esclavo de los dioses y de los hombres y, por tanto, no es capaz de llegar a la aventura personal que es la creación poética. Tamiris, en cambio, aparece en rebelión impía, poseído de la *hybris*, enfrentándose a musas y dioses por el poder del canto. Es decir, reclama el poder de la creación poética para sí, porque quiere dejar de ser un amanuense de los dioses. La afirmación de Valente de que la poesía no puede estar al servicio de nada ni de nadie encuentra en este cuento su manifestación literaria.

Alcanzado ya el poder del canto, Tamiris pierde la vista y la voz, pero la forma del canto "era ahora el silencio" (108). La ceguera, por cierto, parece ser una de las condiciones del visionario en Valente. Para el autor, la ceguera es la mirada del vidente, del que realmente ve, y asocia además ese fenómeno con los procesos místicos:

"Juan de la Cruz había postulado la cesación del ver, la extinción de los visibles, el no ver como sola vía del ser visto por los secretos «ojos deseados»" (Valente, 1991: 56). Lo mismo dice López Castro: "Pero la ceguera, como en el caso de Tiresias, es todavía una manera de ver, acaso la más profunda y verdadera, pues sólo el que ha bajado a las sombras puede salir a la luz" (López Castro, 1992[b]: 185). El ciego es el incapaz de percibir la luz de lo visible, el que ignora la inconsistencia de lo inmediatamente presente y por tanto está libre de los frenos que impone el ver físico para la mirada hacia el vacío, hacia la luz de lo menos visible. Eso ocurre en este cuento; Tamiris, cuando alcanza el canto, esto es, cuando alcanza la visión de lo no visible, deja de necesitar sus ojos. Algo así vemos también en "Con la luz del verano", donde una hermana no puede llorar a la fallecida porque tiene un ojo enfermo: Hay una mirada irracional hacia el Más Allá, para la cual es perfectamente inútil la lágrima (cfr. con el "UN ADIÓS: PROHIBICIÓN DEL LLANTO" de "El regreso"); la anciana comprende o intuye lo que sucede del otro lado, aunque sólo a medias : "No la puedo llorar, dice, llorando con el otro ojo" (103). O también de modo más simbólico en "De la no consolación de la memoria": "Nadaba en el aceite un pez enorme. Tenía un ojo sólo; el otro, sumergido, abrasado, chirriaba" (127).

Sólo al final del ascenso se puede empezar a caer. Es decir, que el silencio es la forma más sublimada del canto, que sólo se alcanza a través de la independencia, la soledad, la búsqueda individual, a través del vacío y por medio de la tensión verbal. En ese no lugar en donde el cantar es ya imposible, la palabra retrocede y reina el silencio. El cuento ("Tamiris el Tracio") es, pues, una descripción del viaje del poeta a través de la poesía como experimentación personal.

Los otros tres cuentos, "Pseudoepigrafía", "Segunda variación en lo oblicuo" y "Repetición de lo narrado", no nos hablan del poeta, pero sí de la experiencia poética, de cómo se ha de entender la relación entre la palabra-signo y la poesía como vivencia. Los tres pretenden definir el origen del verbo y su naturaleza.

"Pseudoepigrafía" presenta la palabra poética como una realidad significativa que está por encima de las escisiones sémicas que sufre el lenguaje común. El oráculo (léase, la poesía) contiene el sí y el no a la vez; su separación haría desaparecer el "significado" de la palabra poética. Dice Antonio Domínguez Rey: "Para

esta semióloga[16] el alcance del signo poético es "reunión no-sintética" de la afirmación y de la negación por una parte; de lo concreto y genérico, frente a frente, por otra." (Domínguez Rey, 1992: 152). Las escisiones y visiones parciales no pertenecen, pues, a la poesía, sino al lenguaje puesto al servicio de una causa: el lenguaje de las ortodoxias, que se afirma a sí mismo y niega a cualquier otro; por ello, "del sí y del no nacen la desmesura, la cólera y la sangre" (109).

"Segunda variación en lo oblicuo" es también una escritura sobre la palabra. De hecho, se puede considerar, tal y como el título indica, una variación sobre el cuento anterior y sobre el tema de la palabra como camino casi nunca recto. El modo de alcanzar el centro poético, el lugar en el que nace la poesía y al que se dirige también, no es nunca la línea recta (el centro del papel), sino que ha de hacerse indirectamente, con una serie de guías o puntos de apoyo que son la palabra misma. Las miniaturas situadas en un borde del papel son una indicación del camino, no el camino mismo. Las palabras, como los dibujos, están inscritas en el centro, señalando su inminencia.

"Repetición de lo narrado" es una parábola que da a entender que el lenguaje común está cargado de imprecisiones y usos automatizados que le restan credibilidad a la hora de intentar referir la realidad. El lenguaje no puede ser un objeto interesado, parcial, porque en ese caso resultaría inútil. Se ha de producir, por tanto, un salto cualitativo dentro de la naturaleza del signo para que éste sea no sólo lingüístico, sino poético. Dice Domínguez Rey, (*op. cit.*: 152), que "En el vacío escritural desaparece el sujeto lógico. Se aniquila en la producción anónima, paragramatical, del texto, originando un sujeto "cerológico", el no-sujeto (...)". En un poema como "El cántaro" presentaba Valente la forma poética existiendo gracias a su función de receptor del contenido. En "Pseudoepigrafía" nos habla del plano del contenido, insistiendo en su poder de significar (afirmar y negar), de decir lo que es abstracto a través de la materia común del lenguaje. Y en "Repetición de lo narrado" desvincula al lenguaje común de su anclaje con la dimensión pragmática para permitirle acceder a la función poética. El lenguaje no tendrá un sentido, esto es, un valor adquirido en función del contexto en que se origine o reciba; el lenguaje será sólo significativo, por encima de esos condicionamientos.

[16] Se refiere a Julia Kristeva.

En todo caso, la teoría poética que Valente presenta en sus creaciones ha sido uno de los aspectos más atendidos por la crítica. Aquí sólo pretendemos dejar constancia de las parábolas que el autor realiza en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, con las cuales vincula su prosa al resto de su creación, haciendo que forme parte de un mismo interés no sólo teórico-filosófico, sino también creativo.

En los dos primeros de los cinco cuentos aquí tratados vemos al poeta en una soledad absoluta (soledad buscada y necesaria para su propósito) buscando un equilibrio entre su condición de ser histórico y su función o privilegio de elegido para una búsqueda inagotable de respuestas.

En los tres cuentos restantes es la palabra o la poesía quien ocupa el centro de la reflexión. El camino indirecto que la poesía sigue en su búsqueda queda reflejado simbólicamente por medio de parábolas que, al fin y al cabo, también son caminos elípticos del hablar.

En conjunto, esta dimensión metapoética de la creación valentiana, es uno de los pilares no sólo de su poesía sino también del ensayo y, como vemos, de la narrativa de creación. Y aquí lo es por su abundante presencia, pues no la encontramos únicamente en estos cinco cuentos donde figura como tema principal, y en "El regreso", donde se equipara a la preocupación del ser humano en general, sino que también aparece en otros textos, aunque como tema secundario o al menos no como centro de interés temático inmediato. Esto ocurre, por ejemplo, en "Rapsodia vigesimosegunda", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "Una salva de fuego por Uriel", "En razón de las circunstancias", "Variación sobre el ángel" y "Sobre la imposibilidad del improperio", algunos de ellos ya citados. Lo que los mueve a todos excepto al último es el interés por reflejar la postura del escritor ante la cotidianidad, los problemas que su función y destacado papel le acarrean y la ética personal que debe mover sus actos.

El escritor, no siempre poeta, se convierte en un marginado al ser rechazada su función por la sociedad. La ética y la vida chocan en su persona y la irreductibilidad de la primera lleva muchas veces a la muerte del escritor. En el caso de que la postura ética del poeta no sea firme —cfr. "Rapsodia vigesimosegunda"—, la implacabilidad del autor cae sobre él, al calificarlo de "mercenario de dioses y de hombres" (29). En este cuento, por cierto, hay veladas alusiones a la poesía española de postguerra, una poesía, en general, entregada al poder.

"Abraham Abulafia ante Portam Latinam" representa al escritor comprometido con su función y obligado por ello a no ceder ante el autoritarismo. El cuento contiene, además, referencias al valor casi mágico de la palabra, su uso en la *Cábala* judía, etc: "Porque su nombre, como todos los nombres, está escrito con números" (53).

"En razón de las circunstancias" y "Variación sobre el ángel" hablan, sobre todo, del choque individuo-sociedad, pero en estos casos el individuo es un poeta. Los dos se enfrentan a la posibilidad de manipulación de la poesía por parte del poder. En el primer cuento el poeta resiste y es invencible pese a la anatematización de la sociedad; en el segundo hay dos ejemplos de actitud ética: un poeta que se deja seducir por la gloria y accede a las sugerencias de la sociedad, y el otro, "acometido de inocencia", no puede ser complaciente con el medio en que vive y por lo mismo es deliberadamente marginado: "Alcanzó este segundo poeta celebridad menor o nula" (153-54).

El último, "Sobre la imposibilidad del improperio", se acerca sólo indirectamente al papel del poeta, al presentarse el narrador como un crítico implacable contra aquellos elementos que actúan de modo negativo. En este sentido, todo el cuento es un modelo de improperio, aunque, pretendidamente, se niegue esa posibilidad en el título. La capacidad satírica de Valente ha sido siempre impresionante; como los mejores creadores de este género del "mal decir", sus dicterios no se caracterizan por la hipérbole, la exageración o el desbordamiento verbal, sino que, por el contrario, y a la par de su mismo estilo, son ironías sutiles, breves, cercanas más al no decir que al insinuar, alejadas del apasionamiento personal y pensadas con frialdad. Algo así ocurre en este cuento: la sátira consiste, formal e intelectualmente, como tema, en el no decir: cómo decir lo que no es.

Sin embargo, hay también referencias a la escritura misma y a la relación entre el signo y el referente de la realidad. Si en otros cuentos la palabra aparece como incapaz de acceder a la representación de la realidad no tangible por la vinculación que el signo tiene con quienes lo usan, aquí la palabra común es excesiva para representar "tan escasa entidad del ser" (153).

3. 1. 2. 2. 3. La catarsis

El tercer y último grupo temático que trataremos es el que atiende, como ya adelantamos, al segundo elemento del conflicto individuo-sociedad que aparece en el primer grupo. Aquí se intenta hacer una **catarsis** liberadora del individuo mediante la representación de la sociedad con sus vicios y males, lo cual la sitúa cerca del final de su degeneración. De este modo, las narraciones son, como los cuadros del Bosco, visiones del apocalipsis de la estupidez: "Quizás habría que sentir hoy al Bosco particularmente próximo por esa precisa razón, por ser el pintor de la estupidez apocalíptica", resultando además que esa misma estupidez es "la matriz del mal" (Valente, 1991: 30). Los cuentos de este apartado surgen de la asunción del odio y la violencia como elementos de fecundación de un suelo que ellos asolan, de la escritura como destrucción para que se cumpla el final de una época o edad de plata.

Conectando con la poesía de *Presentación y memorial para un monumento* y *El inocente*, se puede decir que "el arma de Valente es el látigo, el chasquido de sus versos, que nos flagelan como a los dioses acorralados de su laberinto", (González Muela, 1992: 202).

Como señala también Engelson Marson (1994: 62), Valente, como sus coetáneos, fue heredero de un lenguaje oficializado e inútil y, consciente de ello, una de sus prioridades fue poner todo su oficio en impedir la continuidad de ese lenguaje y con él de la sociedad que lo creaba. Dice esta crítica que "Valente propone una fidelidad a la palabra concisa y meditada, pero con «una racha de maldad»". Toda esa tarea de demolición de la base de creación es sólo el punto de partida para un posterior acercamiento a los límites de una nueva escritura. La destrucción de los formulismos verbales y sociales es el fundamento de los cuentos que ahora tratamos.

Por razones de comodidad más que de operatividad se podría hacer una subdivisión en este conjunto a partir de la constatación de que en unos casos lo que se representa es a la sociedad en su conjunto y en otros se toman ejemplos prototípicos de individuos que van a servir para caracterizar, por extensión, al grupo del que son extraídos. En todo caso, se obtiene el retrato del adversario, como decíamos al principio de esta clasificación, menguado en poder represivo pero especialmente cargado de defectos. No interesa ya lo que el poder pueda hacer sino cómo es en realidad.

3. 1. 2. 2. 3. 1. Caricatura de la sociedad

La **caricatura de la sociedad** se realiza de modo evidente en "Informe al Consejo Supremo", "Del fabuloso efecto de las causas", "Acto público", "La ceremonia" y "Los nicolaítas". Satirizan el medio social corrupto y deformado en sus mismos ritos formularios, para lo cual no se apela más que a la realidad constatable. El narrador consigue que veamos con ojos nuevos (con ojos críticos) lo que de otro modo podría pasar por una anécdota insustancial. Cuando se representa al grupo lo que interesa evidenciar son comportamientos y cuando se atiende a los individuos, lo representado son personalidades o modos de pensar característicos.

La masa, el grupo, se caracteriza por actuar siguiendo unas directrices que le son impuestas y de las que no se aparta o duda en ningún momento; la consigna es empleada con una función de dominio total y resulta peligrosa cuando en el individuo no la contradice ningún principio moral, o cuando se prescinde de las objeciones por comodidad.

"Informe al Consejo Supremo" y "Del fabuloso efecto de las causas" evidencian ya no la conducta irracional de la masa, sino la pervivencia de los métodos de falseamiento de la verdad que emplea la sociedad. El primero parodia la voluntad de uniformizar los conocimientos de la historia mediante la eliminación de las voces discordantes. También parodia la autocrítica, hecha, por supuesto, con fines hipócritas u ocultos: "(...) la autocrítica (...) cuyo ejercicio iba acompañado con frecuencia de secreciones humorales debidas a procesos concurrentes de sado-complacencia." (61); compárese el fragmento con otro de *Presentación y memorial para un monumento*: "(...) pero antes quiero / hacerme la autocrítica. / EL SECRETARIO: — Háztela. / (El primer escritor se hace la autocrítica con escaso / derrame seminal.)" (Valente, 1980: 312). Se muestra el ridículo de una voluntad de dominio y control llevada al extremo, lo mismo que en el segundo cuento, que parodia los métodos de conocimiento de la ortodoxia, que también pretenden ser únicos y válidos para todo medio, materia y concepto.

"Los nicolaítas" es un alegato contra un tipo de personajes caracterizado por una conducta que también es descrita; los que se someten y adulan al poder con el ánimo de obtener "memorables beneficios". Son todo lo contrario de lo que los héroes, los místicos, heterodoxos o víctimas del poder representaban en el primer y segundo

grupos temáticos. A estos fariseos se les vaticina, en tono bíblico, un pronto final, pues han llegado a poseer la tierra, es decir, ya no pueden hacer más daño del que han hecho.

3. 1. 2. 2. 3. 2. Teoría de la mentira

Los cuentos que ejemplifican la degradación de la sociedad en personajes y no en comunidades forman una **teoría de la mentira** y representan el comportamiento típico de los poderosos o afines al poder; son "Empresa de mudanzas", "Sobre la imposibilidad del improperio" y "Un encuentro".

Como se ve, las diferencias entre los dos subgrupos son muy pocas. Todos coinciden en la representación de los más evidentes defectos de la sociedad. Eso mismo se consigue en muchos otros cuentos, sin ir más lejos en los que presentan al individuo violentado por el grupo, aunque en éstos no sea ese el interés principal.

En algunos, la presencia de lo degradador, aunque secundario, es más evidente, como ocurre con "En razón de las circunstancias", donde se parodia el ánimo gradilocuente de los poderosos, que exigen himnos para el ensalzamiento, arengas para el convencimiento, odas para la alabanza y discursos para aparentar seguridad, cuando la realidad, por inaccesible precisa enigmas, por retorcida, libelos, y por entregada y acabada, balidos y responsos. Ese choque entre apariencia y esencia existe, y ya lo hemos señalado, en "La visita". También "En la séptima puerta" contiene una acusación, aquí contra el comportamiento de los instigadores y manipuladores del momento presente, que son los que al final acaban manipulando también la historia.

Fijándonos en la clasificación, en conjunto observamos un predominio de cuentos del primer grupo temático, al tiempo que los del tercero son los menos abundantes. Dentro de *El fin de la edad de plata*, actuando "El regreso" como eje, la primera parte tiene predominantemente cuentos del primer grupo, mientras que en la segunda parte dominan los cuentos del segundo grupo temático. Es difícil concluir algo a partir de estos datos, y más aún si tenemos en cuenta la interacción de los mismos temas, ya como principales, ya como secundarios, en los mismos cuentos. Hemos visto, además, cómo los motivos temáticos, símbolos u órbitas de reflexión del narrador no aparecen exclusivamente en ningún grupo, aunque sí había un cierto predominio, como ya se señaló. Se deduce de todo ello que Valente no quiere dar una visión unívoca de los objetos que elige como tema, pues estaría en tal caso contradiciendo sus ideas contra las

concepciones racionalistas, dogmáticas, del mundo, y no haríamos nosotros menos si insistiésemos en encontrar una organización geométrica en los temas, en los argumentos o en cualquier otro apartado.

3. 1. 3. Interacción argumento-tema

Habría que preguntarse si existe alguna **correspondencia** entre la **clasificación argumental** y la **temática**. Creemos que se pueden señalar algunas, aunque no de modo radical, como es habitual en estos intentos clasificatorios.

Se constata que dentro del primer grupo temático, el que analiza el conflicto entre el yo y el grupo, están casi todos (excepto uno) de los cuentos que argumentalmente hemos situado dentro del primer bloque, el que tomaba como punto de partida de la narración una postura autobiográfica, al construir supuestos episodios de una vida, hechos recordados, etc. La mayor parte de los temas restantes pertenecen a los argumentos fantásticos y hay muy pocos de los histórico-literarios y del realista. Es evidente que a la hora de desarrollar un tema como el conflicto señalado es más fácil hacerlo desde una historia autobiográfica o fantástica, y eso explica también la visión negativa que resulta de la lectura, pues en la vida del niño hay una infancia traicionada y las soluciones positivas del choque, cuando las hay, llegan en argumentos fantásticos, voluntariamente alejados de la realidad.

En el segundo grupo temático, el de la vida humana como búsqueda, no hay sin embargo ningún argumento autobiográfico, y hay muy pocos fantásticos. Por tanto, a la mayor parte de ellos les corresponde un argumento "realista" o histórico-literario, sobre todo éste último. La búsqueda no necesita más argumento que ella misma: son cuentos que se caracterizan por el intelectualismo. El repaso a la vida en la infancia o la burla de la sociedad no son argumentos adecuados para tratar ese tema, que, en general, prefiere una historia donde la realidad no aparezca deformada —excepto los casos en que el individuo se encuentra con el mensajero de lo sobrenatural o representa la parábola de un escritor frente a la sociedad ("El mono"), donde encontramos argumentos fantásticos.

En el tercer grupo temático, que habla de la catarsis por desvelamiento de los rasgos ocultos de la sociedad, no hay argumentos autobiográficos ni histórico-literarios. La correspondencia más evidente se establece, pues, con los cuentos cuyos

argumentos son o realistas o fantásticos. Es decir, los argumentos que usan formas fosilizadas de comportamiento, de habla, de pensamiento, etc., tomados de la realidad tal cual o estilizados hasta casi eliminar su relación con lo referencial, sostienen muchas veces el tema relativo a la catarsis del individuo por medio de la degradación del medio que lo agrede, y esto se consigue o bien dejando que la realidad se autoparodie, o bien interviniendo sobre esa realidad para que el lector nunca la confunda con la visión "normal" que suele hacerse de los hechos descritos; así surge lo fantástico.

3. 2. La disolución de la escritura

3. 2. 1. Cuestiones generales

Por supuesto, una preocupación teórico-filosófica tan notable como la que impulsa al autor, ya no sólo en su prosa, sino en general a lo largo de toda su creación lírica, no se refleja solamente en la configuración de algunos argumentos o en el tratamiento temático de una gran cantidad de ellos —ya de modo principal, ya secundario— sino que llega a la raíz lingüística, gramatical, sonora o fónica, semántica y pragmática de un nuevo lenguaje narrativo, pues la palabra surge con la escritura, no antes.

El lector que "acometido de inocencia" se acerque a esta prosa recibirá sin duda una primera impresión de sorpresa —o de extrañamiento, porque se sabrá inmediatamente ante una escritura distinta— debido a los múltiples choques que se dan en el libro. La descomposición progresiva de la materia que Valente acepta y asume parece ser el venero principal del que fluye su prosa, por diversas razones, algunas ya mencionadas de modo disperso a lo largo de este trabajo: por ejemplo, se percibe una lucha de contrarios, en los niveles argumental y temático, por la aposición de divergentes enfoques diegéticos (cuentos realistas, fantásticos, biográficos o totalmente imaginados, etc.), por el pluriperspectivismo con que se acomete el tratamiento de un mismo tema (el hombre como buscador de respuestas, completado con la mirada hacia el poeta como argonauta que persigue a la palabra) o por la sucesión de temas si bien no totalmente opuestos, sí al menos divergentes. Todo ello, como ya hemos dicho también, no implica el desconcierto del lector, que es capaz de percibir una homogénea intención

que vincula cada cuento a una concepción de la literatura, de la narración, del mundo, de las ideas, etc., ante todo coherente consigo misma.

El mismo efecto de extrañamiento se da también en la forma de la escritura. Es evidente, a simple vista, que no estamos ante un modo común de narrar, sino que las perspectivas, los enfoques, los equilibrios lingüísticos o gramaticales, las palabras, etc., se organizan y se presentan de un modo atractivo y diferente. Fondo y forma sitúan a Valente (o es él quién sitúa al fondo y a la forma) en una heterodoxia o "excentración" literaria que hacen del intento de localizar esta narrativa dentro de una tendencia geográfica, histórica o ideológica, casi un imposible. Estudiado el fondo, nos acercamos, por estratos, a la forma de esta narrativa.

3. 2. 2. La palabra en letras: nebulosas y fragmentos

Tendríamos que destacar en primer lugar el escaso empleo de recursos de tipo gráfico por parte de Valente en estos cuentos. Hemos mencionado en los capítulos introductorios la insistencia por parte de la crítica en hablar de prosa poética para referirse a la creación narrativa del autor. También hemos expuesto nuestra opinión al respecto; pero lo que aquí nos interesa ahora es constatar que, en efecto, se trata de prosas y no de versos, si bien Jacques Ancet (1995: 19) habla de que Valente va "recorriendo todo el prisma que va del cuento al texto en versículos rítmicos, pasando por el poema en prosa propiamente dicho". Una prosa, pues, como hemos dicho, un tanto especial, aunque casi nunca caben dudas de que sea en efecto prosa.

3. 2. 2. 1. Materia de visión

Comprobamos que Valente presenta en muchas ocasiones su **prosa** en una disposición "clásica", con bloques y párrafos definidos por su sentido, sin transiciones bruscas, sin cortes aleatorios, etc. —*vid.*, por ejemplo "Intento de soborno"—. Pero a cada lado de este predominio, la prosa puede caracterizarse por su concentración gráfica o por la búsqueda de la disolución, siempre dentro de la economía general de recursos que la caracteriza.

La primera opción, la concentración, origina desde el punto de vista óptico (nos referimos a la primera impresión, al contacto ocular inmediato), un texto compacto, cargado a la vez que conciso, caracterizado por la ausencia de espacios en blanco, puntos y apartes o párrafos independientes desde un punto de vista formal (o incluso lógico). Este es, nos parece, un rasgo general de la prosa de creación valentiana, pero en algunos cuentos en concreto, aquellos más breves que ocupan apenas una página, la "redondez" gráfica es mucho más evidente: "Segunda variación en lo oblicuo", "Del fabuloso efecto de las causas", "Pseudoepigrafía", "La ceremonia", "*A midsummer-night's dream*", "Empresa de mudanzas", "*Dies irae*", "Con la luz del verano", "El señor del castillo", "Fragmento de un catálogo", "Los nicolaítas", "Biografía", "Sobre la imposibilidad del improperio", "Un encuentro" y otros -todos ellos se quedan en una reflexión o descripción, carecen de diálogos, etc.-, son gráficamente invitaciones a realizar una mirada comprensiva al texto como entidad única, global. Es decir, Valente crea unidades de lectura, de contenido, de intensidad, de observación, de intención (ideológica, política, social, filosófica), etc., y lo hace ayudándose, en este tipo de narraciones, de la concentración gráfica. La brevedad no es menor (ni la concentración conceptual o de fondo tampoco) en otros textos donde la característica gráfica es la dispersión de la prosa. Este rasgo puede ser acusado hasta el extremo de que sea necesario dudar de si nos hallamos ante prosa o verdaderamente estamos leyendo verso (versículos). Pongamos el ejemplo de "Tamiris el tracio" o, paradigmáticamente, "En razón de las circunstancias". En el primero encontramos seis párrafos muy breves (como máximo cuatro líneas), construidos además de modo paralelístico, y con recursos muy habituales en la lírica, como la imagen o la metáfora. Según la observación de Ancet (*op. cit.*), podría pensarse que estamos ante versículos:

> Sólo quien en sus labios ha sentido, irremediable, la raíz del canto privado puede ser del canto.
> Sólo el que ha combatido con la luz, cegado por la luz, puede al cabo dar fe de lo visible. (107).

No sería fácil, sin embargo, señalar aquí otros rasgos propiamente poéticos y no narrativos, aunque quizá sería posible hablar de versículos rítmicos en el caso de "En razón de las circunstancias". Este cuento consta de cinco párrafos de dos líneas

(cuando se sobrepasan es por la longitud de las palabras y no intencionadamente). Además de los paralelismos señalados para el cuento anterior y de los recursos líricos, las repeticiones son su rasgo más acusado: "(...) la prosa más o menos poética, que se desvía del fluido lineal incidiendo en organizaciones semánticas paralelas o recurrencias cíclicas" (Domínguez Rey, 1992: 140). Por otro lado, las unidades sintácticas podrían corresponderse con unidades métricas:

> Vino el señor solemne y me encargó un himno.
> Cuando escribí el himno me salió un responso. (...) (117).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Es posible, además, encontrar **pautas rítmicas** que se mantienen a lo largo del texto con gran regularidad. Usaremos como ejemplo el mismo fragmento:

--- --- --- --- --- --- --- / --- --- --- --- --- --- --- 14

Vi noel se **ñor** so **lem** ne / **y** men car **gó** un **him** no

--- --- --- --- --- --- --- / --- --- --- --- --- --- 13

Cuan does cri **bí** el **him** no / **me** sa **lioun** res **pon** so

Es decir, se encontrarían, mirándolos como a versos, un alejandrino seguido de un tridecasílabo, en todos los párrafos excepto el último. Tendrían los dos versos dos claros hemistiquios marcados, además, sintácticamente: 7 + 7 y 7 + 6. Los esquemas rítmicos y estos esquemas métricos son, como decimos, comunes a los cuatro primeros párrafos. Las sílabas tónicas principales serían la primera, la cuarta y la sexta en los dos hemistiquios del primer verso y en el primero del segundo verso, y primera, tercera y quinta en el segundo hemistiquio del segundo verso. El último párrafo es diferente, como ya hemos adelantado:

Vino el señor solemne y me borró del mapa.
Y yo salí inconfeso en otro punto.

--- --- --- --- --- --- --- / --- --- --- --- --- --- --- 14

Vi noel se **ñor** so **lem** ne / **y** me bo **rró** del **ma** pa

--- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- 11

Y **yo** sa **líin** con **fe** soen **o** tro **pun** to[17]

No hay variación en el primer verso, pero el segundo pasa de ser un alejandrino a convertirse en un endecasílabo, con ritmo átona-tónica, acentuadas las sílabas pares: dos, cuatro, seis, ocho y diez. Pensemos, añadiéndolo a todo ello, que casi no existe argumento en este texto, que es un ejemplo de amplificación por interpretación, variando sólo dos palabras, las finales, de cada párrafo. Verdaderamente casi estamos ante un poema. Podemos aceptar la denominación de versículos rítmicos para las unidades que componen este cuento que es, por otra parte, una especie de juego de adivinanza con el lector.

La aparición del verso, intencional y explícitamente presentado como tal, se da en otra ocasión. En "El uniforme del general" se repite esta estrofa:

[17] Representamos en negrita las sílabas tónicas principales.

El uniforme del general
se quita y pone
como otro igual. (140).

Se representa en tres versos (decasílabo, pentasílabo y hexasílabo), rimando a-a, en rima consonante los versos impares. Quizá por lo mismo (viendo un encabalgamiento suave) podría pensarse más bien en un pareado de endecasílabos. La aparición de esta composición se realiza de un modo un tanto brusco, sin introducción (*verbum dicendi*), sin conexión lógica o argumental (sí temática) con el resto del texto, sin que sepamos exactamente quién es el emisor.

Son las señaladas las más claras ocasiones en que se puede hablar (o dudar) de verso más que de prosa, o de prosa rítmica, dentro de la obra que tratamos. Sin embargo, será posible encontrar en otras partes, de modo más fragmentado, efectos rítmicos y/o métricos también dignos de señalar. Pondremos el ejemplo de "Biografía", exactamente los cuatro últimos sintagmas de este cuento: "Aguas. Burgo de las aguas. Burgas. Aguas placentarias" (147). Se podría mirar a cada una de estas partes como a un verso, con lo cual tendríamos una secuencia métrica de bisílabo, hexasílabo, bisílabo y hexasílabo. En cuanto a la rima, se observa una asonancia en lo que serán los versos primero, segundo y cuarto.

Aguas.
Burgo de las aguas.
Burgas.
Aguas placentarias.

La rima fundamental es, evidentemente, la que se da entre los versos pares, quedando sueltos los impares. Además, existiría una construcción quiástica entre el primer verso (aguas) y el tercero (burgas), y entre el segundo (burgo) y el cuarto (aguas). En cuanto al ritmo, es evidente que se repiten los esquemas: los versos primero y tercero tienen a su primera sílaba como la tónica; el segundo y el cuarto cuentan con dos sílabas tónicas principales, la primera y la quinta. Esta situación es especialmente relevante en este cuento por su carácter antinarrativo, por su brevedad, y porque se encuentra, a modo de conclusión, al final del mismo.

3. 2. 2. 2. Elementos gráficos

Pese a la mencionada escasez de recursos espectaculares y llamativos, el aspecto gráfico todavía presenta algún otro elemento también digno de señalar. La característica mencionada de la dispersión conecta con la esencial visión literaria del Valente de *Treinta y siete fragmentos* e *Interior con figuras*, libros en los que se decide por una creación antilineal, incompleta, interrupta o fragmentaria. Es el caso de "El regreso", cuento central (al menos en cuanto a la disposición externa) de *El fin de la edad de plata*, caracterizado por la dispersión formal, por la disolución del discurso y por el fragmentarismo: son diez retazos de una percepción, un esbozo voluntarioso para, más que abarcar lo inabarcable, señalar la imposibilidad de tal tarea: "el rompecabezas no tiene clave" (85), pues no hay punto de partida o de llegada. La dispersión argumental y temática de este cuento, ya tratada, surge, entre otras cosas, de las pinceladas vagamente relacionadas entre sí que forman el cuento: diez en total, diez fragmentos, separados nítidamente por medio de asteriscos, e incluso, por un notable espacio en blanco que acoge dichos signos. Valente postula, por tanto, un medio para acercarse a lo intangible: el tanteo, la elipsis, el trazo de órbitas elípticas alrededor del centro, la indicación de puntos de partida básicos, apoyos, hitos o indicios de tal realidad: "(...) para hallar el centro tal vez hay que ir a la deriva o, lo que es lo mismo, que para alcanzar el centro hay que atravesar las periferias" (Rodríguez Fer, 1997: 97) o, como señala Valente, esos indicios son lo máximo que se puede dar, porque "Para quienes no puedan hallar las otras tres inútil fuera repetirse" ("Segunda variación en lo oblicuo", 111).

Asumida la imposibilidad de un acceso directo la opción de Valente es ofrecer algunos puntos de anclaje, mínimos elementos que le permiten intentar explicárselo a sí mismo: "Para Valente, el fragmento estaría un poco en la línea de Baudelaire, que define a los fragmentos como "los testimonios nupciales de la idea" (...). El fragmento sería un poco el punto en que la revelación o la manifestación de lo poético se produce y nada más" (López Castro, 1992[b]: 149). Hasta cierto punto podríamos incluso entender que la dispersión existente en "Tamiris el tracio" o en "En razón de las circunstancias" (dispersión de la prosa, acercándose a las lindes del verso)

es también un ejemplo de fragmentarismo, pues en estos cuentos y en "El regreso" se presenta parcialmente, sólo por determinados rasgos, una realidad compleja: el cuento se queda más en la insinuación que en la representación explícita.

Resulta, por tanto, que la concisión y la brevedad formal, específicas de la narrativa valentiana, suponen en estos tres cuentos no tanto una reducción del material lingüístico (que también existe) sino más bien un desdibujamiento y estilización del mismo: aceptando que no se puede decir el todo, es inútil intentar acercarse a él con la cantidad; es preferible, con mínimos elementos básicos, hacer indicaciones de su posición: "La ambigüedad metódica, bien dispuesta, es una de las eficacias de los relatos valentianos, como lo es la riqueza de las atribuciones y economía del relato" (Polo, 1994: 226).

Quizá el mismo valor de indicación que aquí tienen los fragmentos, en la línea de creer suficiente con señalar el camino hacia el centro, pueda estar en aquellos cuentos que caracterizamos por su concentración gráfica, en especial los más breves, los que parecen abandonados en medio de una página, en el centro de la blancura: "Cómo no hallar / alrededor de la figura sola / lo blanco (...)"[18]. Como indicaciones, pues, aunque gráficamente no dispersas, sino concentradas. El fragmentarismo favorecería la presentación divergente de intuiciones fugaces nacidas de distintas perspectivas de un mismo impulso; la concentración favorece la amplificación y el redondeamiento de una única intuición. El efecto que se consigue es posiblemente el mismo, hacer un esbozo de lo no mensurable; los medios son, al menos gráficamente, diferentes: el fragmento permite avanzar por acumulación, sumando visiones (paratácticamente); la concentración favorece el avance por profundización directa (hipotácticamente).

Otro recurso gráfico que Valente emplea en alguna ocasión es el de las letras **mayúsculas**. Esto ocurre en "Informe al Consejo Supremo", "El regreso" y "De la no consolación de la memoria". En el primero se reduce a las iniciales de determinadas palabras o sintagmas: "Consejo Supremo de Historiadores Unificados"; "Secretario General"; "Historia"; "Ciencia"; "Secretario Adjunto" (*pássim*). Se trata, sin duda, de ponderar la exageración del poder. Aquello que se va a considerar como único e irrefutable tendrá un valor absoluto y, por tanto, como entidad abstracta que se convierte en propia, se escribe con mayúsculas. Esos historiadores pretenden "componer con

[18] En "Cerámica con figuras sobre fondo blanco", (Valente, 1980: 408-409).

precisión inigualable en el niño de hoy la estatua de mañana" (62); pues bien, esas palabras revestidas de la rigidez de la mayúscula son estatuas del lenguaje, símbolos del anquilosamiento y del ansia monologista de la sociedad.

En los otros dos cuentos las mayúsculas tienen otra función. En "El regreso" se lee: "UN ADIÓS. PROHIBICIÓN DEL LLANTO" (87), a modo de cartel o anuncio. Es una advertencia del intento de reflexionar fríamente, sin los celajes del sentimentalismo y de los tópicos establecidos sobre la muerte, a favor de la imprevisibilidad de este fenómeno y contra el racionalismo, que finge una explicación. "De la no consolación de la memoria" explicita que "AQUÍ NO NACIÓ NADIE" (127), a modo de epitafio por la imposibilidad de la existencia en la memoria perdida, en la postguerra. Es una apelación a la visualidad, con lo que resultan casi sentencias lapidarias, un intento de comunicar a los demás una experiencia incomunicable.

La **tipografía combinada** es un recurso bastante más habitual. En general, se usa la cursiva para recalcar que ciertos textos no son propios del narrador, sino que aparecen intertextualmente. Podemos remitirnos de nuevo a "El regreso" para ejemplificar estos usos: uno de los fragmentos aparece totalmente en cursiva y entendemos, por tanto, que debe pertenecer a *El regreso*, de Calvert Casey; hay, además, otros textos en cursiva, pero ya intercalados en fragmentos que pertenecen al discurso del narrador: por ejemplo, las citas de los periódicos relativas al suicido del escritor, versos o textos o palabras extranjeras. No siempre las palabras ajenas aparecen en cursiva, ya que a veces se usa la redonda con comillas ("Todo esto..."). El uso de estos tipos de letra entra, hasta aquí, dentro de lo normal: no se saltan reglas ni se practican usos especiales. Sin embargo, hay casos en los que el tipo de letra implica un énfasis especial del narrador en el concepto así marcado. Por ejemplo, "La palabra *nada* es hemosa" (89), es decir, el narrador apela a la capacidad del lector para desanquilosar el lenguaje formalizado, en esta ocasión en que lo que la palabra "nada" en cursiva significa no es el sentido habitual de la misma.

Se puede encontrar algún caso de **amalgama** de palabras, unidas en general mediante guiones. Así, por ejemplo, en "Informe al Consejo Supremo" se habla de la "no-existencia-de-la-contrahistoria" (60). Del mismo modo que las mayúsculas aseguraban que determinados conceptos se viesen como pretendidamente perdurables, la amalgama reduce el sentido de la frase en favor de un concepto unitario: se crea una

idea que es introducida en el lenguaje asegurando así su pervivencia, su utilidad. "El regreso" usa otro tipo de amalgama, representada por las formas "ortorrecto, rectodoxo" (88), formación casi cubista que muestra al mismo tiempo los conceptos de 'ortodoxia' y 'rectitud', equiparándolos.

En "*Dies irae*" leemos: "aquellos-que-jamás-debieran-haber-sido-paridos-para-alguna-esperanza" (93), que recuerda el "ser-para-la-muerte" del existencialismo y que, en realidad, no está tan lejos de esta perspectiva. Valente, en su continua lucha por un lenguaje renovado llega a veces a la disolución de la palabra mediante la creación de nuevos contenidos simples, nacidos de la fusión o reducción de un significado complejo (lo analítico convertido en sintético).

Finalmente, y con ciertas reservas, nos referiremos al cuento "Fuego-Lolita-mi-capitán" (que recoge en el mismo título una formación en amalgama, aunque no es de creación valentiana) donde aparece una curiosa repetición fónico-gráfica: "los señores venerables, verecundos, verdosos" (123), de tres uves, que podrían recordar los "víctores" de la guerra e inmediata postguerra española, a la que se refiere el cuento, connotando la connivencia de estos personajes con el régimen dictatorial.

En definitiva, y como resumen, Valente no usa tanto recursos gráficos como modos de agrupación de las palabras, los cuales nacen al mismo tiempo que los cuentos (forma y fondo unidos). La cuestión más importante sería la de la posibilidad de hablar, en algunos casos, de versos o de prosa rítmica. Lo que queda fuera de duda es que estos no son más que casos minoritarios, excepciones. Lo habitual es encontrar prosa sin ningún tipo de desviación más que la relativa a su distribución entre dos extremos y con grados intermedios, de concentración máxima y dispersión gráfica o fragmentarismo formal, que, como hemos dicho, pueden ser dos formas de fragmentar un discurso que no quiere ser lineal, sino que, acompañando al contenido, se constituye por tanteo y aproximación: los cuentos son, en su forma más básica, reflejos de la actividad hermenéutica del emisor que los construye.

3. 2. 3. Ecos; la música de las palabras

Los recursos en el aspecto fónico tampoco son excesivamente abundantes ni llamativos. Existe alguno, sin embargo, y son sobre todo **aliteraciones** que aparecen en

momentos significativos de la narración, ampliando la percepción sonora que del hecho relatado está obteniendo el lector. Por ejemplo, en "Rapsodia vigesimosegunda", Ulises corta una cabeza "de un solo tajo" (28), expresión cuyos alófonos fricativos parecen cercanos al roce de la espada con el aire; el aedo produce "un sonido tenue, tenaz e inútil" (29), aliteración que puede connotar la tensión por la repetición de [t] y "De las cráteras rotas corrió, rojo y hostil, el vino airado" (27), alitera la vibrante [r], que aparenta reflejar el estrépito de la cerámica rota y la violencia del momento.

En "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", el Papa "lazó un bramido horrendo" (31), repitiéndose [r] y [o] para reflejar el estruendo y, fonosimbólicamente, el miedo o el horror; y "el arma atravesó con silbido de víbora las sombras de la noche" (33), repitiendo fricativas como [s] y [ß] que imitan el paso veloz del puñal lanzado.

En "El vampiro" al llover caían "pesadamente sapos destripados", cuyos alófonos [p] reflejan los golpes secos del agua; y el cadáver tiene en su "rígido rostro una rara libertad" (40), donde las [r] recalcan la tensión. En "Mi primo Valentín", el caballo "rebanó en seco con chasquido siniestro" (53) la oreja del personaje, donde [s], [k] y [ĉ] representan lo fulminante de la amputación. En "El señor del castillo" se percibe "en la espesura silenciosa una insólita luz" (105), con el alófono [s] representando el silencio a través de la fricación.

Estos son algunos de los encontrados, quizá los más evidentes, más habituales, como vemos, en los textos con mayor grado de narratividad, como era esperable, frente a la ausencia de este recurso en cuentos más reflexivos. No son, en ningún caso, aliteraciones forzadas, que violenten la estructura semántica o sintáctica del texto, aunque refieran no sólo sensaciones acústicas, sino también en algún caso experiencias de un plano más irracional. El gran dominio lingüístico que Valente tiene sobre el léxico le permite seleccionar con aparente facilidad elementos ideales para un constructo complejo, pues incorpora lo gramatical, lo semántico y, aquí, lo fónico, sin violencias formales.

Lo mismo ocurre con los **efectos fonosimbólicos** que en alguna ocasión (también en los cuentos más marcados desde el punto de vista narrativo o argumental) aparecen completando la función de las palabras y estructuras, ayudando a construir sensaciones diversas. El fonosimbolismo es menos habitual, sin embargo, que la

aliteración, y esto no es extraño en una escritura caracterizada por la brevedad, la comprensión y la concisión. Señalaremos algunos ejemplos:

En "Rapsodia vigesimosegunda" encontramos un fonosimbolismo cinético: "Los pretendientes revolotearon en un desbarajuste de mesas volteadas y manjares caídos" (27), pues los alófonos [x], [ß] y [n] se repiten para conseguir el efecto de movimiento alocado que la escena reclama. En "Intento de soborno" nos topamos con otro ejemplo de fonosimbolismo táctil que remarca la dureza del acero y, por extensión, del ambiente descrito: "La luz entraba a chorros sobre las grandes mercancías, las planchas de metal, las básculas, las barras, los carriles, el hierro cellar (...)" (120). El alófono vibrante [r] consigue el efecto mencionado.

En conclusión, la acústica de los textos es limitada, aunque creemos que esta circunstancia se puede explicar apelando al peso de la reflexividad en los cuentos. Es fácil ver que es en textos eminentemente narrativos donde aparecen más esos recursos. La diferencia entre narración-acción y narración-reflexión va a repercutir también en la distribución desigual de figuras de otros niveles del análisis formal, como veremos en su momento.

3. 2. 4. Las espirales narrativas
3. 2. 4. 1. La ambigüedad como estilo
3. 2. 4. 1. 1. Materia mínima

El gramatical es un aspecto fundamental en estos textos por la abundancia de figuras existente. Daydí-Tolson habla de "efectos de resonancia" en la obra de Valente, y los sitúa en tres planos: "el de la representación anecdótica, el de las imágenes (o del léxico) y el acústico-rítmico" (1992: 283). Para este autor no son sólo los efectos puramente fónicos los que actúan en el nivel rítmico-acústico, sino también otro tipo de elementos más propios del aspecto gramatical: "José Ángel Valente prefiere los paralelismos, las anáforas, las repeticiones, las combinaciones libres de versos tradicionales" (1992: 284).

Coincidimos con sus apreciaciones y comprobamos que es, en efecto, el nivel gramatical uno de los más ampliamente trabajados por el autor, que tiende a usar sobre todo figuras de recurrencia, de omisión y de acumulación, que funcionan como

cohesionadores textuales y como elementos de refracción, convirtiendo los cuentos en cámaras ecoicas por el constante retorno y repetición de elementos que los sostiene, consiguiéndose así un avance elíptico, no directo ni monológico. Ese insistir o repetir conecta evidentemente con la postura fragmentaria y de búsqueda del autor: el intento de crear por aproximación progresiva, con base en una lenta modificacion de los puntos de apoyo previos para producir nuevos jalones progresivamente más cercanos al punto de destino.

3. 2. 4. 1. 2. Figuras de omisión

Las **omisiones** de elementos gramaticales son totalmente normales, en especial los zeugmas, que, en general, lo son de elementos no nucleares del relato y consiguen, como hemos dicho, cohesionar la narración; esas omisiones, unidas a la brevedad de los cuentos, refuerzan la unidad de sentido de los mismos. Valente, por tanto, no insiste en circunstancias secundarias; cuando hay repeticiones es siempre con una clara voluntad e intención de crear resonancias o de fijar una idea en el lector: los **zeugmas**, con gran frecuencia, eliden el sujeto de una estructura, sujeto que muy habitualmente se presenta sólo en una o dos ocasiones en todo el cuento. Por ejemplo, "El fusilado", con "El hombre miró a la muerte (...) El hombre estaba ahora en pie (...) Pero el hombre sintió (...)", desapareciendo luego en las cláusulas que siguen: "De pronto notó que (...) blasfemó bronco. Tenía las manos (...) miró a la muerte y escupió (...)" (77-78), etc. Pongamos otro ejemplo, "Los nicolaítas", donde únicamente el título se refiere al sujeto de las cláusulas siguientes, que lo llevan elidido: "Se alimentan de (...) Veneran a Baal (...) La piedad es su forma (...) Tienen criterios, normas (...) Sienten predilección por (...)" (133), etc; "Un encuentro", que presenta al sujeto, "El imbécil (...)" y luego "Empezó sin mediación a hablar y propuso (...) pareció desconcertado (...) Luego sugirió (...) Bajando la voz me dijo (...)" (157), etc. Es evidente que es más fácil que esto ocurra cuando el cuento tiene ese único sujeto y éste es, además, poco definido (el imbécil, el fusilado, los nicolaítas, etc.). Más adelante veremos que esa difuminación de los sujetos puede ser mucho mayor o totalmente inexistente (cuando la reiteración les afecta).

El predicado también puede desaparecer, y lo hace con gran frecuencia cuando se da la circunstancia de que un solo verbo es el núcleo de una construcción consistente en una serie de elementos que se presentan de modo sucesivo, constituyendo normalmente una enumeración. Por ejemplo, en "Rapsodia vigesimosegunda": "Así que tuve necesidad de pan, de un puesto, de un pequeño prestigio entre los otros, de modestos viajes (...)" (29).

En "La mujer y el dios", "la desgracia era como hojas masticadas, como saliva amarga, como tierra (...)" (36); en "Sobre el orden de los grandes saurios": "Sólo entonces se fijó en (...), en la elasticidad de (...), en la aplanada contextura (...), en el bífido corte (...)" (70); "El regreso": "lo dejo caer en tus oídos, en la materia petrificada y eterna, en la vertiginosa libertad (...), en las margas del eoceno (...)" (86); "Fuego-Lolita-mi-capitán": "disimulaban pústulas secretas, pecaminosos embarazos, casos de tisis (...); sabían atenerse a su simple presencia, a un gesto (...) al rigor misterioso (...)" (123-124); "El uniforme del general": "Primero se lo había puesto Manuel y luego su hijo y después él mismo y luego otros (...)" (140).

Todos estos son, en cierta medida, recursos habituales para no sobrecargar la expresión. Hay otros ejemplos donde la omisión de uno de estos elementos parece tener una función más puramente estilística, al no venir dada por la necesidad de concisión y de evitar la redundancia, sino por la búsqueda de formas o giros más literarios; así ocurre en "Hoy": "Nadie había matado a nadie. Aún no." (81); "En la séptima puerta": "Si tú eres lagarto, yo halcón" (99); "Fuego-Lolita-mi-capitán": "El clima era de nieblas muy espesas y el invierno infeliz" (123); "De la no consolación de la memoria": "No conservaste imágenes, decías. Acaso sí. De una esquina de piedra y de un árbol (...)" (127); "Homenaje a Quintiliano": "Gran fruto en las costumbres —añadí— y no es menor el de las letras" (129).

En algunos casos, los zeugmas consiguen reflejar los sobreentendidos que la mente usa en su funcionamiento, al reflexionar, etc. En otros casos reflejan el lenguaje hablado, y el resto nos recuerda el estilo de los clásicos españoles, fundamentalmente los barrocos, con su lenguaje lleno de sobreentendidos y ambigüedades: "Tal nombre era su historia, de tener él alguna" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 125); "(...) que había echado suertes falseadas, bien conoció la suya (...)" ("Rapsodia vigesimosegunda", 28).

Mencionábamos la frecuente omisión de elementos del relato, como el sujeto o los predicados, aunque de manera parcial. Sin embargo, en algunas ocasiones, esas omisiones se dan de modo absoluto y, entonces, sólo implícitamente aparece el elemento en cuestión. En esas circunstancias lo argumental tiende a hacerse indefinido, tiende a adquirir un valor universalizador. Todo ello ocurre cuando, por ejemplo, se omiten elementos del contexto (**braquilogía o elipsis**). Esas omisiones pueden caracterizar una escena, creando una gran velocidad en los hechos. Por ejemplo, "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" "escrutó el cielo y nada, llamó a sus más secretos consejeros y tampoco supieron" (31). En realidad no sabemos de qué se trata, a qué hecho concreto se refiere, con lo cual puede estar aludiendo a cualquiera, quedando así el Papa caracterizado como un individuo que reacciona siempre igual e invariablemente soluciona sus dudas con un "¡Que lo quemen!" (31).

Muchas veces la **ambigüedad** del argumento, del ambiente y del personaje son reflejadas por aquella indefinición lingüística que nace de la omisión de elementos necesarios para entender la escena, con lo cual, además de propiciarse un ambiente de misterio, se obliga al **lector** a una **actitud de caza**, a la busca del más mínimo detalle que pueda concretarle el relato (lo cual es el primer dato de la importancia del lector en estas narraciones). Por ejemplo, en "*A midsummer-night's dream*" habla el protagonista: "Yo sabía que la noche era propicia; por eso la araña estaba allí. Lo había oído contar muchas veces (...) la escena, pues, no era imposible para mi imaginación" (45). Como si hubiésemos llegado tarde al inicio del relato (existe fragmentarismo también en este sentido) donde podría estar la clave para entender la historia. Igual ocurre en "El ala": "El visitante había entrado. No podría decirse que hubiera habido error (...) se preguntó por qué él mismo no había tratado de hablar o de dilatar con algún pretexto lo hablado para indagar la causa, la razón." (65).

También en "Sobre el orden de los grandes saurios" vemos algo parecido: "Al fin —pensó— uno de ellos está en la superficie (...) Comprendió la verdad. Ni un solo gesto involuntario traicionó en su rostro esta visión helada" (70). "El regreso" usa las braquilogías abundantemente, lo cual redunda en su rasgo principal, la indefinición. Pongamos algún ejemplo: "«Todo esto», escribe Jaime desde Madrid, «son especulaciones gratuitas y egoístas, fruto del deseo, de la nefasta "necesidad" de

explicárselo»" (85). No se ha explicitado "eso" que hay que explicar, y sólo al final lo deducimos.

La cercanía que para el lector debía tener la situación narrada permite, por ejemplo, en "La mano", que las frases se queden a medio hacer, que preguntas y respuestas no se manifiesten totalmente, porque el lector va a poder entenderlas fácilmente: "No, no podía recordar cuántas veces (...) Sólo después, más tarde... Más tarde, más tarde... ¿Pero cuántas veces?" (56).

Como vemos, con gran frecuencia tales omisiones afectan a la concreción del lugar físico del relato, para que éste pueda ser cualquiera: "Estaban los ortodoxos en el sur, en el norte, en el este, en el oeste (...)" ("Una salva de fuego por Uriel", 97); "De la vulgaridad municipal sobresalían los locos del lugar" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 123); "No guardaba del lugar donde nació recuerdo grato alguno. Torpe lugar de nieblas insalubres (...)" ("De la no consolación de la memoria", 127).

Por tanto, la **omisión** de elementos nucleares de la historia, ya parcial, ya totalmente, **abunda en el estilo ambiguo** e indefinido de los cuentos. De la falta de concreción de tales elementos suele obtenerse una caracterización de personajes o ambientes; unos y otros pueden desdibujarse hasta casi desaparecer, consiguiéndose una universalización de su valor. En el caso de los espacios, además, se consiguen efectos de recreación de atmósferas agresivas, misteriosas, etc.

En algún momento encontramos elipsis, que afectan normalmente a elementos gramaticales, y que reflejan el empleo corriente o familiar del lenguaje. Ponemos algunos ejemplos de diversos cuentos: "como (un) abanico colgón (...) disimulando (las) alas y (el) plumaje (...) al recuperar (el) sentido (...)" de "Mi primo Valentín", (52-53), donde se puede estar evocando el lenguaje coloquial hispanoamericano, quizás incluso venezolano, donde se sitúa la narración, rico en elipsis de este tipo; "y cómo se te va a ocurrir. (...) Los que enganchemos después verán." ("Discurso del método", 74).

Otro tipo de omisión muy común en estos cuentos es la de las conjunciones, habitual, como es lógico, en las enumeraciones existentes, algunas de las cuales quedaron ya presentadas al hablar de los zeugmas. Evidentemente hay muchos casos más: "Los cadáveres se amontonaban sin rigor, sin espacio bastante para caer, sin hora ni ocasión (...)" ("Rapsodia vigesimosegunda", 27).

"(...) querubines, serafines, tronos, dominaciones, empujó malamente (...) escrutó el cielo (...); a los *orsatti*, a los *orsachiotti*, a los oseznos (...); de escondidas púas, de ponzoñosos puñales, de excomuniones (...)", en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" (31); "días, noches, estaciones, soles"; "días, estíos, lunas", en "La mujer y el dios" (35); "troncos inmensos, animales hinchados, entre el lodo (...); subió hasta el vientre, tentó tenaz el pecho, vino a mi boca (...)", "*A midsummer-night's dream*" (46); "en pie, rígido, no caído, victorioso, como una estatua (...); sus propios pies, sus botas reventadas, destripadas, vencidas (...); de su propia piel, de sus huesos quebrantados, de los andrajos (...)", en "El fusilado" (78).

"(...) en el sur, en el norte, en el este, en el oeste (...); interrogó a los más sencillos, buscó bajo la piel (...), entró en el sueño (...); de sus hermanos, de los hijos de sus hermanos, de los transeuntes (...); aniquilado, delatado, vendido (..)" "Una salva de fuego por Uriel" (97-98); "olía a hierro, a la dureza (...), a la hermética (...); a puntas, a varillas, cerraduras, viguetas, olía a láminas, a brillo (...), a superficies (...); el punto de destino (...), el fin (...), el lugar (...); los grandes libros, las columnas, los cuadros" "Intento de soborno" (120).

"Súbitos, repentinos, distinguidos, distintos (...); venerables, verecundos, verdosos (...); la Chona, el Pincholín, la Sietesayas (...); de predicadores, de archimandritas, de floreros (...), de personalidades (...); rodaba la infancia, se ponía el tiempo de repente (...), regresaba el otoño, caía sin estrépito la sombra, crecía a veces el terror nocturno, se deshacían los inmaculados lazos, andaba el llanto (...)", en "Fuego-Lolita-mi-capitán", (*pássim*). "medallas, novenarios piadosos, deberes escolares, vidas de hombres ilustres (...)", en "Hagiografía" (149).

Las conjunciones se omiten, pues, con gran frecuencia y tanto si su función se encuentra al nivel de la palabra, como al de la frase y, en algún caso, al de unidades superiores ("rodaba la infancia, se ponía el tiempo"). Desaparecen siempre conjunciones coordinadas copulativas, afirmativas o negativas, y no hemos encontrado asíndeton de otros tipos de conjunción.

Lo que ocurre con bastante frecuencia es que una subordinación no llegue a concretarse, cuando se eliminan las conjunciones esperables, sustituidas por puntos, comas, etc., y desaparezca la correlación modo-temporal entre el verbo principal y el subordinado. Se trata, en definitiva, de la figura de la **parataxis**: la coordinación o

yuxtaposición de cláusulas o frases sustituye a la hipotaxis. El efecto es de mayor brevedad y rapidez en la narración, al preferirse la **suma de pinceladas** antes que la más compleja estructura (semántica y sintáctica) que proporciona la subordinación. Veremos algunos ejemplos: "Qué hermoso pareciera vivo a los necios. Muerto reveló la entera luz de su naturaleza. Era un cerdo sangriento", evitando la adversativa, en "Rapsodia vigesimosegunda", 27.

"Había (...) extensiones inmensas de inmovilidad. Yo hubiera querido gritar. Cerré los ojos. Sentí, tendido boca arriba (...); un cuerpo ancho y peludo. Así lo vi", en "*A midsummer-night's dream*" (45); "Antes no les importaría morir. Así es distinto, digo yo. Y además se sabe: no es igual.", de "Discurso del método" (73-74); "Continuó en lo oscuro su descenso. Sin otra luz ni guia (...); las salidas (...) parecían estar para siempre selladas. Se sentó en cuclillas. Percibió así otra más cruda luz (...)", de "*Dies irae*" (93); "Los grupos evolucionaban (...) Se produjo un tumulto. No hubo víctimas. No hubo nada (...)", "Acto público" (102); "El piso de cemento era allí de madera. No había ni era necesaria otra señal de preeminencia. Sobre lo llano está lo insigne en plataforma. Allí no se ingresaba (...); Al final recibía una moneda. Se compraba con ella (...)", en "Intento de soborno" (*pássim*).

"Nadaba en el aceite un pez enorme. Tenía un solo ojo; el otro (...) chirriaba. Lo miraste. Era tiempo de huir", en "De la no consolación de la memoria" (127-128); "Parecería un juego de niños. No lo era", "Homenaje a Quintiliano" (131); "Escribí por tanteo, por aproximación, por reflejo, pero era inútil. Las palabras no recogían imágenes. Hice una lista de adjetivos probables. No servía ninguno. Los nombres y los números (...)", "Sobre la imposiblidad del improperio" (155), etc.

Todas las **omisiones** señaladas buscan, por tanto, crear una **narración compacta** desde el punto de vista gramatical. Esta concisión contrasta y equilibra la dispersión que pueda existir semánticamente (y también, en algunos casos, desde el punto de vista gráfico). Se consigue decir todo lo necesario con un mínimo de recursos gramaticales, así como liberar espacio para la actuación de recursos contrarios, de acumulación o repetición, que tienen una importancia máxima.

3. 2. 4. 2. Las formas de tantear

3. 2. 4. 2. 1. Figuras de acumulación

Las figuras de acumulación son siempre intencionadas, como en general lo son todas en Valente, buscador de los recursos del lenguaje. Pero a diferencia de lo que sucede con algunas de las producidas por omisión, debidas quizá más al fluir natural del lenguaje, que necesita no repetirse, éstas son siempre buscadas y tienen una función adquirida concreta.

Por ejemplo, cuando aparece una **amplificación** en uno de estos cuentos, es para condicionar su desarrollo de principio a fin, y tanto es así que podría entenderse que alguno de ellos no es más que una amplificación de un motivo central. Puede comprobarse, así, en "Empresa de mudanzas", que amplifica el motivo de la caída del saco por la ventana, con mínimas desviaciones hacia el qué dirá la sociedad y hacia los insultos o instrucciones a los trabajadores. Lo que varían son las palabras y las expresiones, aunque no demasiado, porque son muchas veces similares: "Como si no se viese (...) como si eso pudiera no verse (...); con desprestigio del gremio (...) Se trata del gremio y del orden público (...); Ya os lo tengo dicho (...) El otro día mismo os lo estaba diciendo (...); A no ser que se os haya ocurrido tirarlo para hacer el burro (...) todo sale mejor y se hace menos el burro." (79), etc.

Otro caso es "Undécimo sermón (fragmento)", que es una amplificación, hecha a base de paralelismos y repeticiones, del concepto del odio. Además, en él se hace una conmoración de dicho motivo al presentarlo plasmado en diversas formas de aparición o manifestación.

"Con la luz del verano" también se caracteriza por su insistencia en el mismo tema, por las recurrencias y paralelismos. Podría tratarse de una interpretación, puesto que varía mínimamente la forma de los elementos usados para reincidir en el tema de la muerte y, menos aún, en el de la visión como concepto cuasi místico: "Se murió la vieja (...) se murió esta mañana. Murió al amanecer (...) Se murió de vieja (...) Murió de caerse al suelo (...); le duele un ojo (...) no puedo llorar, dice llorando con el otro ojo (...) no la puedo llorar, dice su hermana, doliéndole en el ojo el llanto retraído." (103), etc.

"Fragmento de un catálogo" es el desarrollo de tópico de "*Ubi sunt?*" mediante un constante goteo de nombres, una serie de insistentes preguntas acerca del

destino de los personajes que se mencionan: "¿Quién era hasta hace poco (...) ¿Y quién es ahora (...) ¿Quién es (...) ¿Quién podría citar (...)" (115). Es, por tanto, toda una amplificación por medios paralelísticos y repetitivos, en la que varía siempre la forma.

De "En razón de las circunstancias" ya hablamos al inicio de este apartado. El cuento repite constantemente unos esquemas (rítmicos, métricos, estróficos, sintácticos y semánticos) y la variación se reduce, por lo general, a un par de palabras entre cada estrofa. Resulta, además, que esas palabras son muy próximas, ya que pertenecen al mismo campo semántico.

"Los nicolaítas" presenta en conmoración distintos aspectos de un mismo motivo: los nicolaítas modernos como mal social. Así, se refieren, a modo de catálogo zoológico, sus usos y costumbres, sus medios y artimañas, su poder y su servidumbre, etc. Es, por tanto, una sistemática enumeración de estos rasgos.

"Biografía" es una amplificación, por conmoración, del motivo de las aguas matriciales, percibidas desde una abstracción de las aguas manantiales de Ourense. Ese salto cualitativo lleva a entender lo narrativo como hipotéticamente biográfico: "Nace, nació, naciera o habría nacido". A partir de ahí, las aguas se constituyen en núcleo de la reflexión: "Aguas Calientes o Augasquentes (...); ácueo, fuentes (...)" (147).

Estos siete cuentos que se desarrollan por amplificación son, como es lógico, de gran brevedad. Ninguno llega a las treinta líneas y se concentran en una sola página. Además, el peso del argumento es elemental, o casi nulo, en algún caso: son cuentos más reflexivos que narrativos, argumentales. Así, esta característica y la de la brevedad los convierten en receptáculos propicios para que un único motivo evolucione hasta cristalizar en un cuento. Entonces, tema, forma y medio de constitución confluyen para hacerse ejemplo de la voluntad de economía narrativa que preside la labor de Valente. Estos cuentos nacen de un germen mínimo que, poco a poco, se va desarrollando hasta alcanzar su forma final. La concentración gráfica puede verse como un modo de disfrazar el fragmentarismo que sufre el texto en el contenido.

En estos cuentos encontramos las distintas pinceladas (los fragmentos) que el autor crea para poder ofrecernos un esbozo del tema de la narración. Paso a paso, desde el germen inicial, se van trazando rasgos distintos de una misma realidad que, aunque no llegan a reflejarla perfectamente (es inútil, *ab ovo*, intentarlo), dan al menos al lector una imagen de la sombra que proyecta sobre el poeta-visionario: "Les gustan

las comidas concertadas (...) Se alimentan de tres clases de humos. Veneran a Baal (...) Sienten predilección por las banderas" ("Los nicolaítas", 133).

En otros muchos cuentos se podrían señalar **"amagos" de amplificación** que no llegan a ocupar todo el texto, pero que muestran la presencia de una entidad creadora que decide el mejor modo de perfilar una imagen, volviendo cuanto sea necesario sobre ella: En "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" se desarrollan dos motivos, el del exilio y el de la palabra mágica; en "El vampiro" son el calor y la lluvia los dos motivos en los que más se insiste: "El calor (...) empezaba a ser agobiante (...); el calor era húmedo y gelatinoso; Del cielo habían caído pesadamente sapos destripados (...); la lluvia caía como a mazazos, como llena de limo (...); la lluvia caía aun espesa como lodo, llena de sapos reventados (...)" (39); en "La mano" es bastante notable la amplificación por interpretación del tema de la mano y el aliento agobiantes: "La mano recorría mi nuca una y otra vez, suave y pesada (...); la mano que recorría implacablemente mi nuca (...); pero la mano blanda y pesada caía como algodón de plomo sobre mi nuca, la recorría (...); la mano se detuvo sobre mi nuca (...); oía sólo una voz carnosa y sentía la imperativa suavidad de la mano; la voz carnosa me entraba ya por la boca (...)" (55); en "Fuego-Lolita-mi-capitán" se insiste en el tema de la libertad de los locos frente a la opresión de los cuerdos y en la presencia abrumadora de la Iglesia: "Los locos, sin embargo, gozaban de relativa libertad (...); Sólo los locos, a lo que recuerdo, gozaban de relativa libertad (...)" (123-124); Toda la tierra estaba llena de predicadores (...); Los predicadores cubrían por entonces todo el espacio (...)" (*pássim*); en "Hagiografía" se insiste en el despertar de la sexualidad y la percepción que el protagonista tiene de este fenómeno: "Venía, pues, la noche, y con ella crecían por el cuerpo esporádicas formas no diurnas (...); Venía, pues, la noche con el sueño poblado de implacables lagartos (...)" (*pássim*). Finalmente, "Sobre la imposibilidad del improperio" desarrolla el tema de la escritura como reflejo de la realidad: "Escribí por tanteo, por aproximación, por reflejo. Pero era inútil. Las palabras no recogían imágenes. Hice una lista de adjetivos (...); Los nombres (...) eran excesivos (...); Habría que fabricar una escritura (...); De ahí que las palabras no lo reflejasen" (155).

Estos son, en definitiva, ejemplos de cómo Valente, en efecto, constituye muchas veces su escritura por **tanteo**, por aproximación, tal y como decía el último cuento señalado. Consciente de la posibilidad de poder reflejar hasta cierto punto una

realidad, busca los modos lingüísticos (por reforma del lenguaje) o gramaticales que le permitan hacerlo. La búsqueda por tanteo obliga en los casos tratados a admitir la imposibilidad de una definición directa del motivo que interese en un determinado momento y, como consecuencia de ello, se habilita el camino de la insinuación o de la imagen imperfecta y ambigua, el camino del fragmento poético (no sólo gráfico). Cuando se amplifica un motivo, en realidad no se intenta presentar una simple redundancia; las amplificaciones, aunque en gran medida repetitivas y paralelísticas, se hacen en general por conmoración, es decir, presentando distintos aspectos, percepciones, visiones, de un mismo motivo. A veces el intento de dar unos límites mínimos a un determinado ámbito agota la realidad misma del cuento y, en tal caso, éste tiende a consistir simplemente en esa aproximación, prescindiendo de otros valores más argumentales.

En otras ocasiones, como ocurre con los textos señalados en segundo lugar, hay una concepción o generación previa (por impulso, por inspiración, etc.) de una historia que, como tal, constituye básicamente el cuento; en estos casos, si existe una amplificación de un motivo, nunca es tan amplia que llegue a difuminar la historia, el relato de los hechos, sino que se reduce a un aspecto entre otros que va a quedar, eso sí, caracterizado de modo especial, por lo cual el motivo amplificado suele ser el que se constituye en tema central o en símbolo de la realidad designada: la mano, la locura, la niñez, la sexualidad, la escritura, etc. En otros casos, los menos, los que hemos denominado "amagos de amplificación", que se reducen en realidad a reiteraciones puntuales de una idea (por lo cual son más interpretaciones que conmoraciones), ni siquiera se sitúan dentro del eje nuclear del cuento, sino que afectan a aspectos más periféricos de la narración, aunque importantes: el ambiente de lluvia en "El vampiro", el servilismo de los invitados en "La ceremonia", etc.

3. 2. 4. 2. 2. Pasear por las periferias

El recurso de **acumulación** que quizá tenga más presencia en estos cuentos es la **enumeración**, constatable, en mayor o menor medida, en prácticamente todos los textos. Hemos citado casi todas las enumeraciones al hablar de los zeugmas y los asíndeton. Nos remitimos a ellas y señalamos algunas más, entre las muchas posibles,

que consideramos relevantes: "Anduvo llanazos polvorientos y praderas verdísimas, montañas calcinadas y bosques (...)" ("La mujer y el dios", 37); "Crasa y correcta y general y obvia y aplicable (...)" ("El regreso", 88); "(...) de predicadores, de archimandritas, de floreros (...), de personalidades (...) y de discursos" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 124); "sonido feliz, heroico, sacrosanto (...) de quién, con qué y en qué fofa victoria", ("Homenaje a Quintiliano", 129), etc. Algunas de ellas contribuyen a representar una realidad, otras reflejan el agobio de una época que amontonaba sobre los niños cientos de normas y reglas, espantos y desastres.

Vamos, sin embargo, a señalar tres cuentos en los que la enumeración juega un papel importante y especial, con el fin de que la explicación pueda ser válida para el resto de los casos de enumeración citados anteriormente, en otros puntos, y dejados al margen por su menor relevancia. Los tres cuentos de que hablamos fueron situados dentro del grupo de textos que consistían en la amplificación de un motivo que tenía poco peso argumental. Creemos que dicha amplificación se realiza por la enumeración de rasgos que afectan al mencionado motivo. Característicamente, los tres ("Undécimo sermón (fragmento)", "Los nicolaítas" y "Fragmento de un catálogo") consisten en una sucesión de elementos, aunque el último un poco menos, pese a su título:

"Undécimo sermón (fragmento)" hace una enumeración de nombres, algunos deadjetivales y otros propiamente sustantivos. Dicha enumeración se realiza además acompañada de repeticiones (anáforas, paralelismos...) y omisiones (asíndeton y zeugma). Observemos un fragmento: "(...) el odio menor del infecundo, el odio (...) del que no sabe más que abatir un cuerpo, el odio (...) del que calcula (...), el odio por escrito, el odio a sueldo, el odio del ojeador, del policía, del frustrado escribiente, del letroide, del lívido, del ácido, del que vive perpetuo (...), el odio del anémico o del mínimo (...)" (95). Esta enumeración de elementos se realiza además con una organización clímax-anticlímax-clímax, desde los conceptos más abstractos y cercanos al concepto positivo del odio, como son: "infecundo, el que calcula...", decayendo hasta los nombres concretos de "policía, ojeador, escribiente" para volver a ascender a una abstracción que progresivamente se acerca al vacío: el lívido, el ácido, el anémico, el mínimo, el que no "podrá llegar ni al ser ni al odio nunca" (95). "Los nicolaítas" contiene otra enumeración, pero presentada de un modo más lento, sobre todo porque los elementos detallados no se reducen a una sola palabra; es una enumeración de

cláusulas, de procesos o estados, no de sustantivos individuales. Todas las cláusulas remiten al sustantivo "nicolaítas" que preside, desde el título, el cuento. Existen también paralelismos y omisiones (aunque menos): "(...) llevan siempre una oreja portátil y una lengua subsidiaria (...) les gustan las comidas concertadas (...) y la relación general (...) Se alimentan de tres clases de humos. Veneran a Baal (...) La piedad es su forma de impiedad (...) Tienen criterios, normas, islas y archipiélagos. Pueden reproducirse por esporas. De la reversibilidad del sí y del no obtienen memorables beneficios" (133), etc.

Finalmente, "Fragmento de un catálogo", según su título indica, es una nómina de célebres en su día y hoy olvidados personajes, aunque, a diferencia de los cuentos anteriores, la enumeración no monopoliza el relato. Se enumeran nombres propios y títulos o cargos unidos a ellos: "Charles Mellin (...) Du Fresnay (...) Charles Errand (...) Le Brun, el pintor Mignard, el ministro Noyers o el superintendente Ratabon (...) Boucher de Bourges, los Tassel de Langres, Thomas Blanchet (...) Du Puy Du Grez (...)" (115). Toda esa cantidad de elementos copando la narración consigue abrumar la "inocencia" del lector, que es desbordado por un río de evidencias, y permite un tipo de narración consistente en la presentación objetiva —al menos aparentemente— de una serie de datos que se bastan a sí mismos para calificarse. La enumeración es, además, un recurso constructivo en esta prosa, un avance paratáctico, conectado con la función normal de los recursos acumulativos, en especial con los paralelismos y, junto a ellos, con las amplificaciones como modo de desarrollar un cuento.

Encontramos, finalmente, algunos ejemplos de **perífrasis alusivas**, aunque en realidad todo el lenguaje de Valente es alusivo y elíptico, como ya hemos señalado a la hora de explicar la concepción fragmentaria de la escritura: es un avance a través de las periferias, no lineal, que se consigue por múltiples medios (amplificaciones, enumeraciones, lenguaje metafórico, etc.), entre los cuales la elipsis es uno más: "Fragmentos perfectamente identificables de humana voz (...), peluda cobertura (...), insensible pérdida de nativas virtudes (...) elemento no insigne o pronto olvidado de la situación (...), símbolos geométricamente proyectados en el plano de la significación (...)" ("El mono", *pássim*); "abatir un cuerpo" ("Undécimo sermón (fragmento)", 95); "el tierno visitante (...), tenía el arte del calígrafo (...)" ("Intento de soborno", 121); "ciertos antecedentes no remotos de ingrata rememoración" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 123); "se le vino para fuera de la boca" ("Rapsodia vigesimosegunda", 27).

3. 2. 4. 3. Ecos gramaticales

Queda claro, pues, que, en cuanto a los **recursos de acumulación**, los más funcionales son la **amplificación y la enumeración**, en algún caso íntimamente unidas. Son medios para avanzar que sostienen un plan previo del autor: intentar llegar a los límites del objeto deseado a través de la espesura de la palabra originaria, a la cual hay que buscar por medio de un calculado tanteo en la palabra habitual; ésta ya no tiene un valor absoluto, con lo cual, lo que se persigue son significaciones, no significados. La enumeración permite avanzar hacia un tema por medio de una suma de posibilidades que, individualmente, resultan inútiles. La amplificación también se realiza en muchas ocasiones a través de otro tipo de figuras, como las de recurrencia. Recordamos la opinión de Daydí-Tolson (1992), que cree que las recurrencias son fundamentales en la escritura de Valente. A nosotros también nos lo parecen en la narrativa, donde hay una gran cantidad de figuras, usadas además con bastante profusión. Algunas, como la anáfora, la epífora, la epímone, la anadiplosis, el paralelismo o la figura etimológica aparecen en gran cantidad de textos, pero hay otras que, aunque menos frecuentes, también se muestran operativas. Empezaremos por las más abundantes.

3. 2. 4. 3. 1. Figuras de repetición

La **anáfora**, por ejemplo, aparece en veintiocho de los cuarenta y cuatro cuentos, aunque tiene distinta importancia en cada uno. Podemos afirmar que, en general, consisten en la repetición de preposiciones y se dan al lado de enumeraciones, quizás por tanto supeditadas a ellas (de aquí la importancia de las enumeraciones). Son algunos ejemplos: en "Rapsodia vigesimosegunda", "sin rigor, sin espacio bastante (...), sin hora ni ocasion (...) de pan, de un puesto, de un pequeño prestigio, de modestos viajes (...)" (28-29). También hay alguna anáfora de elementos adverbiales: "Así habló el aedo (...) Así habló el Terpíada" (29). En "La mujer y el dios" son más variables, sin embargo, ya que consisten en la repetición de formas verbales: "Habían pasado días (...) había golpeado una y otra vez (...) Habían pasado noches (...)", o de artículos: "las fauces del león, la solapada quietud (...), la pupila (...)", o conjunciones: "Le dijo que era inútil su camino, que el dios iba sentado (...)" (*pássim*).

En "El vampiro" las anáforas no se limitan a una palabra, sino que pueden llegar a afectar a verbos con algunos de sus complementos, con lo que lo que se consigue, más que una anáfora, es una serie de paralelismos. Por ejemplo: "Mejor era velar (...) Mejor era cabecear (...)" (39), o también "de un cielo empantanado, de un cielo de lodazal (...) Pensó que los dientes (...). Pensó que la mosca (...)" (40), "Sintió que sus entrañas (...) Sintió una inagotable sed (...)" (41). Algo similar ocurre en "La mano": "Sentí vértigo (...) sentí cómo me hundía (...), sentí vergüenza (...), sentí arrepentimiento (...), sentí el sudor (...); Ví un círculo de luz. Y vi en el círculo (...)" (56-57). Se insiste, así, en la percepción del acontecimiento.

"Sobre el orden de los grandes saurios" dice: "El problema eran los reptiles. El problema era que (...) El problema era el leve desplazamiento (...)" (69). "Empresa de mudanzas": "A veces no hace falta (...) A veces son pesados (...); Se trata del gremio (...) Se trata de que la gente (...) Porque otra explicación no encuentro. Porque el saco no valía gran cosa" (79-80). Aquí ocurre lo mismo que en los cuentos iniciales: se repiten estructuras completas casi, con lo cual, las anáforas están al servicio de paralelismos y de una concepción fragmentaria y progresiva de la creación literaria.

"Hagiografía": "Andaba ya crecido (...) Andaba confundido (...); triste posguerra en las tristes provincias" (149); "Intento de soborno": "olía a hierro, olía a la dureza (...) Olía a largos mostradores (...) Olía a perfección de embalajes. Olía a puntas (...) Olía a láminas (...) Olía a la precisión (...); como el hombre, como sus gestos, como la espuria representación" (119-122). El uso de estos recursos es muy destacado, ya que recrea ambientes, apelando al sentido del olfato, buscando las sinestesias muchas veces; también da la sensación de irrecuperabilidad del pasado, un pasado negativo en todo caso, porque la acumulación de pretéritos imperfectos —o antepresentes— insiste en la insalvable distancia que se interpone entre el personaje y el recuerdo. La anáfora, por tanto, si bien conserva el valor semántico que da la insistencia en determinadas palabras, suele supeditarse a enumeraciones y paralelismos. Encontramos, además, un ejemplo de anáfora progresiva o creciente: "Había dos moscas. Había dos moscas persistentes, había dos moscas persistentes copulando (...)" en "La visita" (143). En un cuento como "Un encuentro", la anáfora de conjunciones equivale a una aceleración del discurso del personaje que lo emite y, al mismo tiempo, demuestra su incoherencia: "que eso no me lo podía decir (...), que era (...), que yo (...) que no me creyera (...), que lo que yo (...)" (158).

Como comprobamos, la mayoría de las anáforas se utilizan dentro de las enumeraciones, especialmente las consistentes en repetir preposiciones o artículos. En algún caso, que son los que con preferencia detallamos, se reiteran formas verbales conjugadas, lo cual suele redundar en una aceleración del *tempo* narrativo, como ocurre en varios casos señalados, y también puede, por el contrario, ralentizarlo, sobre todo con verbos de estado, no de acción —"olía a (...)"—. Parece, por tanto, que las anáforas, y también otras figuras de repetición que veremos a continuación, supeditan bastante su operatividad a la función de acumulación que desempeñan las enumeraciones en las que se encuentran. Esto no significa que no puedan tener sus propios valores literarios, como alguno de los apuntados.

La **anadiplosis** es un recurso que, en parte, se encuentra en la misma tesitura que la anáfora, puesto que su presencia aclara que la intención del narrador es volver sobre lo ya dicho para completarlo, matizarlo y redondearlo, cosa que también parecen buscar las enumeraciones. Pondremos todos los ejemplos significativos que hemos encontrado, puesto que no son excesivos:

En "Abraham Abulafia ante Portam Latinam": "balbució en latín su nombre (su nombre papal, claro) (...) (32); "El fusilado", con "se aquietaban al sol y el sol (...); hasta su propio corazón. Y el corazón (...)" (77); "El regreso": "Dijo una palabra. Hay palabras (...); He cogido un paño, un paño sencillo y blanco" (86-87); "Una salva de fuego por Uriel": "dibujaba en la arena y la arena (...)" (97); "Fuego-Lolita-mi-capitán": "un día único, en el único cine (...)" (123); "El uniforme del general": "o le habría gustado comer, comer hasta quedarse (...)" (139); "Hagiografía": "después se hizo el silencio, y en el silencio (...)" (150-151), etc. Todas ellas son matizaciones o ampliaciones de la primera impresión; enlazan ideas que se suceden y se complementan unas a otras. Como con las anáforas, se consigue desvelar progresivamente una realidad oculta, nunca de modo brusco o lineal.

Señalamos un único ejemplo de **concatenación**, pero relevante y significativo: "un arte que ligaba la mano al pulso, el pulso al corazón, el corazón a la forma minuciosa." ("Intento de soborno", 121), que habla de la escritura, consiguiendo que se sienta como algo físico, unida al fluir oculto de la vida; del mismo modo que la experiencia mística puede verse desde un punto de vista erótico-materialista, lo literario va unido al flujo sanguíneo del cuerpo que lo produce.

Las repeticiones, al final de ciclos o períodos, son también abundantes; hay ejemplos de epíforas en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam": "(...) no se ha quedado en su tierra? —No tiene tierra y es de toda la tierra" (32-33); "La mano": "El afecto (...) de la llamada al bien me avergonzaba. La duplicidad (...), la insoportable tensión (...) me avergonzaban (...)" (55); "Sobre el orden de los grandes saurios": "No trató él de encontrar una respuesta, porque en realidad no había ni se esperaba una respuesta" (71); "Tamiris el tracio": "con la luz, cegado por la luz (...); toda la noche combatieron (...) una por una combatieron (...)" (107); "Hagiografía": "los bombachos en provincias, de la posguerra en las provincias, de la triste posguerra en las tristes provincias" (149).

A diferencia de las anáforas, las epíforas no se encuadran en enumeraciones y se hacen en general sobre elementos nominales. Tampoco se presentan en ellas tan próximos los dos elementos. Sin embargo, su función, que viene dada por un planteamiento general sobre la escritura, es la misma: son los ejes que permiten una variación progresiva del discurso en busca del centro del tema, de la palabra: favorecen

un acercamiento progresivo, elíptico en cierto sentido, al punto de destino de cada cuento. Partamos de "Hagiografía", con el ejemplo señalado, donde se da una clave constante (la epífora), que es la palabra "provincias", insistente en la situación periférica de la realidad detallada, y sobre esa palabra clave se establece la progresiva variación conceptual, con términos que se le asocian, como son: "bombachos", "posguerra", "triste". Creemos que ese proceso se puede generalizar a los demás ejemplos de figuras dirigidas a facilitar ese modo de decir fragmentario y progresivo.

No ocurre lo mismo con otras repeticiones, como las *geminatio* y las epanadiplosis, que se limitan a insistir en un concepto, sin introducir variación alguna en la perspectiva con la que se lo mira, no facilitando por tanto el avance en la narración, sino más bien el dar vueltas sobre un mismo punto. Algunos ejemplos de ***geminatio*** son:

"La ceremonia": "entre contracción y contracción" (43); "*A midsummer-night's dream*": "entre movimiento y movimiento" (45); "La mano": "es peor, es peor (...); Más tarde, más tarde..." (56); "Empresa de mudanzas": "poco a poco" (79); "El regreso": "para siempre, se dijo, para siempre" (88); "En la séptima puerta": "de hito en hito (...); corazón a corazón" (99-100); "Acto público": "¡Viva, viva! (...) ¡Traición, traición!" (101); "Hagiografía": "horas y horas" (150). Algunas de ellas, como se ve, pertenecen al lenguaje común y, otras, simplemente, establecen ciclos rítmicos de movimiento ("entre contracción y contracción", por ejemplo).

En el caso de las **epanadiplosis**, que son muy pocas, podríamos hablar de caracterización humorística, parodias nacidas de la redundancia: "El mono": "Los monos se masturban como monos, pensé" (47); "Acto público": "Todos le daban sangría a todos, luego al muerto y luego a todos" (101); "Del fabuloso efecto de las causas": "Las causas no engendraron sus efectos, sino otras causas" (113); "Homenaje a Quintiliano": "La Historia es la Historia" (131).

Hay bastantes ejemplos de **epímones**. Las expresiones características son uno de los tipos de repetición que resultan más evidentes en estos cuentos. Un personaje puede insistir en una palabra, el narrador constantemente puede aludir a una realidad o hacer una calificación. Las epímones son elementos fundamentales de esta escritura, medios de insistir en una idea, de caracterizar la mentalidad de un personaje, de concretar un modo de escribir que quiere volver sobre sí mismo. No se quedan en

simples insistencias, sino que tienden a reflejar la circularidad del pensamiento o la cerrazón de los ambientes, además de adelantar situaciones que se tratarán más tarde, o de volver sobre otras que ya han sido mencionadas (esto es, sostienen analepsis y prolepsis). Señalamos, a continuación, las epímones que nos parecen más relevantes: "Abraham Abulafia ante Portam Latinam": "el hombre que viene hacia Roma" (32-33); "La mujer y el dios" se presenta habitualmente como "en pie, desnuda" (35-36), viviendo y caminando "durante muchos días (y) noches" (36-37), vigilada por el "Gran Hostigador" (36-37). De este modo se pondera la irremediable soledad del ser humano frente a la desgracia.

En "El vampiro" se insiste en varios aspectos: "Mejor era velar (...); pensó (también) que los dientes del muerto podían castañetear de frío (...); oliendo / olía a tiempo estancado y corrupto (...); líquido viscoso, negro e invisible / purulento" (39-41). Se consigue una caracterización del ambiente a través de la repetición de circunstancias sensoriales. En "*A midsummer-night's dream*", "la araña estaba allí" (45), permitiendo la objetivación de un terror abstracto del personaje. En "El ala", se insiste en la idea del "visitante (...); el recién llegado." (65-66), que es el símbolo de la trascendencia.

En "Discurso del método" se consigue caracterizar la monomanía del personaje, su obsesión, mediante la repetición de sus palabras: "Pero yo le dije que no. Era una cuestión personal (...); porque ya se me pega la boca de hablar (...); los que enganchemos después verán" (74-75). Con el "no recuerdo bien" (81) de "Hoy" se caracteriza el desconocimiento del niño, que le impide entender la situación vivida. "Con la luz del verano" repite casi como un lamento fúnebre el "Se murió la vieja (...) no la puedo llorar (...) Con la luz del verano" (103), de modo que se contrasta la simplicidad del hecho de la muerte con la incapacidad de asumir esa misma realidad. Las epímones de "El señor del castillo" son: "La mayor era de oro; la del medio de ébano. A la menor nadie la conocía" (105) consiguen dar al cuento un tono folklórico. Los versos que en "El uniforme del general" se repiten a modo de epímones contrastan la realidad del fusilamiento con las explicaciones supuestas del poder: un uniforme es sólo un uniforme. En "Hagiografía" se insiste en el desasosiego del niño: "Andaba confundido (...) Venía, pues, la noche" (*pássim*), etc.

Por tanto, las epímones tienen en general un valor inmediato constatable en lo temático o en lo pragmático, puesto que insisten en un tema o caracterizan el comportamiento, la mentalidad de un personaje o crean (recrean) ambientes.

Otro tipo de repeticiones, también presentes en estos cuentos, son las que se dan por debajo del nivel de la palabra, como es el caso de las **figuras etimológicas** o las similicadencias verbales. Ejemplos de las primeras son: "hacen la canción y la deshacen" ("Rapsodia vigesimosegunda", 29); "haberlas visto (...) haberlo visto (...) hubiese visto" ("El ala", 65); "caer (...) habéis caído (...) caiga (...) cae (...) ha caído (...); dicho (...) diciendo (...) digo" ("Empresa de mudanzas", 79); "estudiantes al estudio (...); triunfales, triunfantes" ("Homenaje a Quintiliano", 129-130); "Nace, nació, naciera o habría nacido" ("Biografía", 147), entre otras.

Las **similicadencias**, que en realidad casi sería preferible considerar como elementos integrantes y fundamentales para la aparición de paralelismos sintácticos e incluso semánticos, juegan un papel importantísimo en las narraciones, como veremos. Del mismo modo que las enumeraciones suelen sostener amplificaciones, las similicadencias sustentan organizaciones verbales que se presentan contiguas, sucesivas y organizadas de modo similar, consiguiendo, como las enumeraciones, avanzar por tanteo en una caracterización. Algunos ejemplos son: "enjugó (...) lanzó (...) persiguió (...) empujó (...) escrutó (...) llamó (...) dio (...); se arrellanó (...) buscó (...) entornó (...) empezó (...)" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 31-32). Cada uno de estas formas verbales inicia una cláusula, y todas ellas se ordenan sucesivamente, en busca de una caracterización sumativa del ambiente, del personaje y de la situación. Lo mismo ocurre en "El vampiro": "salió (...) sintió (...) bebió (...) comprendió (...)" (41) y en "La mano": "comprendía (...) no podía (...) entraba (...) se pegaba (...) me oprimía (...) resonaba (...) penetraba (...)" (55). Esta sucesión de cláusulas paralelas, sintáctica y morfológicamente (puesto que emplean la misma temporalidad), consigue además una aceleración del tempo del relato. Hay más ejemplos:

"Volví y nada conté. En el recuerdo quedó (...)" ("Hoy", 82); "del que calcula, busca, se aproxima (...)" ("Undécimo sermón (fragmento)", 95); "aniquilado, delatado, vendido, entregado" ("Una salva de fuego por Uriel", 98); En "Los nicolaítas" se suceden de nuevo distintas formas verbales que encabezan las cláusulas de todo el cuento: "Les gustan (...) Se alimentan (...) Veneran (...) Tienen (...) Pueden (...)

Obtienen (...)" (133); ejemplos idénticos se pueden encontrar en "Sobre la imposibilidad del improperio", "Fuego-Lolita-mi-capitán", etc.

Más específicamente podemos señalar **paralelismos** como:

En "Rapsodia vigesimosegunda" algunos párrafos siguen el esquema (sujeto + predicativo + completiva + predicado): "Ya el cabrero Melantio, mesturero follón que acarreara lanzas (...) pateaba (...); Leodes, el arúspice, que había echado suertes (...) bien conoció (...)" (28).

En "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", mediante la similicadencia señalada, se dan paralelismos de predicado + C. D.: "lanzó un bramido horrendo, persiguió a arcabuzazos (...)" (31), entre otros; En "La mano", "La mano se detuvo sobre mi nuca, apresó como garra (...) mi cuello, hizo crujir mis huesos" (55); En "Sobre el orden de los grandes saurios": "Se fijó en la rara forma de su boca, en la elasticidad de sus mandíbulas, en la aplanada contextura de su frente, en el bífido corte de sus frases" (70) (con un predicado al que siguen paralelísticamente varios suplementos constituidos por dos frases preposicionales); "Undécimo sermón (fragmento)" repite insistentemente un esquema —(predicado) + C. D.—: "Hay el odio menor del infecundo, (...) el odio implícito del que calcula (...)" (95). En este cuento el paralelismo es incluso una cuestión estructural, como en otros que mencionaremos.

"En la séptima puerta": "Si uno se agachaba el otro saltaba rápido en al aire. Si tú eres serpiente, yo soy águila; si tú eres lagarto, yo halcón (...) Si uno saltaba en el aire, el otro se pegaba a la tierra" (99); "Tamiris el tracio", como "Undécimo sermón (fragmento)", es fundamentalmente la repetición de una estructura. A "En razón de las circunstancias" le ocurre lo mismo; es todo un entramado de paralelismos; sintácticamente repite en cada línea un esquema: en la primera (predicado + sujeto + predicativo + y + C. I. + predicado + C. D.), y en la segunda (C. C. (= predicado + C. D.) + C. I. + predicado + sujeto). Se puede ver en cualquier párrafo: "Vino el señor solemne y me encargó un himno. Cuando escribí el himno me salió un responso." (117).

En "Los nicolaítas" las construcciones (predicado + subordinada causal): "Los reconocerás porque llevan (...)" (133), y (predicado + C. D.): "Tienen criterios (...) Practican tres deportes (...)" (133), son reiteradamente empleados. También aquí los paralelismos son fundamentales. En "El uniforme del general" la estructura (y + porque + sujeto + predicado + complemento) es muy rentable: "y porque Manuel gritó (...) y

porque el maestro (...) parecía (...) y porque el uniforme (...)" (140). Observamos que, en muchas ocasiones, si sintácticamente hallamos una yuxtaposición de estructuras idénticas, éstas sostienen coordinaciones de contenidos semánticos (una suma de significados que se complementan y progresivamente se modifican, acercándose al contenido que el autor se había propuesto transmitir). Además, dada la brevedad de los cuentos y dada su concentración y la homogeneidad temática de cada uno (derivada de que gran cantidad de ellos se sustentan en la amplificación de un motivo), resulta lógico que las estructuras que los componen sean más o menos paralelísticas, si bien no lo son siempre de modo perfecto, porque esta narrativa no es un modo de contar cosas clásico. El peso de lo paralelístico parece más evidente en aquellos cuentos que sustentan su construcción en un esquema que se mantiene hasta el final, un esqueleto que se va llenando con los elementos léxicos que en cada momento sean precisos; es como si se consiguiese una plantilla narrativa ("Las composiciones resultantes imitaban en su estructura interior formas geométricas sagradas (...) y se ajustaban a ella con helada perfección", "El mono", 48) que sirve para un desarrollo, en principio indefinido, de un tema o motivo de reflexión. En el planteamiento de la escritura como un avance por tanteo hacia un determinado punto de destino (el "punto cero") se establece un esquema que se considera válido para tal fin y, sobre él, repitiéndolo tantas veces como sea necesario, se comienza el camino de la construcción, el desarrollo del relato, hasta que los apuntes, los indicios, se consideren suficientes. La idea de Daydí-Tolson acerca de la presencia insistente de repeticiones y paralelismos en la obra de Valente se confirma así[19].

Otro tipo de figuras de repetición, ya ajenas, en principio, a la funcionalidad señalada para los paralelismos, pero íntimamente unidas a las enumeraciones, son los **polisíndeton**, repetición de conjunciones, mayoritariamente coordinadas copulativas. Así pues, las enumeraciones pueden aparecer vertebradas asindética o polisindéticamente. Puesto que ya hemos visto los ejemplos más destacables, señalaremos ahora sólo alguno de los múltiples casos, los que consideremos más representativos:

En "La mujer y el dios" se usan para acelerar el acaecer de los hechos: "Y murieron el hombre y los hijos del hombre y el amor con ellos y las formas visibles de

[19] También, según Domínguez Rey, la prosa lírica se caracterizaría por "organizaciones semánticas

su perduración" (36). "Discurso del método": "y también de si lo inclinan con el temblor y el miedo, y la cera se come de lado y deja la mecha al aire y así arde más y se termina antes y entonces se acabó" (73). Une períodos cada vez más breves que indican la inminencia del desenlace. En "El uniforme del general": "Primero se lo había puesto Manuel y luego su hijo y después él mismo y luego otros (...); y todos se pusieron a cantar y a beber vino (...) y se ensució (...) y porque Manuel (...) y porque el maestro (...) y porque el uniforme (...); y después trajeron un caballo y desfilaron todos y luego nos fuimos a dormir y al día siguiente a trabajar y pronto la merienda se olvidó y nadie supo (...)" (140). Además de reflejar un tipo de discurso que puede ser tanto monólogo interior como indirecto libre, representa la sintaxis paratáctica que es esperable en un personaje como el que habla.

La función de la polisíndeton se une, pues, en general, a la de las enumeraciones; en los ejemplos ahora presentados se observa también una función pragmática de representación de un fluir de pensamientos rápido o superficial.

El uso de la **conjunción disyuntiva "o" con valor coordinante copulativo** (o = y) es uno de los rasgos sintácticos más reconocibles en estas prosas, aunque consideramos que su funcionalidad se destaca más en lo semántico, pues se trata, en definitiva, de formular nuevos contenidos, siempre inestables o precarios, casi simbólicos, válidos para el cuento en que se sitúan, pero constantemente variables: se salva así el posible anquilosamiento del lenguaje poético. Se da en pares de palabras que, con su uso, quedan identificadas o equiparadas. Es un modo de formular nuevos significantes por la suma de significados en apariencia opuestos o contradictorios, que quedan fundidos en un único sentido muchas veces difícil de explicar, puesto que extraña nuestra concepción tradicional de la significación, sumando contenidos divergentes en cuanto a campos semánticos, categorías gramaticales, categorías conceptuales, etc.

Habrá que tenerlos presentes, pues, a la hora de tratar los medios semánticos que Valente pone en marcha para conseguir un lenguaje a un tiempo ambiguo y desanquilosado. Veremos algunos ejemplos: "cerca de la boca o en la comisura misma de los labios." ("El vampiro", 41); "huído o raquítico (...) semihumana o atroz (...); no insigne o pronto olvidado" ("El mono", 47); "el desplazamiento de las plataformas fijas

paralelas o recurrencias cíclicas" (Domínguez Rey, 1992: 140).

o la ondulación súbita (...)" ("Sobre el orden de los grandes saurios", 69); "pelo enredado o casi virgen (...); luz que ciega o disuelve lo visible" ("El fusilado", 77); "María empezó a caminar (...) de puntillas (...) o con pasos muy breves" ("El regreso", 87); "el centro o eje (...)" ("*Dies irae*", 93); "las tretas o las precisas reglas (...) la multitud se dispersó entre nubes de júbilo o improperios" ("En la séptima puerta", 99-100); "ruido bronquial o bochornoso" ("Acto público", 102); "indicación del centro o guía del ojo" ("Segunda variación en lo oblicuo", 111); "hombres curtidos o doblados (...) recinto o sede del poderío (...) suave o solapado (...) tenue o blando (...) línea más firme o memorable (...)" ("Intento de soborno", 120-121); "de guerra o de guerrera (...) señal o distintivo único (...) la iluminación o la idea (...)" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 125); "intrigado o burlón" ("La visita", 146); "presas o amarradas (...) la inquietud o el terror (...) entran o se sumen (...)" ("Hagiografía", 150-152); "amarga o melancólica (...)" ("Variación sobre el ángel", 153); "de residuos purulentos o de formas abandonadas del ajeno vivir (...) sucia o empañada (...)" ("Sobre la imposibilidad del improperio", 155); "se iba descomponiendo o se iba rasgando" ("Un encuentro", 158).

Es un rasgo típico del narrador (no lo emplean los personajes), presente, como se ve, en muchos cuentos.

3. 2. 4. 3. 2. La materia escrita se disgrega

Las señaladas hasta el momento son algunas de las **figuras de repetición** que podemos encontrar en los relatos. Hemos visto que muchas están vinculadas a la amplificación como procedimiento constructivo y generativo de algunos cuentos; éstos, en general, tienen algo que ver con las enumeraciones (polisíndeton, paralelismo, similicadencia, anáfora, etc.) que son parte fundamental de ciertas narraciones. Las repeticiones juegan, por tanto, un papel en la organización formal de los textos, al posibilitar que la materia no se ofrezca nunca de modo unívoco, sino constantemente matizado, corregido, acercándose poco a poco a la idea que se quiere expresar: "algunos de sus amigos ya vestían bombachos, los bombachos que vestían los niños ya crecidos en la triste posguerra. Hablo de los bombachos en provincias, de la posguerra en provincias, de la triste posguerra en las tristes provincias, de toda la latitud, en fin, de la desolación" (de "Hagiografía", 149). Este ejemplo demuestra cómo a base de

anadiplosis, quiasmo ("vestían bombachos, los bombachos que vestían"), epíforas, enumeración, anáforas y paralelismos puede conseguirse un efecto concreto escribiendo mediante la superposición progresiva de estratos lingüísticos, de nuevas capas que modifican la anterior y que, sumadas a ella (puesto que la completan, pero no la anulan), pretenden acercarse todo lo posible a la materia de la que surge y a la que se dirige la narración, al recuerdo, la memoria, etc. Julian Palley (1992: 44) señala el intento que existe en Valente, ya desde *Interior con figuras* por captar lo inacabado (como ejemplo prototípico, como siempre, "El regreso"). Creemos que las figuras de repetición tienen su **función** en esa búsqueda, la de presentar un modo de acercamiento o **progresión hacia lo inacabado** o inacabable. Es un modo de negar la palabra de la ortodoxia, la palabra que sustenta el "reino de las tapias" ("El regreso", 88), puesto que, cuando por aproximación, se pretende calificar una fisonomía como "sucia o empañada", un sentimiento como "la inquietud o el terror", una especie como "semihumana o atroz" (de "Sobre las imposibilidad del improperio", "Fuego-Lolita-mi-capitán" y "El mono"), etc., es porque no hay una única palabra para denotar la realidad aludida, apuntada o sugerida. Figuras como la anáfora, epífora, etc., son las claves en las que se sustentan las variaciones de los motivos, variaciones realizadas siguiendo esquemas paralelísticos que se repiten. Por tanto, la insistencia narrativa de estos cuentos, comenzada en el nivel gráfico, encuentra en el gramatical una concreción máxima.

Donde no parece actuar el autor es en las **concordancias gramaticales** que se dan entre los distintos elementos de los textos. A veces podemos estar cerca de pensar que pueda haber alguna figura de este estilo pero en realidad debe tratarse de una reorganización de los elementos clausales o frasales, que alteran su posición normal. Son muy pocos los ejemplos de estas figuras, la más abundante de las cuales es el **hipérbaton**. Proponemos algunos casos: "De las cráteras rotas corrió rojo y hostil el vino (...)" ("Rapsodia vigesimosegunda", 27); "Del complejo suplicio da datos suficientes el canto (...)" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 34); "Pobre era el difunto" ("El vampiro", 39); "Papel de testigo involuntario hicieron ya desde antiguo (...)" ("Informe al Consejo Supremo", 60); "otra más cruda luz que la de la transmisión (...)" ("*Dies irae*", 93); "Que la virtud alabada crece, nos dijeron" ("Homenaje a Quintiliano", 132); "El cambio de la cruda luz exterior tan violento era (...)" ("La visita", 145), etc. Algunos se justifican por la búsqueda de elementos no puramente

semánticos, otros persiguen la caracterización de una personalidad lingüística, y otros se justifican por el intento de tematización o priorización de determinados elementos pragmáticos sobre otros (por ejemplo, "Pobre era el difunto" ("El vampiro", 39), quedando el rasgo de la miseria por delante, caracterizando por extensión una época y, también por extensión, se refiere a la pobreza material, que es la del muerto, y a la pobreza moral, que es la de la sociedad. En este sentido, parece que Valente se inclina más por la búsqueda conceptual a través de las repeticiones o por la sugerencia e implicación activa del lector a través de las omisiones, que por la desarticulación lógica o gramatical (morfológico-sintáctica) del discurso; es más quevediano que gongorista, desde siempre y también aquí. Se pueden señalar sin embargo algunas figuras más en este campo, como los **quiasmos**: "(...) siempre en el descansillo un mono. El mismo mono siempre" ("El mono", 47); "Al rey y al elefante me los has señalado (...) ¿Quién es el elefante y quién el rey?" ("Repetición de lo narrado", 138); "si él respiraba o lo respiraban a él" ("Hagiografía", 152), etc.

3. 2. 4. 4. Entre la voz y el silencio

En definitiva, no está en el interés de Valente una modificación del lenguaje usual por medio de la alteración de sus elementos, sino que prefiere criticarlos, sustituirlos, **romper el vínculo tradicional entre significante y significado** por medio de la duda que pone en el poder significativo de la palabra: acercarse al "punto cero" poético no es cuestión de reformar los órdenes establecidos, sino de dudar de esos órdenes, dudando previamente del principio que sustenta al lenguaje tradicional: su capacidad para significar la realidad. De ahí que Valente necesite un lenguaje ambiguo o, al menos, no directo, lineal ni seguro; de ahí los rodeos, los matices, las caracterizaciones por aproximación (de ahí también que el espacio y / o el tiempo tiendan a diluirse). La **formulación de conceptos o ideas nuevos**, distintos, que no tienen su molde en la palabra o constructo sintáctico tradicional, sino en el texto como unidad global, implica una concepción distinta del signo lingüístico y de la significación. A una realidad que, por naturaleza, parece inalcanzable, hay que aludirla con una concepción semática del lenguaje diferente. Como veremos, el estudio del nivel

léxico-semántico revela una utilización bastante rica de los recursos posibles en este aspecto.

3. 2. 5. La cortedad del decir

Se ha dicho muchas veces que Valente escribe bien, que se percibe en él un evidente dominio del lenguaje. Se nota que dice (o sugiere o calla) siempre del modo más provechoso y eficaz. Valente sabe imponer a su discurso un ritmo especial que le permite insistir u omitir sin que se sienta como un modo de narrar redundante o deficiente; es decir, las repeticiones o las elipsis se insertan como parte del discurso, como una necesidad de la narración misma.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3. 2. 5. 1. Vocabulario

Atendiendo al **vocabulario**, en sí y mirado de modo independiente de su contexto, ausentes las relaciones sintagmáticas, no es especialmente marcado desde un punto de vista diacrónico o diatópico, y sólo un poco más diastrática o diafásicamente. Pero las palabras de Valente adquieren pleno valor y significado en su contexto (en su cotexto), en el cuento mismo, porque es ahí donde pueden definirse, por afinidad o contraste, con las otras palabras que completan su significado. Intentaremos hacer, sin embargo, un escueto repaso de distintos aspectos que pueden resultar interesantes.

El léxico, como ya hemos dicho, no es excesivamente marcado. Lo que se percibe es una dicción que, en cuanto a su vocabulario, es severa o grave, pero que puede estar intentando **disolverse en sus límites internos**: las palabras, por sí solas, suelen no bastarse para sostener un significado o un concepto, sino que más bien se apoyan en las que tienen a su lado, formando una especie de lexías complejas que también podrían considerarse perífrasis alusivas[20]: "Advertí cierta flácida pesadez en su mirada" ("La última lección", 159), donde se suma la percepción más o menos objetiva de las características del lenguaje, con la visión subjetiva de los mismos rasgos; "El individuo era como una larga noche de gélido blancor" ("Sobre la imposibilidad del improperio", 155), donde el símil se forma por la aposición antitética de términos (noche-blancor), la percepción subjetiva (gélido blancor) y la asimilación metafórica con el sujeto; "Nidaga se mantenía silencioso y distinto" ("Repetición de lo narrado", 137), con una coordinación paradójica de adjetivos, etc.

La presencia de palabras que, aunque muchas veces no son exactamente cultismos, pero que al menos son de uso poco frecuente, contribuye a conformar un lenguaje esencialmente indefinido, una significación inmediata frenada por la necesidad de acceder a las relaciones que van formando determinados grupos semánticos entre las palabras. Es como si con esas palabras se viniese a sustituir a otras más usuales, como si se intentase sorprender léxicamente al lector. Evidentemente, las funciones de tales cultismos son variadas, desde el remedo de un lenguaje grandilocuente y vano, hasta la

[20] Petra Strien habla de "Su lenguaje elíptico, rodeado de elocuentes silencios, tiende hacia el hermetismo" (Strien, 1994: 145-146).

búsqueda de efectos sonoros ("hórrido, ponzoñoso"). Por ejemplo, el primer cuento, "Rapsodia vigesimosegunda", nos indica desde su título su procedencia literaria, y nos vemos impelidos por ello a leerlo en tono heroico, ya que sería el canto de un rapsoda. Su vocabulario nos recuerda el mundo helénico: "cráteras", "arúspice", "aedo", "vate"; el adjetivo "celeste" funciona como un tópico epíteto épico, etc. Hay otros vocablos como "irrisorio", "ilegible", "rayana", "locuaz", "horrendo", que nos sitúan en un mundo cuidado, elegante, y son utilizados para provocar un extrañamiento en el lector: del mismo modo que la actitud heroica choca con el ambiente degradado y moralmente miserable en el que se desenvuelve la acción, con la cobardía de los pretendientes en el cuento odiseico, etc. El lenguaje elevado, divinizador, de la épica, que presenta al héroe como fuente de *sapientia et fortitudo*, choca también con otro lenguaje más bajo y rastrero, el más apropiado, sin duda, para intentar referir una realidad espuria. Por ejemplo, Ulises arranca a Melantio "los enrojecidos testículos y el falo tembloroso" (28), pero sus expresiones directas se acercan abiertamente al disfemismo: "— Os voy a joder vivos —dijo en su hermosa lengua el celeste Odiseo" (27). No deja de haber, por tanto, una cierta ironía hacia la categorización social del lenguaje; el "celeste" y "hermoso" Ulises puede usar disfemismos o vulgarismos. Hay más ejemplos de estos choques lingüísticos; de Antinoo se dice: "Qué hermoso pareciera vivo a los necios. Muerto reveló la entera luz de su naturaleza. Era un cerdo sangriento" (27). En tal conclusión finaliza una presentación que podría parecer casi glorificadora: adjetivos antepuestos ("entera luz"), usos verbales arcaizantes ("pareciera"), metáforas, epítetos, etc. Antinoo, además, "había caído del alto gorgorito de su estupidez" (27); con esa entrada se descalifican las palabras vanas del personaje y su inanidad. El mismo Ulises puede parecer caricaturizado, ya que, después de ofrecer sus votos a los dioses protectores, "dio un largo, increíble berrido". Melantio, "mesturero follón", muere ridículamente: "Pateaba colgado de una viga" (28) y Femio, el poeta vendido, se nos presenta directamente humillado y rebajado: "A gatas (...) llegó al fin hasta el héroe Femio" (28). Incluso su salvación lo pone al nivel de los desechos, a él y a su arte, porque "salvó lira y pelleja" (29). Muchos casos como estos enfrentan un lenguaje culto a veces, grandilocuente otras, con disfemismos o familiarismos que rebajan la credibilidad de los primeros y de la situación narrada. En este cuento también ensaya Valente la creación de nuevas palabras ("predifuntos", 27) junto a otras que tienen un

inequívoco sabor a antiguedad: "mesturero follón (...) yelmos" (28), o el uso de la forma verbal en -ra (pareciera), con el valor antiguo (o galaico) de pluscuamperfecto de indicativo —antepretérito—. Este empleo es muy habitual en estos cuentos: "Viniera desde lejos huyendo (...)" ("Una salva de fuego por Uriel", 97); "pero ya el don del canto entero se cumpliera (...)" ("Tamiris el tracio", 108); "(...) inútil fuera repetirse" ("Segunda variación en lo oblicuo", 111); "(...) las causas que ellos mismos fabricaran (...)" ("Del fabuloso efecto de las causas", 113), etc; creemos que se debe tratar, por esta razón, de galleguismos, no de arcaísmos.

El léxico de los cuentos está marcado, en general, por el acceso a niveles o **registros cultos** del lenguaje, pensado para parodiar su aspecto formulario, su papel de ancilar respeto a la sociedad, enfrentándolo a su verdadera imagen, representada por registros coloquiales o vulgares (estas técnicas no parecen estar muy lejos de las que Valle pensó para el esperpento), para (además de las descripciones, referencias, etc.) dejar que sea el lector quién decida el juicio que le merece la realidad así representada, como acabamos de ver en el análisis de "Rapsodia vigesimosegunda". Este relato puede tomarse como ejemplo de otros muchos que funcionan del mismo modo, como puede ser "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde se enfrenta un lenguaje más o menos culto con términos y giros familiares: "horrendo", "ponzoñosos", "cátedra", "simulacro", "suntuosos", "estertores", "legajo", "curia", "simoníacos" (*pássim*), etc., frente a "los profetas arden como leños y gritan en el suplicio como cerdos acuchillados" (32); "¡Maimónides, verraco!" (34), etc. La figura del Papa queda caricaturizada, observándose la cara más grosera de los intereses que mueven al poder, sea este religioso o político. La degradación se acentúa por el contraste entre la dignidad simbólica del pontífice, imbuido y adornado de gloria y poder, y la simplicidad anodina de su persona y de su inteligencia: "Las mujeres de mi casa me llamaban en otro tiempo Gianni"; el hipocorístico, aplicado al Papa y en contraste con el "Giovanni Gaetano Orsini, Papa Nicolás III" (31), impiden al lector quedar convencido de la dignidad de su persona, con lo cual se asevera, además, la indignidad del cargo. Además de "Gianni" se le llama "Niccolò", y es un "hijo de la gran osa" (31), jugando con la etimología del apellido —"a los orsatti, a los orsachiotti, a los oseznos" (31)— y con la forma despectiva de la frase "hijo de la gran puta", quizás recordando también el calificativo que a Roma, la "gran puta" se le daba a causa de la corrupción de la curia que la

habitaba. En la misma situación está el uso de los latinismos —"*nomina sunt consequentia rerum*" (31)—, que encubren con formas lingüísticas valoradas por la sociedad una realidad subyacente bien distinta, a la que sólo le interesan las formas: "¡Historias! —gritó el Orsini— ¡Yo soy el Papa!" (33), como si esa fuese razón suficiente para hacer verdad su palabra. También en "La visita", cultismos como "persistentes", "copulando", "obscenidad", "poniente", "levante", "prorrateo", "parco", "exánime", "inmisericorde" (*pássim*), etc., chocan con familiarismos del tipo de: "estamparnos", "partirse el alma", "toca teja", "calvo", "renqueando", "soplones", "libraban" (*pássim*), etc. Los cultismos contrastan con la situación relatada (visita a un burdel) y es intención del narrador que el lector pueda percibir ese choque con toda la ironía que contiene, quedando claro, de ese modo, el alejamiento sentimental que el narrador mantiene respecto a los hechos.

Cuando no se presenta el mencionado contraste lingüístico culto-vulgar, y el lenguaje culto sigue siendo el centro de la denuncia, ésta se da normalmente por la **duda** que produce la ironía sobre el **poder de las palabras**. Por ejemplo, en "La ceremonia", el afán de ridiculización no se materializa por un contraste lingüístico, sino mediante el uso de determinados elementos cultos que chocan con la situación o con la descripción que se hace de ella: "articulados", "pendular", "aseverativa", "espectación", décimas", etc., que se refieren a los invitados y a la actitud de los huéspedes. En "Informe al Consejo Supremo", el uso de tecnicismos y cultismos redunda en la representación de una ideología y del lenguaje (unívoco, hierático, estático) que la sustenta. Encontramos en boca del personaje palabras como: "tergiversadores", "rigor malsano", "rectificaciones", "predecesores", "perpetuar", "funesta", "nociva", "exento", "memorable", "falacia", "postulado", "vetustas", "extinción", "flagrante", "secreciones humorales", "sado-complacencia", "exhumación", "eticidad" (*pássim*), etc., gran parte de ellas referidas al campo del conocimiento o de los conceptos, y muchas con un sentido negativo de falacia o mentira. El latín aparece de nuevo en forma de lema, de concepto retórico, de originalidad congelada: "*refutatio adversus se ipsum*" (61). Este conjunto de elementos se inserta, además, en un discurso que toma la forma de un molde prefabricado, un informe, en el que se decubren las sucesivas partes lógicas y los elementos que lo constituyen: el núcleo del discurso es la *narratio* clásica, donde se exponen los casos y se introducen los argumentos, y hay una conclusión, que remata la

intervención. También "Sobre el orden de los grandes saurios" está en la misma tesitura, porque, con un tono irónico, intenta explicar la realidad de la locura desde el punto de vista de la sociedad, que la considera como algo que se debe eliminar por oponerse a la lógica y a la razón. Palabras como "reptaba", "plataformas", "ondulación", "irrebatible", "instancias", "cauterio", "exposición", "elasticidad", "contextura", "egocentrismo", "manifiesta recaída", "culpabilidad inaceptada", "inestabilidad", "crisis benigna", "instinto de participación", "reinmersión progresiva" (*pássim*), etc., son ejemplo de un lenguaje perifrástico que intenta eludir una realidad no aceptable, escondiéndola debajo de una capa de fórmulas calculadas y sin repercusiones sentimentales. El léxico está en función de la realidad aludida porque se parodia la falacia de la palabra puesta en fondo y forma al servicio de un interés espurio. Mencionamos, finalmente, "Fuego-Lolita-mi-capitán", donde los cultismos —"súbitos", "repentinos", "atenazadas", "pústulas", "pecaminosos", "rememoración", "putrefacción", "venerables", "verecundos", "archimandritas", "tremendismo", "camp", "exorcista", "eminentes", "fulgurantes", "inmaculados", "tocaba" (*pássim*), etc.— se insertan en un mundo presidido por la locura, pues ella era el aspecto más positivo de la sociedad, la única situación sincera. El ambiente social queda caricaturizado por el exceso que supone el uso de un lenguaje elevado para hacer referencia a una situación tan mínima.

Los cultismos se presentan, en otras ocasiones, como **caracterización de un personaje** que pretende que las palabras sirvan a sus propósitos de búsqueda, como ocurre en "El regreso" y "El ala". En ambos, el uso de elementos cultos —"especulaciones", "egoístas", "nefasta", "insertarte", "autodefensa", "causalidad", "decapitada", "ávidamente", "petrificada", "vertiginosa", "margas del eoceno", "erecto", "inicuo", "talar", "ígneo", "apoteosis", "iniquidad", "siroco", "detritus", "lustral", "engastando", "subsumir", "doctrina", "lúcido" (*pássim*), etc., en el primero, e "inopinado", "manifiestamente descortés", "tácito", "salutación", "contexto oral", "sobrehumano", "alfanje", "implacable", "cruenta", "yacía", "expiró" (*pássim*), etc., en el segundo— refleja el intento de iniciar el camino de búsqueda, de acceder a una explicación no causal ni temporal de la muerte, con una postura antisentimental, no implicada, y mediante un lenguaje ajeno a la ortodoxia, aunque complejo conceptualmente, incluso podríamos pensar que simbólico. En "El ala" el uso de un

lenguaje formalizado es inútil: la clave lógica que explique el sentido de la muerte, la vivencia del propio morir, un lenguaje que intenta acercarse al código angélico que le resulta ininteligible al personaje, no se puede conseguir; la sublimación del lenguaje, la búsqueda de la objetividad, no alcanza a explicar el sentido de la muerte ni a descifrar las palabras del mensajero. En "El regreso" se cuestiona el rigor y la capacidad del lenguaje para la búsqueda, y esto se hace ya no sólo como tema secundario, sino por un buscado deterioro de su rigidez, originado por la formación de figuras semánticas —como las metáforas— mediante dichas palabras, y por la amalgama léxica que se produce, afirmando la validez de un lenguaje excéntrico para dar esa necesaria explicación. Tal amalgama se produce por la suma de un léxico básico de procedencia culta, en general desviado hacia la metáfora, y de elementos heterogéneos, como son los extranjerismos, de citas ajenas al narrador, etc.; así se relativizan las palabras, poniéndolas unas al lado de otras y, al mismo tiempo, se confía en ese medio, como único quizás útil, para acercarse al desligamiento, a la ambigüedad, al polimorfismo de la muerte, inexplicable con un lenguaje unívoco, aunque sea elevado, como el de "El ala".

Los casos de "Discurso del método" y "Empresa de mudanzas", entre otros, se sitúan en la parte opuesta a los tratados hasta ahora. Si bien no cambia el hecho de la mirada sobre el exterior, ya no se le permite, sin embargo, a la realidad, esconderse detrás del cortinaje verbal. Así, lo que predomina, acorde con la entidad moral y cultural de los personajes, son **vulgarismos y familiarismos**: "tipo", "depende de lo que les des", "tiro", "los que enganchemos", "y el tipo no cantó", "bajarlo a golpes", etc., en el primero, e "hijito", "luego vienen las historias", "os lo tengo dicho", "no hay nada que hacer", "no faltaría más", "estabais hartos", "os poneis como animales", "en peores mudazas hemos andado", "animales", "sacaros la mierda de encima", "se hace menos el burro", "se trata del gremio" (*pássim*), etc., en el segundo. La realidad en toda su dimensión; el narrador ya no necesita intervenir para dirigir la mirada discernidora del lector, y éste ya no necesita apartar los cortinajes verbales.

Alguna vez, el lenguaje cuidado es base de una manifestación simbólica de la materia narrativa. En un caso como "El mono", además de existir una evidente ironía, Valente consigue encauzar distintas palabras en sintagmas cuya significación supera la suma de los significados individuales: "hábitos extranjeros de impremeditada crueldad",

"insensible pérdida de nativas virtudes", "formas de retracción espiritual", "mágica y perfecta combinación mecánica de las palabras solas", "congelados símbolos geométricamente proyectados en el plano venerable de la significación", "muestras científicamente inaceptables de ningún tipo de discriminación", "fragmentos perfectamente identificables de humana voz", etc. (*pássim*). Se forman nebulosas de significación a las que es necesario acceder por deducción; es decir, ese lenguaje elíptico, perifrástico, exige la participación activa del lector y, aún más, puede incluso exigir un lector ideal, con un cierto conocimento del tema que se desarrolla.

En muchos cuentos no existe ningún predominio de palabras cultas o de registros coloquiales o vulgares y, en muchos casos donde sí los hay, no se les da ninguna relevancia especial, sino que simplemente el tema, el enfoque, la coherencia, etc., sugieren la necesidad de su uso. En todo caso, como ya hemos señalado, el número y la frecuencia de un vocabulario cuidado supera con ampitud el uso de disfemismos, vulgarismos y familiarismos. No significa ello que no haya cuentos cuyo fundamento sea la burla, el sarcasmo, el "mal decir"; no significa que sean cuentos amables. Simplemente, Valente consigue poner las palabras al servicio de su escritura y no al revés, y consigue, además, que las palabras no se empleen tanto para descalificar la realidad como para desvelarla, dejarla al descubierto, referirla o significarla, y dejar que ella misma se autodescalifique.

3. 2. 5. 2. Recursos semánticos

El escritor consigue en varias ocasiones valerse de las **antítesis** como **recurso constructivo**. Por ejemplo, en "La mujer y el dios" ya no encontramos el afán esperpéntico de los anteriores cuentos, y esto se corresponde, en el léxico, con la desaparición del contraste culto-familiar que señalábamos. Las oposiciones se dan, pero en un plano más semántico que puramente léxico; hay antónimos evidentes como "día-noche", "cielo-tierra", "praderas verdísimas-montañas calcinadas", "soles-lunas" (*pássim*), etc. Estos elementos, más que contrastar con la realidad, buscan formar la idea de ciclos vitales y / o astronómicos que rigen la vida, el destino, que es de lo que el cuento trata. Las dualidades antitéticas también existen en "La mano": "mano suave y pesada (...) losa blanda (...) blanda y pesada (...) algodón de plomo (...) imperativa

suavidad (...) suavidad firmísima (...)" (55-56); consiguen representar la ambigüedad del ambiente y de los sentimientos del niño; en "En la séptima puerta" las antonimias reflejan el enfrentamiento provocado, la guerra entre hermanos: "diestro"-"siniestro"; "uno"-"otro"; "agachaba"-"saltaba"; "serpiente"-"águila"; "lagarto"-"halcón"; "aire"-"tierra"; "júbilo"-"improperios" (*pássim*), etc. La antonimia refleja, por tanto, las oposiciones en las que se fundan la mayoría de los cuentos, aquellos que representan las contradicciones del poder; la lucha entre el poder y el individuo.

El campo de la **sinonimia** es mucho más pobre, aunque hay ejemplos, pero en general subordinados a las antonimias, para remarcar el predominio de éstas —como ocurre en "En la séptima puerta"— y es muy poco funcional en los textos.

El dominio de las **antítesis** se evidencia también en la constitución de los campos semánticos, existentes en casi todos los cuentos y que, muy habitualmente, se presentan también de modo antitético: por ejemplo, en "Mi primo Valentín" funciona el campo de la cultura material ("tráfico", "embotellamiento", "rascacielos", "prensa", "bocinazos", "edificio...", *pássim*) frente al de la cultura espiritual ("antiguas sustancias", "ángel", "Juicio Final", "especie", "inocencia", "celeste...", *pássim*); en "Una salva de fuego por Uriel" la palabra ("preguntas", "leía", "escribía", "libro", "palabras...", *pássim*) frente al poder ("ortodoxos", "acusación", "blasfemia", "ley...", *pássim*); lo mercantil y lo espiritual, de nuevo, en "Intento de soborno", etc.

En general, hay algunos **campos semánticos** especialmente frecuentes y repetidos en la narrativa (y en general creemos que en grandes bloques de la obra de Valente), que suelen estar relacionados con el tema central de cada texto. Así, el **poder y la gloria** ofrecen datos de la sociedad objeto de destrucción y aparecen, por ejemplo, en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "Informe al Consejo Supremo", "Discurso del método", "Empresa de mudanzas", etc; la **palabra** se repite como medio de búsqueda e instrumento de cambio y se encuentra, por ejemplo, en "El mono", "El regreso", "Una salva de fuego por Uriel", "Tamiris el tracio", "Pseudoepigrafía", etc; el campo de la **muerte**, la destrucción o el vacío es totalmente recurrente también ("El regreso", "Con la luz del verano", etc.); el campo semántico del **cuerpo humano** es uno de los más curiosos y ricos: por ejemplo, en "*A midsummer-night's dream*" ("cuerpo", "cuerpo ancho", "ojos", "piernas", "sexo", "lengua", "vientre", "sangre", "pecho", "boca", *pássim*); en "El fusilado" ("manos", "espalda", "cuerpo", "pelo", "ojos",

"sangre", "corazón", "piel", "huesos", "carne", *pássim*); en "Hagiografía" ("crecido", "piel", "ojos", "cabello", "columna", "médula ósea", "muslos", "piernas", "senos", "espalda", *pássim*), etc. Este campo es especialmente significativo cuando se refiere a la dimensión sexual, no a la violencia, porque conecta con lo que será la fundamental percepción de lo erótico como indisolublemente unido a la trascendencia, la mística erótica materialista de obras como *Mandorla*. A modo de ejemplo de cómo Valente puede utilizar el lenguaje para establecer, indirectamente, lo que quiere expresar, podemos mencionar el campo semántico de los **pronombres indefinidos**, que aparece en "Hoy": "quién", "nadie", "nada", "qué", "uno", "todo", "alguien", "otra..." (*pássim*). Muchos de los términos que aparecen en los campos semánticos podrían establecerse en torno a palabras clave, que son elementos semánticos recurrentes a lo largo de toda la obra del autor; Petra Strien señala algunos, como "madre, matrix (...) límites (latitud, lugar...) (...) materia de generación (limo, líquido...) o el ciclo muerte-resurrección" (Strien, 1994: 152-153). Algunos de ellos, como hemos visto, aparecen también en los cuentos. Américo Ferrari habla de algo parecido y dice que "aparecen cada vez con su sonido y su silencio propios, su obscuridad o su luz, y no tienen más significación provisional que la que les confiere la *Stimmung* del poema" (Ferrari, 1996: 29). En cualquier caso, estamos ante la voluntad de Valente de no querer transmitir significados con signos individuales, tradicionales, sino usando redes, contrastes, etc., con una escritura elíptica.

3. 2. 5. 2. 1. La no linealidad o la equivalencia de lo contradictorio

> Los elementos del poema existen o tienen su coherencia en función de centros irradiantes, no en virtud de un desarrollo argumental o lineal (Valente, 1991: 217).

Continuando con la no linealidad de la escritura, Valente, como explorador de lo indecible, trabaja en la **búsqueda de un lenguaje** capaz de expresar la **experiencia de la revelación**, lo que, según Eva Valcárcel, se consigue "mediante la lucha, el enfrentamiento, la violencia y el retorcimiento del lenguaje" (Valcárcel, 1994: 292-293). Parte de esa lucha se establece en el terreno de las figuras semánticas, de las cuales algunas son muy explotadas y otras, en cambio, apenas tienen presencia.

Entre las primeras está el **símil**, no siempre bien delimitado respecto a las **imágenes** y **visiones**, con las que tiende a confundirse; Valente consigue establecer una serie de referencias siempre ajenas semánticamente a la narración, con las que son comparados o identificados otros elementos efectivamente presentes. Muchas son abstractas, otras aluden a sensaciones diversas, y otras casi constituyen símbolos. No poca responsabilidad tiene este modo de narrar en la percepción lirista que se tiene de los cuentos. Algunos ejemplos de estos símiles casi metafóricos son: "Las sábanas volaban (...) de modo que parecían alas de grandes pájaros anclados, pájaros y navíos a la vez (...); como lagarto súbito, una eléctrica sensación de calor" ("Hagiografía", 150): se toman como términos de comparación sensaciones o elementos no relacionados lógicamente con la realidad expresada: es un lenguaje simbólico, oblicuo. También puede ocurrir que un elemento abstracto se compare con sensaciones tangibles: "la desgracia era como hojas (...) como saliva (...) como tierra (...)", y lo mismo con las imágenes: "adherida a su paladar la áspera materia del sufrimiento" ("La mujer y el dios", 35-36). Se puede apelar a lo táctil, a lo visual y a lo auditivo: "apretujadas como tibias becerras (...) solo y perdido como un pájaro ciego (...) recularon como marea loca (...)" ("Rapsodia vigesimosegunda", 27-29); el símil puede llegar casi a la identificación: "La lluvia caía como a mazazos, como llena de limo" ("El vampiro", 40); "El sol era como metal duro que cortase los ojos en la raíz misma de la mirada" ("El fusilado", 77).

Con esta selección brevísima de símiles e imágenes queremos mostrar cómo el autor procura que aquellos temas de más difícil comprobación para el lector no se queden en simples ideas o conceptos, sino que tengan una equivalencia sensitiva, una forma perceptible, al modo del lenguaje de los místicos, siempre atento al lector. Por ello, estos símiles e imágenes se acercan a lo abstracto de modo casi metafórico, porque es necesario un lenguaje oblicuo, cruzado, para referir sensaciones no tangibles, no conceptualizables de otro modo.

Las **metáforas** son también medios de acceder a la representación de lo inalcanzable. En este sentido, alguno de los cuentos son verdaderas **alegorías** (parábolas para algunos críticos), como por ejemplo el segundo fragmento de "El regreso" o "*Dies irae*", que refiere el proceso de búsqueda ("Bajó a pie las escaleras") la destrucción, el fuego purificador y destructor ("El centro (...) era un árbol quemado"), la contemplación

("Se sentó en cuclillas") y la comprensión ("Percibió así otra más cruda luz que la de la transmisión de lo visible", 93). En otros casos, las metáforas llegan en el momento en que el narrador siente la cortedad de las formas lingüísticas tradicionales para expresar la realidad de que se trata; por ejemplo, la mirada, el ver o la ceguera, son metaforizados muchas veces: "una nube de sangre caía sobre sus ojos" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 33); "Tus ojos se nublaron de dolor (...) Quedaste sordo de sangre" ("Mi primo Valentín", 53); "Era necesario taladrar el espesor de la luz para empezar a ver" ("El regreso", 88); "Con los ojos llenos de dura tierra (...)" ("En la séptima puerta", 100), etc. En otras ocasiones son los procesos de creación poética los que necesitan ser referidos elípticamente, como ocurre en "Pseudoepigrafía", donde el oráculo equivale a la poesía, que debe retrotraerse hasta el punto de germinación de la palabra, cuando ésta aún no ha descartado parte de su esencia en aras de la utilidad. La metáfora puede afectar también a realidades interiores que hay que expresar de algún modo, como ocurre en "Fuego-Lolita-mi-capitán", que sitúa la infancia "bajo (...) el estallido de las tuberías reventadas por el exceso de putrefacción (...)": el agua transforma su simbolismo fundamental de elemento purificador, espejo, germen o símbolo sexual en el de lo negativo, lo detenido artificialmente, lo enclaustrado. La experimentación sexual se representa también metafóricamente: "le salían prolongaciones indómitas (...) Crecían por el cuerpo esporádicas formas no diurnas, como musgo y arañas, serpientes y lagartos verticales (...)" ("Hagiografía", 150): el sexo metaforizado en una visión de elementos telúricos y germinales. El desconocimiento de la propia realidad sexual provoca que el niño enajene sus experiencias, que las asocie a realidades externas. El telurismo se asocia habitualmente a lo sexual, como ya dijimos en otras ocasiones.

En el mismo intento de acceder a la representación de realidades no objetivables se sitúa el empleo de **símbolos**, caminos tradicionales de la palabra mística, referencias a entidades no existentes en la lengua y asociados íntimamente a estas figuras semánticas, alguno de los cuales ya hemos mencionado. Evidencian la mirada que realiza Valente más allá de la superficie. El **agua**, ya mencionada en tantas ocasiones, es uno de los más poderosos, con un valor germinal o de encerramiento y muerte; la **lluvia** y el **lodo** también simbolizan el estancamiento y la corrupción: no es el lodo del origen de la vida, el caldo de cultivo del primer organismo, fuente originaria a la que se desea volver ("Sumergido rumor / de las burbujas en los limos (...)", Valente,

1995: 175); es un lodo de podredumbre. Lo mismo se podría decir del agua, el barro, la araña y los animales muertos de "*A midsummer-night's dream*", cuento que contiene metáforas relativas a ese tipo de encerramiento. En "El mono", este animal representa al ser humano frente a la poesía y al poeta. En "Mi primo Valentín", "Variación sobre el ángel" y "El ala", el **ángel** funciona como símbolo polisémico: ser andrógino, mensajero incomprensible, pájaro y espíritu. En "Informe al Consejo Supremo" son las **estatuas** las que simbolizan el resultado de la opresión y dominio que sufre el individuo. En "Sobre el orden de los grandes saurios" los **reptiles** simbolizan la emanación de la realidad profunda hacia la superficie de la otra realidad. El valor de los lagartos en "El fusilado" y "Hagiografía" es distinto, pero no radicalmente; en el primero equivalen al barro o limo originario, a la llamada de la tierra y, en en segundo, son las fuerzas telúricas sexuales las que pugnan por abrirse paso a través del cuerpo. En "Hoy", la insistencia en el **silencio** es símbolo del callar, del aceptar. En otras circunstancias el silencio puede ser tensión, premonición, inminencia; éste es el silencio del culpable por omisión. El **pez** de "Biografía" es distinto (condenado a ceguera) del pez de la poesía última de Valente, el que se sitúa en el limo —"COMO EL OSCURO PEZ del fondo / gira en el limo húmedo y sin forma", (Valente, 1995: 34)—. El **árbol** segado de "Biografía" es símbolo de la historia personal truncada. La **tarde**, que aparece en muchos cuentos, en general en su remate (por ejemplo, "Un encuentro"), es el inicio del final, la víspera. El **pájaro** de "La mujer y el dios" ("Un ave surcó el espacio rauda (...)", 37) es la superación personal hacia lo místico[21]. La **ceniza** de "El señor del castillo" —"Lloraron lágrimas de tierra y ceniza" (106)— puede significar la inautenticidad, aunque en otros lugares de la creación valentiana suele ser el resto del fuego, la posibilidad de trascendencia ("podería ficar unha morna mancha de inocencia e de cinza e, por baixo, o rescoldo, a faísca de lume, do que foi, do que latexa aínda, do que aínda será (...)" (Valente, 1994: 327). El **ojo**, la visión, son símbolos en "Con la luz del verano", "Tamiris el tracio" y "De la no consolación de la memoria". El acceso a lo oculto se realiza gracias a la pérdida de la visión. El **fuego**, la vela, en "Fragmento de un catálogo" o "Discurso del método" evidencian el paso del tiempo, el fin de los estados, la materia en devenir.

[21] "(...) el vuelo busca el centro / Pájaro." (Valente, 1995: 90).

Y, así, otros muchos símbolos aparecen permitiendo a Valente el juego entre lo dicho y lo aludido o sugerido. Algunos de ellos, como comprobamos, coinciden también con algunas de las palabras clave que pueden funcionar dentro de los campos semánticos; aunque con una coherencia y un valor único para cada cuento, lo cierto es que permiten tender unas redes mínimas entre los cuentos que comparten alguno de estos símbolos, lo cual aumenta la organicidad del libro. La aparición de los símbolos, como la de todas las demás figuras que favorecen una escritura elíptica, supone afirmar la presencia de una realidad escondida tras los muros del lenguaje ordinario; son las herramientas que van a derruir ese lenguaje inútil, al tiempo que construyen los puentes sobre el abismo que separa al poeta de lo desconocido: destrucción y fundación.

Otro tipo de figuras que continúan favoreciendo la presencia de un lenguaje indirecto y elíptico son las **oxímoron**, **antífrasis y paradojas**. En muchos casos, el

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

lenguaje paradójico que se genera de este modo es el mejor modo de intentar reflejar una realidad también paradójica, que lo es **por inaprensible** (conectando ahí con el lenguaje de los místicos, con el "Vivo sin vivir en mí") o **por falsa**, disfrazada e hipócrita (siendo entonces un reflejo del lenguaje desfigurador de la ortodoxia social).

Las paradojas son relevantes de modo diverso, no igual en todos los textos; veremos algunos de los ejemplos más significativos: "ferocidad rayana en la ternura" ("Rapsodia vigesimosegunda", 28); "No tiene tierra y es de toda la tierra" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 33); "un movimiento casi inmóvil (...) el calor era húmedo, gelatinoso" ("El vampiro", 40-41); "hermosa y hórrida a la vez (...) entre movimiento y movimiento extensiones inmensas de inmovilidad" ("*A midsummer-night's dream*", 45); "al moverse invisible fue cuando tú lo viste" ("Mi primo Valentín", 53); "hacer existir la no existencia (...); engendra (...) la no existencia (...); creó el cuerpo no existente (...) la Historia absoluta generadora del poder que a su vez la genera (...) pues es todo futuro ya cumplido" ("Informe al Consejo Supremo", 61-62. La paradoja se sitúa aquí, irónicamente, al nivel del discurso formalizado del poder; "se le hundía en el pecho con implacable suavidad" ("El ala", 67); "pensar el vacío, que además es impensable (...); tu misma imágen, muy próxima y lejana (...); él y yo salíamos ahora (antepresente y adverbio de presente); (...) (la veías por fuera desde dentro) (...); tantán melancólico (...) mañana incorruptible (...), fuego quieto (...)" ("El regreso", *pássim*), que representan el imposible avance hacia el conocimiento en el terreno de la muerte; "oscura llamarada" ("Tamiris el tracio", 107); "le habría gustado (...) nacer en ningún sitio (...); escrito en humo (...) la mineral supervivencia del vacío de nada (...); indescifrable sonrisa en la voz ciega" ("De la no consolación de la memoria", 127); "oscura luz" ("Hagiografía", 151), etc., con múltiples ejemplos más.

Del mismo modo actúan **lítotes**, extrañando la percepción del lector, aunque son muy poco abundantes: "que no anunciaban el alba" ("El vampiro", 39); "forma no onerosa" ("Intento de soborno", 122); "forma no encubierta" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 123); "formas no diurnas" ("Hagiografía", 150), etc.

Creemos también que **metonimias y sinécdoques** se destinan a referir una realidad sin necesidad de utilizar las palabras exactas que establece el lenguaje normal; no prescinden de significar la realidad (las metonimias se mantienen más cerca de la "realidad" que las metáforas), pero lo hacen de un modo indirecto, parcial: "el poeta

cayó de golpe al polvo" ("Rapsodia vigesimosegunda", 28); "se enjugó (...) el pegajoso sudor de Roma en la canícula" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 31); "Los huesos del hombre jamás podrán resistir (...) Bordeó las fauces del león (...)" ("La mujer y el dios", 35-37); "inclinando sobre el libro los grandes ojos miopes" ("El regreso", 86); "Murió de no hallar luz al mirar de repente" ("Con la luz del verano", 103), etc.

Por último, la **prosopopeya** también proporciona una mirada distinta sobre la realidad, al multiplicar las posibilidades del lenguaje con ciertas asociaciones inesperadas, buscando el extrañamiento del lector: "círculos convulsivos (...) esperma infeliz" ("El mono", 49); "alfombra cruenta" ("El ala", 67); "el canto del hombre se alzaba (...)" ("Tamiris el tracio", 107); "andaba el llanto por las calles (...) crecía a veces el terror nocturno" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 124), etc.

Comprobamos, por otro lado, que las sucesiones de elementos no siempre se presentan de modo aleatorio, sino que, en algunas ocasiones, existen gradaciones ascendentes o desendentes, que transmiten un valor derivado de su ordenación. Es también curioso observar la escasez de figuras como la **hipérbole**, que exageran la realidad; el afán de objetivación que preside la labor Valentiana justifica que se favorezca una representación recta, sin exagerar rasgos, dejando que la hipérbole oculta de la realidad salga a la luz por sí misma. Ejemplos de gradación pueden ser: "días, noches, estaciones, soles, lunas y tiempo innumerable" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 37); "tiempo de repente vivo en las mimosas (...) regresaba el otoño, caía sin estrépito la sombra, crecía a veces el terror nocturno, se deshacían los inmaculados lazos, andaba el llanto por las calles solas" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 124), aquí la gradación funde dos series en principio independientes: por un lado la del fluir temporal, con ciclos estacionales (primavera, otoño, invierno...), del máximo de luz a la oscuridad; por otro, la serie del miedo de la postguerra (terror nocturno, destrucción de la inocencia, dolor). La fusión se consigue con el término "sombra", en la que acaba la primera serie y empieza la segunda: el final de la luz natural equivale al inicio de las sombras bastardas de la iniquidad. Es imposible desvincular de la memoria del niño el espacio y tiempo naturales del espacio y tiempo artificialmente fabricados; "sílabas, palabras luego, una frase entera después" ("Hagiografía", 151); "piernas (...) sexo (...) vientre (...) pecho (...) boca (...)" ("*A midsummer-night's dream*", 45-46), etc.

3. 2. 5. 2. 2. La mirada irónica sobre la realidad

Para finalizar con las figuras del nivel léxico-semántico, tendremos que atender a la perspectiva con la que la voz narradora aborda la presentación de hechos y personajes. Aceptada la postura de objetivismo narrativo de esta prosa, se supone la no injerencia en el flujo de los acontecimientos; pero la presencia de elementos como las metáforas, los símiles, etc., revelan una intención creativa que anula esa teoría. Cuando se dice que estos cuentos son ejemplos de prosa lírica se está afirmando la necesaria presencia de un "yo lírico" en los textos.

En principio, parece evidente que en algunos casos lo **irónico** y lo sarcástico no existen, porque no hay posibilidad de hacer segundas lecturas de las palabras que tenemos delante. La ironía exige una lectura superficial, aparentemente no motivada, y otra profunda, que revela el verdadero sentido de lo narrado y que necesita de la presencia de una voz que asuma la autoría de ese juego. La burla o el escarnio pueden existir directamente sin la labor de deducción del lector, pudiendo, por tanto, la voz narrativa, permanecer oculta. Desde nuestro punto de vista hay una indudable postura de objetividad del narrador —coincidimos, pues, con Marina Mayoral (1994)—, pero no siempre es total, porque la retirada del narrador es en cualquier caso una más de las ficciones y posibilidades de la narración y, en estos cuentos, se revela más como una postura ante los lectores que ante la realidad: se busca que el lector perciba las contradicciones de la realidad sin que crea que se deben a una manipulación del narrador. La mano de éste, inevitablemente, tiene que existir, porque los cuentos se hacen, los elementos se eligen, las relaciones se establecen, las perspectivas se planifican, los intereses laten, etc.

En "Rapsodia vigesimosegunda", por ejemplo, se toma un capítulo de la *Odisea* sin alterar los hechos ni variar los esquemas, orden o secuencia de los mismos. Sin embargo, hay evidentes valoraciones: Antinoo cae del "alto gorgorito de su estupidez" y es un "cerdo sangriento" (27); Ulises es el "celeste" pero su mano es también "carnicera" (28), etc. La ironía aquí está en la mirada del narrador, en el contraste *Odisea*-"Rapsodia vigesimosegunda", y no tanto en el mismo cuento; el lector sufre un extrañamiento al descubrir la lejanía que el relato tiene respecto al original,

dándose cuenta, así, de la ironía narrativa. La presencia del narrador es evidente en otros hechos, como la introducción de anacronismos o señales para que el lector avance, descubra, deduzca: Femio tiene necesidad de "un puesto", de "viajes por provincias", y el narrador añade que Telémaco conocía "la desdichada suerte de la lírica en los años siguientes a la guerra de Troya" (29). En este cuento son puntuales las ocasiones en que emerge la subjetividad del narrador, pero no por ello son apariciones sin importancia; al contrario, son fundamentales para poder acceder a la visión actualizada del hipotexto heleno.

Todo este tipo de guiños al lector son habituales a lo largo del libro: "La policía, ávida de cultura (...)" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 34); "Que la virtud alabada crece (...) y la gloria es espuela que hace aguijar. Así sea." ("Homenaje a Quintiliano", 132), etc. Por tanto, ni ironía ni sarcasmo son figuras plenamente operativas porque, como hemos dicho, rompen el intento de objetividad que domina las narraciones. El absurdo o el escarnio no se dan por medio de ironías puntuales, sino por esa que hemos llamado mirada irónica del narrador sobre la realidad: el narrador que se retira del primer plano, pero que siempre aparece en mayor o menor medida para dar ciertas claves al lector que le ayuden a superar la lectura superficial del texto, cuando sea necesario.

En definitiva, destacamos del nivel léxico y semántico varios aspectos: el **vocabulario** es inestable, como medido y preciso en su precario equilibrio; inestable como concepción, relativizadas las ataduras de los signos que lo forman[22]. En esa misma forma de mirar se situarían las figuras semánticas, que completan la **labor de inconcreción**, cuando es necesaria, **o de destrucción**, cuando es inevitable, que la escritura de Valente pretende. Ésta evita el exceso lingüístico, desde el momento en que lo lingüístico se pone en tela de juicio. El **lenguaje elíptico**, que en general es el responsable de las creaciones valentianas, es un modo de crear, término a término, pequeñas paredes que limiten esos términos en la medida de lo posible, el objeto de la recreación literaria y que, unidos, formen celdillas, márgenes para esa realidad, no límites exactos, no imágenes fijas, no estatuas.

Sería aplicable a la creación narrativa de Valente la actitud fría y distante que le atribuye Félix Grande (1969: 30-31), al igual que la deliberada ambigüedad de la

palabra, aunque este poeta la asocia a la ausencia de nombres concretos en los poemas aludidos. La ambigüedad de fondo es, en efecto, el camino que adopta este lenguaje. Sin duda que esa frialdad y ambigüedad tienen algo que ver con el avance del autor hacia un tipo de creación más intelectual; como señala Domínguez Rey (1994: 71-76), en la década del setenta al ochenta se da una transición en la creación valentiana desde la poesía de circunstancia hasta la poesía de latencia. En esa transición podría situarse *El fin de la edad de plata*, y *Nueve enunciaciones*, con sus narraciones no totalmente alejadas de la realidad circundante, pero con una tendencia gramatical y semántica al intelectualismo, a la geometría, al cálculo frío y distante, etc. La nueva actividad de búsqueda exige nuevos instrumentos capaces de acercarse a lo inaccesible.

3. 2. 6. El anonimato de la escritura

3. 2. 6. 1. La ocultación como estrategia

Aunque nos hemos estado refiriendo ya al narrador y a su papel en la narración, las dificultades de tratar la figura del **emisor** están en la reiterada problemática de su objetividad, su alejamiento de los niveles más superficiales del relato, su aparente desaparición de los cuentos, etc.

La retracción de la voz narrativa a los últimos reductos de la creación, allí donde es tapada por sus palabras,[23] dificulta la identificación de ese narrador. Es difícil incluso reconocerlo por el reflejo de la realidad que lo rodea; se queda casi en una mente ordenadora, provocando, así, que narrador y autor tiendan a confundirse. De esa difícil identificación se deriva, sin duda, la complicación que es inherente a la labor de clasificación. ¿Qué tipo de narrador es? Y, sin embargo, por simple intuición, sabemos que en todos los cuentos se trata del mismo narrador (sea cual sea la forma que adopte) dando continuidad al volumen, permitiendo la convivencia de temas y argumentos distintos, etc.

En general, se puede afirmar que el punto de vista univisional, correspondiente a un narrador individual, es el que prima en los cuentos. Pero esta

[22] "(...) el significado, respecto al significante, siempre se encuentra en un estado de transición, de inminencia, de movimiento" dice Julian Palley, 1994: 44.

[23] "A veces se diría que la realidad no te impregna, no es más que un material que sofocas (*sic*) sobre tu mesa de trabajo para pesarlo, medirlo y transfigurarlo" (Grande, *op. cit.*: 31).

afirmación es en pocos casos evidente y carente de duda; a veces, la retracción del narrador es tal que, pese a que pueda aparecer condicionando la interpretación del texto, bien mediante una construcción con base en la intertextualidad y el extrañamiento, bien a través de puntuales calificaciones intencionadas de la realidad, bien provocando dobles lecturas, etc., es casi imposible poder afirmar que estemos ante un narrador individual y no ante varios.

Para afirmar que estamos ante un **punto de vista uniforme** o univisional necesitamos que el narrador salga a la superficie, y esto ocurre cuando adopta una postura autobiográfica. Aún así, no siempre es fácil saber cuántos emisores tenemos delante. Debemos tener presente que, para Valente, lo autobiográfico se queda en el terreno de la ficción; no es posible, pues, escribir sobre uno mismo, porque desde el momento en que se intenta se está creando un personaje, no recreando una persona. La vida vivida es irrecuperable; lo que se consigue, al volver sobre el recuerdo mediante la escritura es crear otra vida distinta, quizá autónoma. Así, la autobiografía se disuelve en ficción, los datos concretos en circunstancias anónimas. El autor explicita esta postura en diversas ocasiones:

> Cuando escribo la palabra *yo* en un texto poético o éste va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al *yo* del texto es preferible llamarle *tú*.
>
> Ese *yo* —que es *tú* porque también me habla— no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo de éste. (Valente, 1996: 10-11).

E incluso hace que presida *Nueve enunciaciones*: "Para decir la palabra *yo* hemos de saber decirla como en ausencia de quien la enuncia" (135). Todo ello condiciona que, muchas veces, cuando el cuento parte de una experiencia biográfica, no sea un "yo" narrativo el que la desarrolle, sino un "tú" o un "él".

Los casos en que se puede encontrar un punto de vista híbrido son muy pocos: "*A midsummer-night's dream*", "El regreso", "Discurso del método", "Pseudoepigrafía" y quizás algún otro con menos relevancia, como "Informe al Consejo Supremo". Hay casos en que el narrador principal y un personaje comparten la función de emisores; los discursos no transcurren en paralelo, sino que se da un solapamiento del del personaje bajo el del narrador. En "Discurso del método" el narrador principal enmarca el discurso central del personaje, el cual lleva el peso principal de la narración y asume, en un monólogo, la labor de dar cuenta de los hechos que motivan el relato.

Como señala Marina Mayoral (1994), el narrador cede la palabra al personaje y permite que sea la barbarie la que se descalifique a sí misma. El narrador se reserva la introducción y la conclusión del cuento, desde donde califica al personaje: "El tipo se daba grandes manotazos (...) sobre sebo y sudor" (73) pero deja que la condena contra la situación nazca del repudio del lector hacia lo que el personaje expone. Por tanto, el discurso del personaje es temáticamente el principal, pero desde el punto de vista constructivo, lo es el del narrador, que se hace responsable del cuento en conjunto.

"*A midsummer-night's dream*" parte del mismo procedimiento, pero la diferencia es que la voz del narrador sólo aparece en la conclusión, ya no al principio: "Desde entonces —añadió, después de humedecer (...)" (46). No hay indicaciones o críticas, pero nos recuerda con su presencia que él es el responsable último de ese relato, que la voz del personaje (consistente de nuevo en un monólogo) necesita la suya para existir.

En "Informe al Consejo Supremo" encontramos el caso inverso; aquí, el narrador aparece en la introducción y no en el epílogo del cuento. Sigue habiendo un personaje narrador que se expresa mediante un monólogo y que depende del narrador que presenta sus palabras: "Por último, para cerrar la (...) sesión (...) el Secretario General dio término con estas palabras a la brillante presentación de su informe" (59).

Los tres ejemplos vistos corresponden a una misma forma de estructurar el discurso, con una parte principal, a cargo de un personaje, donde las palabras se califican a sí mismas, y otra a cargo del narrador, que presenta y / o concluye el cuento, a la que está, desde el punto de vista lógico, subordinada la primera. El narrador puede condicionar la lectura del cuento, pero nunca interrumpe el discurso del personaje, que habla en un monólogo; además, todos los cuentos comienzan *in medias res*, cuando los antecedentes de la historia ya han sido expuestos. "Empresa de mudanzas" cumple todos estas características, aunque tiene una única voz narrativa, la del personaje; es decir, carece del narrador principal. Sí tiene una construcción similar "Pseudoepigrafía", con un narrador cuyo discurso aparece en letra cursiva, difícilmente localizable (es un intertexto) y otro, que aparece al final, con su discurso encerrado entre corchetes (evidenciando que es un discurso ajeno al principal), como una nota aclaratoria al primero. Así, argumental y temáticamente está subordinado al primero, pero constructivamente lo subordina a sus intereses narrativos; el segundo narrador conoce y

comenta el texto del primero. Así pues, en todos los casos tratados, el **narrador tiene una mayor autoridad** narrativa, que le viene dada por la inclusión del discurso del personaje dentro del suyo propio. Hay, por tanto, un texto base cuyo narrador no es el principal, donde el personaje se expresa, a veces condicionado por el narrador, que es el que se encarga del otro texto, antepuesto o postpuesto al primero.

"Pseudopigrafía" da un paso más en el aumento de independencia del discurso base, al tratarse de un texto literario manifiestamente ajeno al narrador. El texto base pertenece a un narrador presente, cercano al lector, y el narrador principal se sitúa al margen de la narración, en una postura de objetividad. Ambos discursos son omniscientes, uno por pertenecer al personaje y otro porque el primero es asumido por el narrador.

"El regreso" es un caso distinto de hibridismo narrativo. Su naturaleza fragmentaria dificulta la tarea de localización, por el alto grado de autonomía de cada fragmento, que puede comportarse como un texto autónomo y, porque en cada fragmento, puede haber varios narradores. El narrador principal es el ensamblador de las distintas piezas, a modo de *pastiche*, incluyendo el propio discurso, citas literarias de distintas procedencias, citas periodísticas, citas literales de misivas, etc. Aparece en todos los fragmentos excepto el sexto. Este narrador absorbe discursos diversos, grafiados en cursiva, entre paréntesis, escritos en italiano, procedentes de obras literarias, etc. Excepto las notas periodísticas (que son independientes, reiterativas, como lemas), las demás se incorporan lógica, gramatical y semánticamente al discurso del narrador. Son, pues, útiles para completar el discurso, el aspecto más relevante del cual es la declarada ignorancia del narrador: " (...) comenzaremos a reconstruir la gran historia sin saber cual es el cabo que hay que asir, ni si la narración empieza o termina (...)" (85) . En consonancia con el tono del cuento, relativiza su omnisciencia, la pone en duda.

De la retirada del narrador principal surge un **narrador secundario** (el personaje), anterior pero subordinado al que ya hemos visto. Está encerrado en los límites de un texto literario, de un fragmento, cuya elección se debe a que proporciona una explicación más válida que los otros para el hecho del suicidio, una explicación no causal ni temporal: el personaje se siente defendido de las iniquidades, en el "vientre seguro" (88) de la iniquidad.

Señaladas estas excepciones, comprobamos que el resto de los cuentos tienen un **punto de vista uniforme**, con un único narrador en todo el texto, al cual podríamos identificar, sin mayores problemas, con el narrador principal de los cuentos anteriores. De lo que no procede hablar es de homogeneidad en cuanto al modo en que lo percibimos; en este sentido, podemos encontrar un grupo de cuentos cuyo narrador está presente, es perceptible e identificable dentro del texto, y otro en que su narrador cumple fundamentalmente con los principios de objetividad y alejamiento señalados como los rasgos más destacables de la entidad emisora.

Los cuentos cuyo **narrador** está **ausente**, es decir, que no es posible identificarlo o que no se deja ver dentro del texto, son los más numerosos ("Rapsodia vigesimosegunda", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "La mujer y el dios", "La ceremonia", "El ala", "El fusilado", "Una salva de fuego por Uriel", "*Dies irae*", "Undécimo sermón (fragmento)", "En la séptima puerta", "Acto público", "El señor del castillo", "Tamiris el tracio", "Segunda variación en lo oblicuo", "Del fabuloso efecto de las causas", "Fragmento de un catálogo", "Intento de soborno", "De la no consolación de la memoria", "Los nicolaítas", "Repetición de lo narrado", "El uniforme del general", "Biografía", "Hagiografía" y "Con la luz del verano". El interés principal de estos narradores es dejar que la realidad se califique a sí misma. Añadimos que el alejamiento del narrador no siempre es absoluto, ya que puede aparecer, de modo casi imperceptible, valorando o calificando la realidad; poníamos ejemplos tomados de "Rapsodia vigesimosegunda" y "Abraham Abulafia ante Portam Latinam": el narrador contemplaba irónicamente la realidad. En todos estos cuentos existe un punto de vista omnisciente total, donde el narrador conoce por completo la realidad exterior e interior. Únicamente en "Acto público" se podría hablar de omnisciencia panorámica porque no se evidencia el conocimiento de la realidad interior de los personajes. En realidad, este cuento es una especie de esperpento de los formalismos del poder, que son por esencia vacuos, huecos: por ello no existe (y ahí está su ironía) realidad interior en ese tipo de actos). Esa omnisciencia permite al narrador manejar y distribuir los datos del modo que considere más funcional para sus intereses, y, por ello, no le importa, en ocasiones, dirigir la forma de mirar del lector con unas simples sugerencias; este modo de actuar es mucho más frecuente en los cuentos que persiguen algún tipo de crítica y nulo en los que son más reflexivos. Algunos ejemplos de ese intervencionismo son: "El pelotón,

mecánico, compuso su estúpida figura para el gran final" ("El fusilado", 78); "él leía en la costra de las miradas (...) pasto de los contaminados por la rectitud" ("Una salva de fuego por Uriel", 97-98); "Llevan cartas en tubitos metálicos adaptados al recto" ("Los nicolaítas", 134), etc. Este narrador destaca, pues, por la consciencia de su posición en el relato. En general, usa la tercera persona de singular, pero hay casos de tercera de plural: "Las causas no engendraron (...)" ("Del fabuloso efecto de las causas", 113) y de combinación de voces: segunda y tercera de singular: "No guardaba del lugar donde nació (...) Lo miraste." ("De la no consolación de la memoria", 127); tercera de singular y primera de plural: "El condenado se sentó (...); y luego nos fuimos a dormir (...)" ("El uniforme del general", 139-140), etc.

El otro tipo de narrador que encontramos es un **narrador reconocible**, en los restantes cuentos. Es un narrador presente, protagonista en la mayor parte de los hechos. Se puede entender que la biografía se presenta como una ficción o una posibilidad narrativa: habla un personaje, cuenta su vida. Hay casos, sin embargo, en que la primera persona singular no es la única que aparece: "Empresa de mudanzas" usa la primera singular y la segunda plural; "Hoy", la primera y la tercera singular, alternando recuerdo personal y descripción exterior, como ocurre en "Homenaje a Quintiliano" y "La última lección". Más curioso es el caso de "La visita", que emplea la primera de singular: "Maldije el agua de limón" (146), la tercera singular: "El taxi ya enfilaba (...)" (144), la primera plural: "Bajamos no sin cierto nerviosismo" (145) y la tercera plural: "Casi todas eran de sólida apariencia" (145). El narrador se presenta a sí mismo en la realidad narrada, como uno de sus protagonistas, ocasionando que ya no se vea tan objetivamente como en otras ocasiones y que, por tanto, haya que interpretarla en función de las reacciones, sentimientos y actitudes que el narrador-protagonista tome ante ella.

"Sobre el orden de los grandes saurios" usa la tercera persona de singular y, sin embargo, lo entendemos como un modo de disfrazar —parodiando la objetividad precisa y científica que mantiene el psiquiatra— una narración autobiográfica, porque leemos: "(Tres veces, en el breve plazo de una semana, había amanecido el que esto escribe (...)" (169). Es decir, el personaje, que desvía su presencia hacia un "él", parece ser también el narrador.

"El vampiro" y "Mi primo Valentín" están entre la ausencia y la presencia de su narrador. El primero casi se podría decir que tiene dos narradores, porque en el primer párrafo aparece hablando en primera persona de plural, en un tono autobiográfico —"Si nos acostábamos (...)", 39— y, a partir del segundo párrafo, se transforma en un narrador en tercera persona de plural que relata los hechos —"El velador miró (...)", 39—. Creemos, sin embargo, que se trata del mismo narrador en dos voces y posturas diferentes: actuando como protagonista, usando sus recuerdos para localizar, condicionándolo, el resto del relato, que le corresponde también a él, pero ya sin identificarse con la historia, en una postura objetiva o, al menos, intentando que la atención del lector se desvíe hacia los hechos, que deje de fijarse en su voz. En "Mi primo Valentín" ocurre algo similar, pero desde el principio tenemos la evidencia de que se trata de un único narrador que, en un primer momento, usa la tercera persona singular o plural para hacer una localización antropológico-ideológica de la posterior narración y, a continuación, relata una misiva escrita en segunda persona de singular, donde aparecen los hechos que constituyen el núcleo argumental (no necesariamente temático) del cuento.

Concluimos que la tipología de emisores es amplia. Hay una **tendencia general** a la **impersonalización** del relato por el alejamiento del narrador respecto a la realidad (cuando el emisor está ausente) o, por el contrario, se puede producir una **mirada subjetiva** a la realidad, hecha a través de los ojos del personaje protagonista (pocas veces hay un narrador presente periférico) que, en todo caso, tiende a no calificar los hechos, sino que se limita a enunciarlos. El discurso del personaje puede ser fiel a los postulados éticos del poder; por tanto, se objetiva, se deja por sí sola a la subjetividad del poder (por ejemplo en "Empresa de mudanzas"); en otros casos el ambiente autobiográfico se diluye, se pierde en la distancia del recuerdo y, mediante una mirada no comprensiva, se justifica que no se haga un juicio de los hechos, porque se presentan como incomprensibles; los juicios, mínimos, son del personaje que se recuerda a sí mismo, no del personaje, niño, recordado —"Hoy": "Sí, de la historia, que está hecha de trapo y sangre, como supe después" (82)—. En otros casos, la subjetividad se viste de narración imparcial —como en "Sobre el orden de los grandes saurios", etc.— pensando en que el personaje no sea más que un disfraz del narrador, un "tú" hipotético.

En resumen, se busca constantemente el medio de no distorsionar la realidad; todo lo más se hacen calificaciones que el lector debe entender como fruto de la mirada del narrador y no de la realidad misma que es, en definitiva, una caricatura de sí misma. De todas formas, la objetividad seguirá siendo mayor cuando el narrador se retire de la mirada del lector. Cuando haya un presente periférico la distancia sentimental respecto a los hechos será mayor que si el narrador es un presente protagonista ("Con la luz del verano" y "Homenaje a Quintiliano"). Por otro lado, la presencia mayor o menor del narrador, el grado de cesión del discurso a los personajes, depende de las necesidades de la historia. A veces deja que sea el personaje quien hable y, otras, no hay más personaje que el narrador. Se constata también, con independencia del número de narradores que haya, que siempre uno domina el relato (esté presente o no), el que se hace responsable de sus formas, de sus materiales, etc.

Debemos entender la **voluntad objetivista del narrador** como un reflejo de la concepción de la realidad y de la creación poética que tiene el autor. Por un lado, se sitúa ante una realidad despreciable a la que no se acerca, a la que condena con su indiferencia o con su silencio a su propio ostracismo; a lo máximo que llega es a calificar inadvertidamente determinados aspectos puntuales que sirven al lector para desautomatizar o extrañar su lectura. Por otro lado, el acceso a las dimensiones menos tangibles de la realidad, a la "luz o señal de lo menos visible" ("El señor del castillo", 106) se realiza por medio de la contemplación (ya nos referimos, en su momento, a la figura del contemplador) de lo que es ambiguo, inseguro, etc., en una suerte de éxtasis, pasmo, visión del abismo o silencio, en conexión con la filosofía de la no acción del Zen y con la mística judeo-musulmana (cfr. Valcárcel, 1994) o cristiana, desde la española (San Juan) a la europea (Eckhart, Ruysbroek), etc. La contemplación equivale, pues, a quedarse, estar, no actuar en absoluto: mantenerse al margen.

3. 2. 6. 2. La complicidad del lector

La figura del **destinatario** del discurso no parece una de las preferidas en la narrativa de Valente. Así como el emisor, en cantidad, en manifestaciones, en tipos, etc., merece una atención detenida, el destinatario pasa muy fácilmente desapercibido, ya que su presencia es mínima. El hecho de que la figura del narrador suela verse como

mucho más cercana al autor debe influir en la percepción lirista que se ha hecho de estos cuentos. El personaje (cuando es él el que habla) se apoya muy pocas veces en la figura del destinatario, y lo mismo ocurre con el narrador, que sólo puntualmente (para "ironizar" sobre la realidad) habla a sus supuestos oyentes, los lectores (de ahí también la fácil identificación autor-narrador, porque el destinatario de éste es el mismo lector). Señalamos, por tanto, los pocos casos en que se puede constatar su aparición:

"Mi primo Valentín" se construye sobre la ficción de una carta que dirige a su primo Valentín, protagonista de la historia, el emisor-narrador. Es, por tanto, un destinatario individual, uniforme y totalmente enterado de la historia, y es el responsable de que la mayor parte del cuento se relate en segunda persona de singular. No interviene en ningún momento, ya que está alejado de la emisión, ajeno a ella en el momento en que se produce.

"Discurso del método" también se dirige a un destinatario presente, la mujer que comparte el cuento con el narrador protagonista. Su presencia también condiciona que, en determinados momentos, la narración se haga en segunda persona y que el discurso del emisor sea un monólogo, pues ella casi no interviene, se reduce a un elemento del ambiente, y por tanto, no está enterada de la historia.

En "Empresa de mudanzas" encontramos un destinatario múltiple implícito, los empleados, a los que se dirige el protagonista. No intervienen y están totalmente enterados de los hechos.

"El regreso", de nuevo, resulta conflictivo; podemos intuir la presencia de distintos destinatarios correspondientes a varios narradores: "Ahora, entre todos y quizá desconociéndonos (...)" (85): el narrador podría estar dirigiéndose a un "vosotros" implícito, los lectores. "Vicente dice, no se si sabes (...)" (85); aquí el destinatario parece ser el personaje suicida, al que se habla en otras ocasiones ("Repetiste una y otra vez este verso", 86). Otras veces hay un destinatario implícito, María: "¿Sabías tú que él lo había marcado, que era suyo?" (87), etc.

Por tanto, no es generalizable, pero todos saben de qué se trata, están enterados, excepto los lectores que son recibidos en el pórtico del cuento: para ellos se escribe. "Undécimo sermón (fragmento)" se dirige en segunda persona de singular ("dijiste", 95) a un destinatario individual e implícito, al que se replica, construyéndose así el cuento.

"Fuego-Lolita-mi-capitán" utiliza otro tipo de receptor, aludido ya no por un personaje, sino por un narrador que es casi autor, y que exige un lector ideal o implícito ("el intérprete actual puede manipular a su placer tal dato recurriendo al tremendismo o al gusto camp", 123-124). Este intérprete actual debe conocer las manifestaciones literarias aludidas para comprender la ironía del narrador (otra vez). Es, por tanto, un receptor múltiple, ausente e hipotético, y permite que la voz del narrador surja de su anonimato, con un rasgo de ironía que facilita la creación de un entendimiento con el lector.

"De la no consolación de la memoria" combina la tercera y la segunda personas de singular. Con la segunda aparece un receptor implícito y enterado, el protagonista de los hechos. A diferencia de "Mi primo Valentín", aquí podríamos pensar que ese receptor es el mismo narrador, que se dirige a sí mismo, sobre todo entendiendo el cuento como una rememoración biográfica.

En los restantes cuentos, aunque a veces pueda intuirse, nunca aparece claramente esta figura: son **receptores ausentes**.

Cuando están **presentes** pueden ser personajes del cuento (a los que se dirige otro personaje, sirviéndose de esa forma de enunciación como artificio narrativo), o pueden ser los lectores (a los que se dirige un narrador-autor, buscando su complicidad, casi exigiéndoles una actitud y unos conocimientos previos para identificar sus ironías). En este último caso se explicita una situación que se da constantemente a lo largo de todo el libro: el narrador seguirá haciendo guiños que habrá que descifrar —por ejemplo, "dio un gran golpe sobre su mesa del siglo XIII el mes de agosto de 1280", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 31, desmitificando la figura del Papa—, pero sin que el mismo narrador apele al lector, llame su atención, como en el ejemplo que poníamos de "Fuego-Lolita-mi-capitán"; es necesaria una constante atención y, de algún modo, el narrador advierte que una lectura superficial es inútil, que cualquier texto puede leerse de varias maneras ("recurriendo al tremendismo o al gusto camp"); la figura del lector es, por tanto, imprescindible para Valente, como se comprueba en la atención que le dedica al proponerle lecturas desmitificadoras, oblicuas, al dejar que sea él quien tenga que concluir algo de los textos, habida cuenta del silencio del narrador, etc.

3. 2. 6. 3. La forma de lo espiritual

La **cantidad de personajes** es variable. En algunos cuentos hay muchos; por ejemplo, en "Rapsodia vigesimosegunda", con Ulises, Telémaco, Femio, Antinoo, Leodes, Melantio, las criadas; "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", con el Papa, la corte, Maimónides, Abraham, etc.; son cuentos, como cabría esperar, caracterizados por la narratividad. Otros, en cambio, tienen muy pocos personajes, muchas veces uno solo que reflexiona y es el centro del relato (por ejemplo, "El vampiro", "*A midsummer-night's dream*", "La mano", "Biografía", etc.). En ellos, la variedad de los hechos se reduce e interesa más la reflexión. Incluso hay algún caso en que podríamos pensar que en realidad no existen personajes: "Del fabuloso efecto de las causas", donde hay conceptos filosóficos; "Informe al Consejo Supremo", donde se detallan teorías y hechos sin atribuciones a personajes; "Empresa", donde un narrador casi totalmente anónimo relata una anécdota correspondiente a unos personajes desconocidos, etc. Como es lógico, la cantidad de personajes va en función del peso del argumento en cada cuento; los textos menos diegéticos necesitan una cantidad mucho menor de recursos pragmáticos que los restantes, porque su interés no está en circunstancias que puedan vivir los personajes, sino en experiencias que desarrolla una personalidad. Deducimos de todo ello que, en general, los personajes, cuando los hay, son subsidiarios de una situación.

Un rasgo destacable es que las **descripciones** son básicamente **conductistas**, según lo que los personajes hacen y cómo lo hacen, en consonancia con la idea de dejar que sea la realidad misma quien se defina. Por ejemplo, conocemos la ideología del Papa Nicolás III a través de su comportamiento casi salvaje; el personaje de "El vampiro" se define por su forma de actuar ante los hechos, igual que el de "*A midsummer-night's dream*"; Tamiris no habla ni es descrito más que por su actividad, su lucha; el poeta de "En razón de las circunstancias" refleja su ética a través de sus creaciones, etc. Podríamos poner a "Acto público" y "*Dies irae*" como ejemplos de esta actitud: en ambos lo que los personajes hacen es el centro del relato: moverse sin sentido o avanzar movidos por la necesidad de saber.

Por otro lado, la **descripción sensorial** es bastante habitual, aunque no sea nunca el único modo de caracterización de los personajes. La cinésica y las

exclamaciones de Ulises lo presentan como a un ser despiadado en su venganza justiciera: "dio un largo, increíble berrido" (27), "tentándole el pescuezo con mano carnicera" (28); el Papa Nicolás "se enjugó con un pañuelo enorme el pegajoso sudor de Roma en la canícula, lanzó un bramido horrendo (...)" (31); los lagartos de "Sobre el orden de los grandes saurios" se describen sensorialmente: "se fijó en la forma de su boca, en la elasticidad de sus mandíbulas, en la aplanada contextura (...)" (70); en "El fusilado" el personaje "notó que entre las ligaduras (...) todo su ser adquiría una brusca flexibilidad (...), se sintió recorrido de una sangre distinta (...)" (78); María, de "El regreso", "empezó a caminar por la habitación (...) como trabada por una estrecha vestidura talar" (87); la anciana de "Con la luz del verano", "Murió con traje de fotografía antigua" (103). "Hagiografía" es un paradigma de descripción etológica: "tenía la piel entreverada, es decir, entre transparente y oscura (...); con ella crecían por el cuerpo esporádicas formas no diurnas, como musgo y arañas, serpientes y lagartos verticales que recorrían su columna vertebral (...); Sintió que el aire que salía de él se volvía más tibio, muy caliente después (...); Desde la nuca corría por su espalda, como lagarto súbito, una eléctrica sensación de calor" (*pássim*), etc; también "La mano" sirve como ejemplo de esta circunstancia: "el sudor pegajoso que invadía mi cuerpo (...); Oía sólo una voz carnosa (...) La voz carnosa me entraba ya por la boca, aliento arriba, se pegaba a la tráquea (...) Sentí una enorme laxitud (...)" (*pássim*).

Las **prosopografías** son **poco habituales**, **como las etopeyas** y, cuando aparecen, suelen referirse a un número mínimo de rasgos que completan la descripción que el lector se crea a través de las restantes caracterizaciones. Por ejemplo, los rasgos humanizadores del simio de "El mono", la ruina física del personaje de "El fusilado", las esperpentizaciones de "Sobre la imposibilidad del improperio" y "Un encuentro", física una, más moral la otra, o el contraste del loco disfrazado, en "Fuego-Lolita-mi-capitán", con la sociedad.

Las descripciones moral e ideológica suelen ir unidas. A Valente parece interesarle más lo ético que lo físico (esto es, en general, soporte de las degradaciones a que son sometidos los personajes y las situaciones). La moral, la ideología, son las responsables de la degeneración en la edad de plata. En "Rapsodia vigesimosegunda", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "La mujer y el dios", "Undécimo sermón

(fragmento)", "La mano", "Mi primo Valentín", "Pseudoepigrafía", "Repetición de lo narrado", etc., domina lo moral sobre lo físico.

La **presentación** de los personajes es **compleja**, pero no completa; compleja porque las perspectivas que se usan para ello son múltiples, como hemos visto, aunque se pueda simplificar el asunto afirmando que, tal y como se podía esperar por el título de los libros, y mirando también a la tipología de temas que presentamos, es el aspecto ético-filosófico-espiritual el que interesa al autor; es decir, intenta que el resultado de sus cuentos sea una reflexión ética en el lector, que pueda percibir los pilares quebrantados de esa edad de plata que origina la escritura. Paralelamente a la tendencia antiargumental (señalábamos la brevedad, simplicidad y a veces fragmentarismo de las historias) de los cuentos, la descripción de los personajes se hace encarando no tanto la dimensión material como el lado espiritual, que es del que cojean. No creemos contradecirnos al afirmar esto y al haber indicado la abundancia de presentaciones comportamentales, la presencia de prosopografías o, incluso, la por veces chocante descripción sensorial. Creemos que estas posibilidades se dan en función de la necesaria lectura crítica, moralista, que se les ha de dar a los cuentos; es decir, lo físico es soporte de lo moral (Antinoo parece un "cerdo sangriento" ("Rapsodia vigesimosegunda", 27); el Papa "lanzó un bramido horrendo" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 31); la voz del confesor "penetraba como flauta o cuchillo en los recónditos puntos germinales" ("La mano", 56, etc.). Es ahí donde deberíamos situar el afán esperpéntico, expresionista o surrealista, que sostiene gran parte de las descripciones materiales; el esperpento, lo grotesco, el expresionismo, etc., son formas de reflejar mediante lo superficial (a través de su alteración) las realidades subyacentes del ser humano o de la sociedad. En todo caso, como decíamos, las caracterizaciones de los personajes casi nunca son completas, no pueden originar entidades definidas; los entes mejor definidos lo son por estarlo antes del cuento: los personajes literarios (Ulises...) o históricos tienen una formulación en el contexto cultural en que puede moverse el lector, todos nos imaginamos cómo debió haber sido tal o cual personaje literario o histórico. La **difuminación** de los personajes (como la de muchos ambientes y tiempos) se justifica por el hecho de que al autor le interesa más el aspecto general de una época o sociedad que los matices individuales que pueda haber en ella; es decir, prefiere trazar prototipos antes que personajes (como decíamos al tratar los temas): el heterodoxo o místico, el

que busca, el que sufre, el que representa al poder, el que se ha entregado al poder, etc. Por eso decíamos que los personajes estaban en función de la situación: son representantes de un estado de cosas que los hace y al que hacen así; por tanto, podrían aparecer otros personajes si la situación fuese la misma. La difuminación también conecta con el **papel activo** que Valente otorga al **lector**: es éste quien debe reconocer tales prototipos; "requiere que el lector participe más intensamente que antes en el proceso de manipular y crear —o re-crear— los significados del poema en cuestion." (Debicki, 1992: 56). Tienden a ser más actantes que actores y por ello equivalen a seres humanos en general. No obstante, la distinción hombre-mujer puede ser válida en "La mujer y el dios", donde la protagonista adopta los valores tradicionales de sumisión y aceptación que la hacen propicia para el papel: "(...) figuras doblemente marginadas por ser mujeres y también rebeldes" (Engelson Marson, 1994: 67).

Para tratar la cuestión de la posible **evolución** de los personajes debemos delimitar, en primer lugar, cuáles son los ámbitos en que se da: la brevedad de los cuentos limita la posibilidad de variación, la cual, si sucede en el plano físico (recuerdo que el adulto hace de la niñez, etc.) es, de nuevo, sostén de un cambio moral: la visión de la infancia es radicalmente opuesta a la de la sociedad adulta (por ejemplo, "Intento de soborno"). Si miramos, pues, al plano ético, comprobamos que, en efecto, los casos en que un personaje cambia a lo largo de un cuento son mayoría. Sólo en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "La ceremonia", "Informe al Consejo Supremo", "Discurso del método", "Empresa de mudanzas", "Acto público", "Homenaje a Quintiliano", "Los nicolaítas", "Sobre la imposibilidad del improperio" y "Un encuentro" se puede decir con seguridad que los personajes permanecen iguales a lo largo del relato, pues su actitud mental permanece firme (aunque el lector la vaya conociendo poco a poco). No es casualidad que el personaje principal sea en todos ellos un representante del poder o un aliado del mismo; inmovilismo, cerrazón, mundo de estatuas.

Debemos referirnos, finalmente, a los tipos de **voces** que encauzan su manifestación. Como en el caso de las descripciones, no existe univocidad; normalmente se combinan voces, ya por estar atribuidas a distintos personajes (nos interesan las de los principales, las más relevantes en los relatos), ya perteneciendo a un único personaje.

La práctica más abundante es el **estilo indirecto**, que supone la presencia activa del narrador presentando las ideas de los personajes. Dada la tendencia a la objetividad del narrador, no se presupone una manipulación de las palabras o una pérdida de credibilidad de las mismas. Las palabras, los pensamientos, aun presentados a través del narrador, tienden a ser por sí mismos reflejo o crítica de la realidad.

Más extremo es el caso de cuentos como "Tamiris el tracio", "Fragmento de un catálogo" o "Biografía", donde no hay manifestación alguna de los personajes. En algún caso, por ejemplo, "Fragmento de un catálogo", porque no hay en realidad personajes que puedan hablar (aunque en alguna ocasión en que tampoco los hay, puede existir una expresión de un supuesto personaje —"Undécimo sermón (fragmento)"—, en los otros, porque la voz del narrador es la única.

El **estilo directo** es otra de las posibilidades más frecuentes (por ejemplo,"*A midsummer-night's dream*", "Informe al Consejo Supremo", "Discurso del método", "Empresa de mudanzas", etc.), donde el personaje principal y el narrador coinciden en una misma entidad. Es un uso del monólogo característico del modo de narrar de Valente, como en otros momentos hemos señalado, ya introducido por guión, ya en forma de carta, ya como relato autobiográfico, etc; así, la experiencia relatada aparece en su fuente. El estilo directo ofrece al lector la posibilidad de contrastar las palabras leídas con la realidad conocida; es ahí donde muchas veces aparece el narrador para condicionar el modo de comprender esas palabras. Puede hacerlo de muchas maneras: con el uso de una cita inicial, con valoraciones previas apenas perceptibles derivadas de una mirada irónica sobre la realidad y sobre los personajes, etc.

El **estilo indirecto libre** nunca aparece de modo exclusivo, sino combinado o confundido con el indirecto —por ejemplo, "En la séptima puerta"—, con el directo —por ejemplo, "*A midsummer-night's dream*"— o con el monólogo interior —en "Sobre el orden de los grandes saurios"—. En "El ala" está, sin embargo, la manifestación fundamental; muy pocas veces aparece el estilo indirecto ("No recordaba qué había dicho el recién llegado", 65). Las preguntas también son asumidas por el narrador: "¿Pronunció realmente su nombre o dijo sólo un nombre parecido al suyo (...) ¿Qué quería?", 66). Su importancia está en que permite objetivar una experiencia que de otro modo no podría ser conocida por el lector. Es el mismo proceso que cuando el narrador presenta en estilo indirecto la experiencia de un personaje, situándose

hipotéticamente en su lugar, contándole lo que él ya sabe (por ejemplo, "Mi primo Valentín"), o cuando el personaje se sitúa hipotéticamente en el lugar del narrador (por ejemplo, "Sobre el orden de los grandes saurios", como ya hemos explicado).

En cuanto al **monólogo interior**, es el modo de expresión menos habitual y autónomo. Su función es similar a la explicada para el indirecto libre. Hay ejemplos en "La mano": "No, no había estado yo hermoso, con la hermosura falaz del pecado, como la voz decía, sino simplemente desnudo (...) Sólo después, más tarde... (...) ¿Pero cuantas veces?" (56); "El uniforme del general": "Y porque Manuel gritó ¡Viva la de-mo-cra-cía!, y todos se pusieron a cantar y a beber vino (...) para ser condenados por impíos (...) y por otras cosas que de nosotros mismos ni siquiera sabríamos decir" (140).

En resumen, **los personajes se presentan indirectamente**, ya debido a su caracterización por parte del narrador, ya en cuanto a su manifestación. Las personalidades más definidas son observadas con cierto distanciamiento, al igual que la realidad; entre ellas están las que cumplen el papel de víctimas y el de victimarios; los primeros suelen tener el apoyo tácito del narrador, del mismo modo que los segundos suelen ser ridiculizados. En realidad, la caracterización de unos y otros no difiere radicalmente, no es más rica en ningún caso: simplemente, los dos tipos son productos de una era, desempeñan un papel que continuamente se repite. El desdibujamiento de los personajes es a veces extremo cuando se trata de retratar situaciones trascendentes o cuasi místicas. El personaje, en tal caso, tiende a diluirse para quedar sólo una entidad experimentadora o razonadora.

3. 2. 6. 4. Distanciamiento sentimental

Los **fenómenos comunicacionales** son muy poco usuales en el libro y, de hecho, en algunos cuentos no hay ninguno: "Sobre el orden de los grandes saurios", "*Dies irae*", "Undécimo sermón (fragmento)", "Una salva de fuego por Uriel", "Con la luz del verano", "Del fabuloso efecto de las causas", "En razón de las circunstancias", "Homenaje a Quintiliano", "Los nicolaítas", "La visita", "Variación sobre el ángel" y "Un encuentro"; casi todos tienen poco argumento, cabe poca dramatización. El afán objetivador del narrador favorece que la expresión se haga sin excesivos alardes y los personajes no se manifiesten directamente de modo habitual.

Por contra y, como cabría esperar, en los cuentos donde la argumentalidad y la definición de los personajes es mayor, sí es posible encontrar fenómenos como la **exclamación** o la **interrogación retórica**: "¡Que lo quemen! (...) ¡Maimónides, verraco!" ("Abraham Abulafia ante Portam Latinam", 31-34); "¡Viva el muerto! (...) ¡Viva, viva! (...) ¡Traición, traición!" ("Acto público", 101); "¿Se alojaba allá arriba el Gran Hostigador?" ("La mujer y el dios", 36); "(¿residuo de la mención de Roma como «*urbs*» o signo y noción de la ciudad absoluta, de la ideal Jerusalén?" ("Mi primo Valentín", 31); "¿Deriva el nombre Orense de un gótico Warmsee? ¿O tal vez de Auransio o Aransio (...)" ("Biografía", 147), etc. Las interrogaciones están en boca del narrador, que se introduce en el relato, o del personaje que habla en primera persona.

En la misma situación se encuentran las **hipóforas**, en general en boca del narrador, que habla o que asume la voz de los personajes: "¿Qué quería? Claro que él no preguntó qué quería (...) Pero, ¿a qué había venido entonces?" ("El ala", 66); "¿Era el 18? ¿Era el 19? no recuerdo bien" ("Hoy", 81); "¿Más? Apenas más" ("Sobre la imposibilidad del improperio", 155).

Las pocas **comunicaciones y licencias** que existen se sitúan en la ficción de los personajes, nunca en boca del narrador hacia el lector (es más sutil en sus sugerencias, como hemos visto): "¿Sabes? (...) Dirás que por qué no hacerlo antes (...)" ("Discurso del método", 74); "¿Sabías tú que él lo había marcado, que era suyo?" ("El regreso", 87).

El mismo caso es el de los **apóstrofes**: "No quieras degollarme" ("Rapsodia vigesimosegunda", 28); "Te ruego, en fin, que me des (...)" ("Mi primo Valentín", 54).

Se podría hablar de **dialogismo** en aquellos cuentos que son básicamente reflexivos, aunque no se manifiestan siempre de modo evidente como diálogos del narrador consigo mismo: " (...) como un vaciado de escayola que (...) reflejara sólo la oquedad. Sí, lo hueco (...)" ("Sobre la imposibilidad del improperio", 155).

Las **concesiones y correcciones** también son recursos de dramatización de los personajes: "gusté la prisión por lealtad a ti, si bien fue sólo (...)" ("Rapsodia vigesimosegunda", 29); "yo era escritor. Es decir, había conseguido (...)" ("El mono", 47); "podría prestarse a equívocos —si bien no entre nosotros" ("Informe al Consejo Supremo", 60). Demuestran que el discurso de los personajes supeditado a un narrador

puede demostrar abiertamente, cuando existe, su ambigüedad o su carácter contradictorio.

Mucho más importantes son, para la construcción lingüística que hemos venido refiriendo, las **analepsis y** las **prolepsis**; estrechamente unidas a las repeticiones (epímones, etc.), consiguen crear en los cuentos la sensación de insistencia, de ir avanzando poco a poco sobre un mínimo material de partida. De ahí que muchas veces sea difícil decidir si se está adelantando información o si se está volviendo sobre ella; en realidad, simplemente, se insiste. Sirven como ejemplos cualquiera de los citados para las epímones: "Los velatorios eran pan de cada día (...)" ("El vampiro", 39); "Había llovido tanto que (...) Pero eso fue después del horror de la noche (...)" ("*A midsummer-night's dream*", 45), etc.

Parece evidente que los alardes expresivos no son el aspecto más importante en estos cuentos; narrador y personajes demuestran un cierto distanciamiento de las situaciones, las miran de un modo más interno o intelectual (por dentro desde fuera) que sentimental, en concordancia, por tanto, con el tono general del libro, contrario a toda exageración. Estos aspectos se pierden en beneficio de la carga intelectual de las narraciones. Una escritura cargada de figuras comunicacionales equivale a una escritura creada por extensión, donde la intensidad —lírica y narrativa— se consigue por efectos externos —representando la "sorpresa" del personaje o del narrador— más que por los aspectos trascendentes —de trascendencia de la textualidad hacia fuera de sí misma— de una escritura que busca la sorpresa del lector. Un cuento, ajeno a esta colección pero ya aludido, como "El condenado" (Valente, 1953), partícipe de un modo de narrar menos conceptualista, sí cuenta, sin embargo, con abundantes fenómenos comunicacionales, sobre todo en las reflexiones del personaje, que extrema sus alardes: ("Pero así no conseguiría morir. Bueno ¡y qué! (...) ¿Cómo no se le había ocurrido? (...) ¡Qué terrible su soledad!" (191-192), etc. El modo de narrar que nosotros analizamos se aleja de los alardes expresivos, en una voluntad de reflexión serena e inmotivada por los sentimientos, sin llanto.

3. 2. 6. 5. El no-tiempo y la edad

Del mismo modo que las caracterizaciones de los personajes se realizan de modo indirecto —éticamente, a través de gestos y formas, de modo expresionista, esperpéntico, etc.—, la percepción del **fluir temporal** tiende a disolverse en la dimensión mítica que la recreación de una "edad" produce: el tiempo funciona sólo como parte de esa edad, y aun así muy pocas veces llega a ser un tiempo consistente. En términos generales, no hay cronologías, descripciones de sucederes temporales (puede haber ciclos mítico-simbólicos, como el de "La mujer y el dios", ya tratado). Por contra, el fragmentarismo se manifiesta en esta dimensión, puesto que la preferencia por historias ya comenzadas (y aun a veces abandonadas *in medias res*) es notable: "De ahí los comienzos abruptos, los comienzos constantes en los que se instala el texto. Sin preámbulos, así se nos ofrecen los poemas de Valente" (Valcárcel, 1994: 292).

No interesa tanto la coherencia, en este sentido, que se vean historias completas, localizables, como el aspecto atemporal de las mismas; la temporalidad no es una dimensión válida para explicar determinadas realidades (la muerte, la poesía, etc.), del mismo modo que el lenguaje no alcanza a representar esas mismas realidades. Por esa razón, se entiende que tras las barreras que impone la temporalidad debe existir algún otro modo de concebir el tiempo que no sea el de una simple sucesión de hechos; a esa forma de tiempo hay que acceder por la negación de la temporalidad, por la búsqueda de nuevos modos de percepción. Así, el tiempo de la historia —"oliendo a tiempo estancado, corrupto", ("El vampiro", 40)—, un tiempo que ya no es tal, tiende a convertirse en el tiempo del mito (la edad de plata); el tiempo no histórico por su parte, se mantiene en su adimensionalidad. De algún modo, se busca una "impersonalización" del fluir temporal, que no sea fácil identificarlo con un tiempo real, para que éste signifique por sí mismo, no sólo como soporte de unos hechos. Del juego entre el tiempo que se mide y el tiempo que se vive (o no se vive) surgen distintos modos de percibir esta dimensión, distintas interpretaciones de la temporalidad:

Puede haber un **tiempo mítico** que se remonta a localizaciones cronológicas no sujetas a documentación; es un tiempo inexistente (literario, filosófico, etc.), que es en realidad una relación de hechos atemporales. El mismo fin de la edad de plata es un tiempo mítico, porque no es una cronología, sino una época. Se trata del tiempo que vemos en "Del fabuloso efecto de las causas", "La mujer y el dios", "El señor del castillo", "Pseudoepigrafía", "En razón de las circunstancias".

El **tiempo subjetivo o memorístico** es un flujo de la conciencia que no necesita una base cronológica, que tiene su propia coherencia. Sostiene historias nacidas de la memoria, retracciones a especies latentes, llegando a veces a fundirse con el tiempo del mito (el del germen, la latencia, como "Biografía"). Existe en "Hagiografía", "*A midsummer-night's dream*", "La mano", "Fuego-Lolita-mi-capitán", etc. Éste y el anterior podrían considerarse, más técnicamente, ejemplos de tiempo suspendido, ajenos a cualquier dimensión cronológica real.

El **tiempo histórico**, esquemáticamente localizado, viene muchas veces de la mano de la historia o del personaje y es, en ocasiones, violentado por anacronismos que introduce el narrador, demostrando así la atemporalidad de la situación, el valor relativo de este tiempo. Por ejemplo, lo vemos en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" o "Una salva de fuego por Uriel" (éste es un ejemplo de tiempo omitido).

Finalmente, hay lo que llamaremos un "**tiempo cero**", es decir, un tiempo no marcado que pretende ser generalizable, identificable en general con momentos de la época contemporánea, cercanos al autor (y todavía al lector), pero que tiende a la ambigüedad, a no dejar localizarse. Del mismo modo que el primero y el segundo se acercan (tienden a aparecer en cuentos reflexivos), éste se aproxima al tercero, se refiere a la misma época, a la misma edad. Aparece, por ejemplo, en "La ceremonia", "El mono", "Discurso del método", "Empresa de mudanzas", "Un encuentro", etc.

Al primero le corresponde un narrador que es una conciencia del origen (por ejemplo, "*Dies irae*")*;* al segundo, un narrador biográfico (por ejemplo "Hoy"); al tercero un narrador cronista (por ejemplo "Una salva de fuego por Uriel") y, al cuarto, un narrador testigo (por ejemplo, "El fusilado"). Todos desdibujan sus límites cronológicos, su duración, su localización, etc. Es la historia de la edad de plata, una época que existe por sus hechos, ideas, palabras y formas, no por un suceder temporal.

En general, domina dentro de las narraciones un **tiempo lineal**, lo cual no impide la presencia de prospecciones (en general breves) o retrospecciones (breves también), que parten de las analepsis y prolepsis ya estudiadas. A pesar de esto, el relato tiende a coincidir con la historia: es decir, no se suelen dar grandes rupturas temporales.

Sin embargo, hay una serie breve de cuentos que tiene una mayor complejidad cronológica: "El regreso" está construido sobre un notable fragmentarismo temporal; hay un presente en el que se sitúa el narrador, ya al inicio de la historia:

"Ahora (...) comenzaremos (...)" (85), y desde el que se construye el relato; hay un pasado que relata una historia compartida, la cual se mira de dos modos: uno presente, simultáneo a los hechos —"Él y yo salíamos ahora haciendo trepidar absurdo (...)", 87—, y otro retrospectivo, relativo a la memoria del narrador, visto por tanto desde el presente —"Yo estuve torpe, te confieso, temiendo que pudieras suponer que no me había parecido entre todos los tuyos el más lúcido (...)", 90—.

"Homenaje a Quintiliano" intercala dos discursos, en general sin transiciones; uno está en presente, en el mismo momento de la narración: "Me miró de soslayo y después sonrió, como si reconociese o fingiese reconocer la polvorienta cita" 129), y el otro es una retrospección a un momento pasado, en el que se sitúa el núcleo argumental del relato: "En efecto, así es y así lo afirmo; para que así lo sepan —dijo un día uno de los docentes", (130). Como decimos, los dos tiempos se presentan alterna y sucesivamente: "Nada en recta moral me obligaba a acusarme. El lugar era estrecho. Se buscaban con diligencia varios modos. Mi huésped se dejó caer en la butaca. Cerró los ojos. Quintiliano enseña (...)" (131).

"El uniforme del general" intercala también dos tiempos. Uno está en boca del narrador, simultáneo a los hechos principales: "El condenado se sentó en la penumbra" (139), y otro en boca (o en memoria) del personaje, que se refiere a los hechos que él recuerda : "Primero se lo había puesto Manuel y luego su hijo (...)" (140).

En conexión con la brevedad general de las narraciones, el tiempo suele ser rápido, reducido, por la omisión de hechos no relevantes para la comprensión de la historia. La concentración, pues, no es ajena al tiempo.

3. 2. 6. 6. El no-lugar. Las margas del eoceno

Como ocurría con las cronologías o las descripciones físicas de los personajes, las topografías no son casi nunca elementos de máxima importancia en estas narraciones. Al igual que el tiempo, el espacio tiende a borrarse, a no identificarse con un espacio real y, para evitar la tentación al lector, se crean **ambientes**, no espacios. Esto es posible, en gran medida, por el tratamiento simbólico-expresionista que las topografías (escasas en todo caso) reciben. Algunos cuentos ponen especial empeño en dibujar ambientes, como ocurre con "El vampiro" y "*A midsummer-night's dream*", que

los tienen similares: oscuros, tétricos, determinados por la lluvia, el lodo y la oscuridad, como ya se vio; en "Mi primo Valentín" el espacio urbano de Caracas simboliza la sociedad actual, alejada de lo trascendente; la oscuridad y el vacío de "La mano" califican toda una época; en "Hoy" el espacio real de la infancia se caracteriza por el vacío, por el silencio, por el callar y temer; en "El señor del castillo", fortaleza y bosques son símbolos de los espacios más inaccesibles para el ser humano. En "Intento de soborno" hay una notable topografía que describe el almacén, consiguiendo identificar la "escueta condición de mercader" (122) del socio con sus pertenencias materiales: en él lo moral era lo material. En "Fuego-Lolita-mi-capitán" domina lo oscuro, lo húmedo y lo cerrado, como en "De la no consolación de la memoria".

"*Dies irae*" y "Biografía" contienen, prototípicamente, **espacios simbólicos**; en ambos el espacio accede al primer plano de la narración: en el primero, un espacio circular, descendente y para un solo personaje, es el camino individual sin retorno de todo ser humano en busca de respuestas; el segundo, ácueo, estático y contemplativo, también para un solo personaje, es el espacio de la retracción, el no lugar del origen personal, la fuente de la palabra, etc. Hablamos, por tanto, de espacios simbólicos, cuyo valor está en lo que recuerdan o sugieren, no en lo que son o pueden ser. Por ello mismo, a veces unen su valor simbólico al que aporta la dimensión temporal, normalmente para crear espacios y tiempos cerrados, oprimentes ("Hagiografía", "Hoy", "De la no consolación de la memoria", etc.).

En correspondencia también con su carácter simbólico, suelen ser **espacios imaginarios** y, cuando son reales, se relativiza ese carácter real: "Nace, nació, (...) en un lugar que (...) suele llamarse Orense, aunque lo que ahora con tal designación se conozca poco o nada tenga en común con el posible lugar de su supuesto nacimiento" ("Biografía", 147); "Había en mi pueblo, de cuyo nombre no quiero acordarme (...)" ("Variación sobre el ángel", 153), etc. Su indefinición hace difícil catalogarlos como urbanos o rurales, aunque muchas veces esa circunstancia sea indiferente para el resultado final.

Hay **espacios estáticos**, no variables, que vierten su valor en la idea de inmovilidad y encierro, cuando se trata de una simbología negativa, o de contemplación y acercamiento a lo trascendental (unidos a los tiempos suspendidos). Por otro lado, los

itinerantes se sitúan unidos al tema, como el caso de "La mujer y el dios" o "*Dies irae*", sosteniendo la figura del peregrino, del *homo viator*.

Espacio y tiempo, en general, suelen reducirse en la ejecución de los cuentos, perdiendo importancia por lo que tienen de localización concreta. Pocas veces son elementos nucleares (ya hemos señalado las excepciones), porque el tiempo y el espacio tradicionales son coordenadas inútiles a la hora de analizar una edad o de insistir en la búsqueda del no-lugar y no-tiempo poético, que son laberintos y flujos atemporales: "(...) cómo imaginar que en otros, que en los muchos viajes que sin cesar se cruzan en las sendas cegadas del mismo laberinto no habríamos de vernos. Porque sólo pensándote en causalidad y en tiempo cabría suponer que tú no has de volver (...)", ("El regreso", 85-86). Las fechas y los espacios no revelan nada nuevo; únicamente pueden localizar un hecho que no deja de ser ejemplo de lo genérico, de lo habitual.

Hablaríamos de espacio y tiempo "anónimos", indeterminados, no atribuibles a ninguna entidad: es decir, anteriores a toda entidad creadora o autorial y por tanto, no manipulables. Lo que se manipula ya no es, en propiedad, espacio y tiempo.

3. 2. 7. Forma de la escritura y modo de mirar: conclusiones

Llegamos, así, a la conclusión de que la dimensión formal de la escritura narrativa valentiana revela una pensada organización de los materiales que la componen, una coherencia entre las ideas transmitidas y la realidad lingüística que se emplea para llegar, en la práctica, hasta ella.

Todos los estratos contribuyen a constituir una escritura que nace de la previa relativización del lenguaje "usual": destrucción, disgregación, odio generador, contra la palabra y su uso, contra la sociedad y sus abusos; pero también destrucción de un decir recto, causal o inequívoco.

Los aspectos gramaticales y semánticos son los que soportan el peso fundamental de esta idea, como vimos a lo largo de su descripción; se busca un modo de escribir indirecto, pluridireccional, un modo de llegar al centro pasando por todas las periferias que sea necesario. En lo gramatical ello equivale a una construcción reiterativa, que insiste en una forma de acceder al tema tratado mediante una progresiva

variación de las ideas que se acercan a él. Cualquier figura de repetición o acumulación, además de los paralelismos, de modo especial, ejemplifican estos usos. En lo semántico, es la aparición de un lenguaje ambiguo, paradójico, de un léxico en constante contraste, etc., quien permite construir sobre lo dudoso y hacia lo dudoso.

Todo el proceso de búsqueda se establece en unas coordenadas también violentadas, de modo que no ofrecen ningún tipo de seguridad ni al narrador, ni a los personajes ni al lector; la ruptura del espacio y el tiempo, como zonas artificialmente liberadas de la maleza difuminadora de la realidad, significa la reintegración del hombre al dudoso equilibrio que proporciona el caminar entre el tiempo estatuido y el no-tiempo que encuentra en su busca de trascendencia, entre el espacio planificado y la necesidad de terreno para caminar —prefiriendo el exilio al reino—, etc.

Valente procura, en todo momento, establecer una corriente o flujo continuo entre el momento de su escritura y el momento del lector. La presencia implícita de éste es requisito indispensable para una lectura completa del texto, pero se precisa un alejamiento mental del centro por parte del receptor, paralela a la excentricidad de la escritura, para que la labor de destrucción no pase inadvertida.

El narrador, por su parte, se ubica en una actitud de contemplación más que de creación, sobre todo porque se produce "una tensión entre autoría y anonimia" (Sánchez Robayna, 1996: 44). El alejamiento del narrador implica una reintegración de la libertad perdida, a lo largo de su servilismo, a la palabra, una palabra nueva, no comprometida con nadie, no fijada, relativa. El concepto de anonimato no se aplica, así, solamente al narrador, que permite una autorrealización de la realidad, sino también al espacio y tiempo, a los personajes (que permanecen como entidades apenas elaboradas) y, en general, a la palabra y a los contenidos que transmite: palabras ajenas, ante las cuales sólo se puede actuar en contemplación pasiva, leer, percibir su momentánea cristalización.

3. 3. El tejido del relato

> (...) todas las partes aparecen dotadas de igual valor y autoridad, y el todo aspira a dilatarse hasta el infinito, no encontrando límite ni freno en ninguna regla ideal del mundo. (Eco, 1992: 89).

Una pregunta esencial que surge tras la lectura de una obra como la que tratamos es la que incide en la **naturaleza de la narración** como acto: ¿Qué es narrar?, ¿Por qué, siendo Valente un eminente y reconocido creador lírico sintió la necesidad, en un determinado momento, de narrar?

Pese a que, en ciertas circunstancias, la obra de Valente puede parecer críptica, apta únicamente para iniciados, lo cierto es que el autor ha insistido en explicar su "poética" a lo largo de distintos escritos teóricos y, no menos, en los propios textos creativos —nos remitimos, en lo relativo a la narración, a lo ya dicho respecto a la temática metapoética o metanarrativa—. En todo caso, como hemos venido creyendo hasta el momento, Valente nos parece el mejor hermeneuta, la principal fuente descriptiva de la producción del propio Valente (de otro de los Valentes).

La narración es, para el autor, duración. Como se percibe en la descripción de los niveles formales de los relatos realizada en el bloque anterior, parece claro que la postura de Valente ante el desarrollo de su obra se caracteriza por una declarada consciencia de la infinitud del acto de escritura: "Narrar es tejer un hilo inconsútil que resiste a la secante interposición de la muerte y engendra contra ésta la duración" (Valente, 1997: 13).

Sobre ese principio aparece la escritura narrativa del autor. La concepción de la palabra de Valente se correspondería con una línea lingüística perteneciente a "escritoras y escritores de la desviación y de la subversión, creadores y creadoras de la destrucción y de la diferencia" (Blanco, 1993: 158), en uno de los polos del lenguaje que "fluctúa entre la unidad y la diversidad, entre la abstracción y la concreción, entre el centro y la periferia" (*ibid.*: 156).

Valente, como escritor de la "otredad", como buscador de la permanencia del lenguaje, de la memoria y de una conciencia narrativa que se sabe, y de ello nace su poder o actitud, no finita, intenta que su escritura consista en un flujo permanente, en una aportación más al tapiz que hilvana y deshilvana la literatura. Huyendo del dogma, sus cuentos no se acaban en sí: "De ahí que la narración nunca haya de quedar del todo conclusa" (Valente, *op. cit.*: 17), sino que son abiertos en su final, en su inicio, en los planteamientos, en la forma...

La narración ofrece una supervivencia —**continuidad**— del que narra, al tiempo que parte de su limitada capacidad para representar determinadas realidades —

discontinuidad—. Ello no es una contradicción, porque una cosa es la justificación de la prosa, su función salvadora y, otra, los caminos concretos que tome, según las necesidades o las concepciones del narrador. Ser es "ser narrado" (Valente, *op. cit.*: 14); narrar es estar, fluir, hacerse o dar a otro la oportunidad de que nos haga: la conciencia narrativa que identificamos en los cuentos es la de Valente (un Valente en busca de autor), de modo que se narra a sí mismo, se sustrae del fluir tanático y recupera su memoria. De ahí el alejamiento, la impasibilidad del autor-narrador, porque narrar es también percibir antes que la palabra un silencio, el silencio que sostiene el no-tiempo que salva al narrador-autor: "Ese suspenso es el origen o el inicio en que comienza la voz del narrador. Comienza en un suspenso, en un quedarse todo suspenso o suspendido" (Valente, *op. cit.*: 16). Casi un pasmo místico: es un silencio, un "ser / no hacer" previo a la misma narración, en el que se sitúa, antes de comenzar a narrar (a narrarse, a sobrevivirse), una conciencia que intuye la posibilidad de permanencia.

En la lírica existe la duración: "No es el poema mensurable por la extensión, sino por su capacidad para engendrar, fuera de lo mensurable, la duración" (Valente, 1995: 260). Paralelamente, en la narrativa se puede hablar de supervivencia: "Mito de supervivencia, la narración remite fundamentalmente al origen inmemorial del tiempo" (Valente, 1997: 15). Así, la prosa no es antipoesía ni la poesía antiprosa; se puede hablar, en todo caso, de permanencia: **narrativa y lírica** parecen apuntar a un mismo fin, que es el de su propia **indefinida prolongación**.

Es posible, sin embargo, que esa común duración se establezca con **procedimientos distintos**. De hecho, no es indiferente la elección del género aunque, en el caso de Valente, lo lírico y lo narrativo guardan similitudes y proximidades por encima de lo que suele ser habitual. Valente presenta el concepto de trama opuesto al de intriga: "Ha de haber siempre un hilo suelto, un hilo de la trama (que es lo importante de la narración y no lo llamado intriga) para que puedan continuar sin ser cortados los hilos del narrar y del vivir." (Valente, 1997: 17), y lo hace tratando la cuestión de la narración, identificando ésta con miles de imágenes y datos que asocian el acto de relatar con el de tejer, con los hilos y las urdimbres de las telas.

Hemos comprobado en el apartado dedicado a los aspectos pragmáticos de los relatos valentianos cómo la figura del destinatario o lector ideal —una figura implícita en general aunque en ocasiones aludida de modo directo— era parte integrante

del plan (de la trama, del tejido) narrativo del autor, puesto que su participación era inexcusable a la hora de perfilar, para sí mismo, un texto que recibe abierto o sin acabar. Así, apelando a la Estética de la recepción (Jauss, Iser), podemos pensar que el interés principal de Valente cuando ejerce de narrador no es crear "horizontes de expectativas" en el destinatario, al menos en su destinatario o lector ideal, puesto que la intriga es un aspecto narrativo de escasa importancia, o incluso prescindible por completo, cuando se observa cualquier relato de los estudiados.

En el estudio argumental que hacíamos al inicio de este trabajo y también en las conclusiones al apartado formal y de contenido que siguen a este capítulo, nos ocupamos de una curiosa circunstancia en los relatos: la tendencia a la **apertura argumental**, a la ambigüedad del relato que se presenta ya a través de los inicios truncos, ya mediante el fragmentarismo, ya gracias al notable proceso de abstracción de los hechos, y que son manifestaciones de lo que nosotros llamamos "tendencia antiargumental" de Valente. Este hecho es perceptible en especial en algunos de los tipos de relatos presentados (por ejemplo, dentro de los "cuentos reflexivos") pero, como característica general o tendencia, está presente en todos los cuentos, incluso en los más "tradicionales", es decir, en los que guardan todavía un cierto grado de narratividad, que trazan una historia más o menos definida, perfilan unos personajes, localizan los hechos...

Este agotamiento de la utilidad del argumento, ya comprobada, como decimos, nos remite al concepto de **intriga**, el menos operativo en la realidad profunda del relato. Intriga es, pues, artificio argumental; implica dependencia de un *ordo naturalis* o historia (en el sentido que le da Todorov), es decir, remite a una idea de argumento entendido como sucesión, ordenación lógica de secuencias, causalidad entre hechos relatados, progresión climática, conclusión efectiva y perfecta, etc. Es más, puede ocurrir que un relato (Todorov) u *ordo artificialis* aparentemente se aleje de esta concepción del cuento pero, si quien lo domina es la intriga, la relación efecto-causa podrá seguir presente en el texto.

La causalidad, las explicaciones causales, no le sirven a Valente. La intriga es una "entidad" inútil para sus planes. Así pues, la narrativa del autor deberá definirse en sus fundamentos, incluso en su génesis, a partir de la idea de **trama**, que no equivale, por tanto, a artificio argumental, a expectativa de un desenlace, a causalidad entre los

hechos. La trama es un tejido —una tela— pero también el acto mismo de tejer o de narrar.

También hemos indicado a lo largo de este estudio que la principal materia prima de la que se nutre el relato valentiano es la palabra. Es decir, la narración de Valente, como su poesía, tiene un sentido genesíaco, nos pone delante de la creación o nos remonta a la aparición de la palabra *matrix* (cfr. su versión del prólogo griego "*Kata Ioanen*" del Evangelio según San Juan: Valente, 1994). El hecho de narrar conecta la función del Valente narrador con el hilo continuo que llega desde los orígenes divinos de la palabra (divinos o, mejor, míticos, puesto que la visión destructiva y autodestructiva que asume la palabra en la concepción de Valente remite más a un origen plenamente humano que a una génesis divina o metafísica de la misma. La palabra ligada al hombre es equivalente a todo producto humano y es, aun, el hombre mismo: "Si (...) el hombre ha creado su palabra, ha creado entonces también su pensamiento, su ley, ha creado la sociedad, lo ha creado todo y puede destruirlo todo" (Cioran, 1985): el que narra es un continuador de la trama que ha llegado, a través de los tiempos, hasta él: "El espacio de la narración es (...) el espacio (...) del tiempo original o del tiempo del origen de los tiempos" (Valente, 1997: 16).

A esa progresión, continuidad o permanencia se suma la retracción que realiza el narrador. Esto es, el camino inverso desde el destino de la palabra en su escritura hacia la fuente primera de la palabra, tocando el tiempo del génesis cósmico o desplazándose hacia las planicies de la memoria.

La trama, por tanto, como fundamento de la narración (es la misma narración), resulta imprescindible y además implica la presencia de una entidad narradora —explícita o implícita— que escoge unos ciertos hilos de entre los que llegan a sus manos, los entreteje, deja algunos sueltos, sin llegar a terminar la tela que es el relato, para que otro pueda continuar (no terminar) la labor, sosteniendo el fluir de la narración, del narrador y de la memoria creadora. En esa urdimbre eternamente continuada no, hay por tanto, intriga: el relato no se destina a mantener la curiosidad pasiva del lector sino que éste debe implicarse en una resolución que no tiene por qué ser argumental, sino que puede referirse a lo filosófico, a lo ideológico, a lo histórico...:

> También un día único, en el único cine que allí había, habló de la extensión imperial de sus obras don José María Pemán (el intérprete actual puede manipular a su placer tal dato recurriendo al tremendismo o al gusto camp) ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 123-124).

Valente precisa un intérprete, es decir, un decodificador capaz de sostener su relato, no un lector "terminal", una estación ciega y cerrada que impida el camino de regreso del texto o incluso la continuación de su viaje.

Todos los cuentos de Valente, más o menos argumentales (más o menos urdidos argumental / causalmente) tienen una trama inacabada que lleva al lector a distintos puntos de destino, aunque la mayor parte de las veces no exista intriga. Así, la trama de la narración implica una relación supraargumental entre una entidad narradora que da comienzo a esa misma trama, o la continúa, porque las letras son "siempre robadas, no son propias del autor ni de su destinatario, tienen la historicidad y la autonomía del significante que antes de mí dice por sí solo más de lo que creo decir" (Blanco, 1993: 61) desde un tiempo suspendido que funda su salvación en el inicio de la trama, y una serie de elementos en los que se apoya el desarrollo continuo de la narración, que resulta ser, así, pluridireccional, aunque siempre progresiva y continua.

En este trasfondo mítico parece imposible separar la narración de la lírica. Ésta es, en efecto, capaz de engendrar "la duración", como dice Valente. La poesía se funda también en una generación particular de la palabra y hace de la palabra (de su búsqueda) su justificación. En términos generales, mucho más evidentemente que el relato, carece de intriga, puesto que se aleja de lo anecdótico y tradicionalmente es asociada a un destino más "trascendente".

La lógica de la distinción teórica entre género épico o narrativo y género lírico podría partir de la atribución al primero del rasgo de la intriga, del desarrollo argumental, mientras que la lírica, careciendo de intriga, fundamentaría su salvación en el asimiento a la expresión de un "yo poético", que en la narrativa habría sido sustituido por un narrador, es decir, por una entidad ficticia que no es capaz de trascender los límites de la intriga para hacerse responsable de la trama.

Valente se retrotrae —de nuevo— a esa escisión y funda tanto la lírica como la narración en la trama. Reiteramos sus palabras:

> Para mí la poesía no es la antiprosa, a no ser que la palabra prosa sirva sólo para designar los usos utilitarios del lenguaje. En realidad no se hace prosa sin saberlo (Arancibia, 1984: 84).

En esta cuestión genérica, Valente pasa también de lo histórico a lo que podemos llamar mítico. Así, nos explicamos la tendencia de la crítica a denominar sus

cuentos en términos de "prosa poética" u otros similares. Amén de las coincidencias formales y temáticas entre esas dos vertientes de su producción —también presentes en el ensayo— existe una voluntad general del autor de retomar la palabra en su venero, antes de que adquiera los usos utilitarios que la deturpan.

> La plenitud de esa relación mítica (entre el tejer y el decir) parece darse en la palabra o voz del que narra, aunque haya de entenderse que el mito nos refiere a un tiempo en el que el canto era narración o la narración canto. (Valente, 1997: 14-15).

Esto no significa, como el propio autor dice, que la prosa se confunda con la lírica, que se narre sin saber que se está narrando. El acto de narrar se liga indisolublemente a la idea del tiempo, a sus orígenes inmemoriales y está unido, por tanto, a los principios que impone la memoria.

La lógica interna de la narración favorece la cesión de "poderes" al receptor, a diferencia del carácter más homogéneo, global o "redondo" de la lírica, que no necesita contar nada. Esta parte menor de la ficción, dificulta el alejamiento del autor, que tiene que crear y ser personaje-experimentador; la narración se sirve de la ficción y es ficción ella misma de la **resistencia al tiempo y a la muerte**. Y, considerada, en su verdadera esencia, como intrahistoria de la resistencia a lo largo de las épocas, puede verse también como testimonio y voluntad de crear contradiscurso. Así, la narración también puede resistir a la muerte que amenaza a todo lo que ella (la narración) porta. En este sentido recuerda Valente la biblioteca en la que se inició como lector y, a propósito del agitador gallego Basilio Álvarez, y de sus libros, allí presentes, dice:

> Se fue al exilio, lejos, como todos los salidos de aquel tiempo difícil. Pero dejó enterrado, acaso sin saberlo, el hilo que iba a seguir haciendo posible la memoria (Valente, 1997[b]: 226).

La siguiente cuestión que se nos plantea es saber cómo se manifiesta la trama, saber si se percibe en la estructura de los relatos valentianos o si acaso es la estructura misma. Para realizar un análisis de la organización de los componentes del relato partiendo del corpus que hemos establecido habrá que tener en cuenta la distinción entre la estructura interna y la externa, pero, además, es necesario superar el particularismo de cada relato e intentar descubrir una superestructura dentro del conjunto de la obra, que puede estar presente en la organización del volumen *El fin de la edad de plata* y que se ampliaría con el añadido de *Nueve enunciaciones* y su relación con *El fin de la edad de plata*, tal y como aparece en la edición conjunta de 1995.

3. 3. 1. La trama en los relatos

Si nos fijamos en las organizaciones de elementos que Valente efectúa comprobamos que, en la mayoría de los casos, existe una cierta dificultad para poder hallar una **estructura** concreta y definida. Esta situación se justifica por el principio de brevedad o concentración que preside su labor creativa. En efecto, al hallarnos ante textos que, en su mayoría, no superan las dos páginas, es esperable que la estructura que los rija sea muy simple o incluso que sea tan insustancial que se pueda soslayar su existencia a efectos de análisis, que el texto se comporte homogéneamente en este sentido, como un bloque unitario.

Esta situación afecta más, como es lógico, a la **estructura externa** de las narraciones: desde luego, son muy escasos los textos que tienen una organización externa en **partes definidas**.

Uno de ellos es "El regreso", al cual nos hemos referido repetidamente y del que ya hemos indicado incluso ciertas características estructurales derivadas de las voces narrativas actuantes, de las perspectivas o de los enfoques temático-argumentales que coinciden en él. Consta de diez bloques narrativos perfectamente delimitados por espacios en blanco y asteriscos, que se diferencian, como decimos, por la presencia de discursos alternos, voces narrativas diversas, tonos, temas, etc. Esta situación propicia que el cuento posea un discurso desarticulado, ya que la conexión entre los distintos fragmentos se hace de modo lógico y temático, no gramaticalmente. Nos remitimos, por lo demás, a la caracterización que se realizó del mismo en apartados anteriores.

Otro ejemplo, menos evidente quizás, es "El uniforme del general", donde la presencia de la composición lírica, repetida dos veces, deslinda tres partes que son además las que configuran la estructura interna: la primera y la tercera, enmarcando a la segunda, tratan la situación presente del preso, y la segunda, que constituye una rememoración del propio reo de los hechos que desencadenan su prisión.

Y, en definitiva, aquellas otras narraciones que parten de una **dispersión gráfica** de la prosa, a las que ya hicimos mención en el análisis del nivel gráfico, entre las cuales podemos señalar a "Tamiris el tracio" o "En razón de las circunstancias", constituidos ambos por breves párrafos que se separan entre sí con espacios en blanco

(no son, pues, simples puntos aparte). En "Tamiris el tracio" los dos primeros son como sentencias filosóficas, caracterizadas por lo axiomático y por estar estructuradas paralelísticamente; los dos últimos son implicaciones de los primeros y los restantes relatan iterativamente la historia de Tamiris:

> (1) Sólo quien en sus labios ha sentido, irremediable, la raíz del canto privado puede ser del canto.
> (5) Pero el canto del hombre se alzaba solitario como flauta de fuego en el secreto centro de la noche.
> (2) Sólo el que ha combatido con la luz, cegado por la luz, puede al cabo dar fe de lo visible.
> (6) Después, hombre en su noche, privado fue de la visión y el canto (...) (107-108).

Los fragmentos dispersos de "En razón de las circunstancias" forman una estructura externa en cinco bloques sucesivos y paralelos; la estructura interna es iterativa y paralelística e, incluso, podemos considerar que también es contrapuntística, basada en la binaridad: los cinco fragmentos oponen sucesivamente elementos connotados positiva y negativamente: himno (+) *Vs* responso (-), arenga (+) *Vs* balido (-), etc., y el sentido del texto sólo se comprende al decodificar la ironía y comprobar que lo que el autor pretende no es oponer esos términos, sino, por el contrario, equipararlos en la negatividad del segundo de ellos: himno = responso, arenga = balido...

En el extremo opuesto a esta dispersión están los cuentos que se forman con un **bloque gráfico** homogéneo (remitimos de nuevo a las anotaciones realizadas en el estudio del nivel gráfico), un núcleo condensado de narración, donde son el centro y la única parte de su estructura externa. Señalamos algunos de ellos: "La ceremonia", "*A midsummer-night's dream*", "Empresa de mudanzas", "*Dies irae*", "Undécimo sermón (fragmento)", "Con la luz del verano", "Pseudoepigrafía", "Segunda variación en lo oblicuo", "Del fabuloso efecto de las causas", "Fragmento de un catálogo", "Los nicolaítas", "Biografía", etcétera.

De entre todos, destacan aquellos a los que también hicimos referencia, constituidos por un monólogo que tiende a ser enmarcado por el discurso del narrador, del que depende, aunque a veces dicho discurso no aparece en ambos márgenes; "*A midsummer-night's dream*" o "Empresa de mudanzas" pueden servir de ejemplo. En ambos casos esta característica va a definir la estructura interna, que resulta ser binaria y antitética o contrapuntística, pero no en cuanto a los rasgos semánticos imperantes en cada parte, sino debido a la característica pragmática indicada: la voz del narrador crea un contrapunto respecto al texto del personaje, buscando un efecto de "extrañamiento";

en "*A midsummer-night's dream*", porque pasamos de la ficción o el relato de terror al desvelamiento de una fobia psicológica: no hay una araña, sino una mujer; en "Empresa de mudanzas", el discurso totalitario del personaje no es contradicho con la voz del narrador, sino con el silencio: "—Ahora ya estaréis contentos (...)" (79): el guión indica un narrador introductor del monólogo. Este silencio ya ha sido explicado: el narrador se niega a acercarse al discurso podrido del personaje, prefiriendo aniquilarlo de entrada con su silencio y con las palabras del propio personaje.

Entre el máximo de concentración estructural del segundo tipo de cuentos, y la relativa estructuración externa que la fragmentación y la dispersión proporcionan a los señalados en primer lugar ("El regreso", "El uniforme del general", "Tamiris el tracio", etc.), se sitúan gran parte de las narraciones que, sin poseer ninguna sección perfectamente identificable, tampoco se repliegan sobre sí mismas formando un todo homogéneo, una escritura en el centro del vacío del papel: son un poco más extensas que los cuentos que se estructuran externamente mediante la concentración gráfica, pero no tanto que precisen ser subdivididos ya por razones formales, ya temático-argumentales.

Así, Valente emplea la visualidad, como ya explicamos, para presentar sus narraciones como dos formas de una misma actitud: bien como una especie de mónadas o fragmentos dispersos que actúan sobre los objetos narrativos por tanteo y acumulación, bien como representaciones concentradas de uno de los posibles puntos de ataque sobre el objeto poético o literario, dejando que el lector encuentre los restantes. Como acabamos de decir, son dos polos, pero entre el máximo y el mínimo se sitúan gran parte de los textos, sin caracterizarse ni de uno ni de otro modo.

Por lo que respecta a la **estructura interna** de los cuentos ocurre algo similar. Encontramos, en general, **estructuras unitarias** poco propicias para una división de su contenido. Debemos remitirnos a la ausencia de intriga, a la antiargumentalidad de los relatos para entender que Valente prefiera la uniformidad estructural. En las anotaciones realizadas hasta este momento hemos visto, a propósito de la organización interna, que las partes no dependían necesariamente del desarrollo argumental —esto es, de la intriga—. Podemos preguntarnos también si las posibles partes que hallemos serán armónicas o discordantes. En este sentido, quizás se encuentre una de las diferencias entre la narración de Valente y la que realizaron sus

compañeros de generación, específicamente la del "neorrealismo" literario de mediados de siglo. Esta tendencia ha sido caracterizada por algunos críticos apelando a un "efecto único" que produciría el relato y que sería equivalente a "una armonía de las partes que conduce a un final eficaz, capaz de grabarse en nuestra memoria, de donde deriva su intensidad" (Andrés-Suárez, citado por Fernández, 1994: 463). Debemos recordar que, como hemos dicho insistentemente a lo largo del trabajo, el estilo de Valente es sumativo, paratáctico, y no sucesivo o causal. Por ello, por la ausencia de la intriga, los relatos que tratamos no conducen a..., no se desarrollan argumentalmente, sino que están construidos sobre una **desarmonía esencial**: la dificultad de hallar partes características no facilita que estén unas en función de otras. En cualquier caso, siempre será más fácil discernir una organización interna del relato que una división externa.

De este modo, podemos encontrar casos en que la intervención del narrador fractura la continuidad del discurso previo —si se sitúa al inicio—, en una **estructura doble**. Hay bastantes casos que ejemplifican esta actitud; por ejemplo, en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" el narrador se distancia de su propio discurso al introducir una especie de epílogo o moraleja referida a la *Divina comedia* que le permite conservar su distanciamiento, al dejar que sea Dante Alighieri quien castigue al Papa. Esta especie de cierre epilogal evidencia, además, una moderada y digna postura del narrador, en contraste con la vehemencia de hechos y de palabras que el Papa demuestra en el resto del relato. La voz narradora, como en otros casos ya señalados, prefiere alejarse de los hechos, interponiendo entre ella y los mismos casi siete siglos —"del libro principal que escribió por entonces el citado poeta (...)", 34—, ideologías y estéticas diferentes, personajes, una obra y un autor (la *Divina comedia* y Dante). El narrador se niega a levantar la voz, a gesticular, a condenar y a ejecutar. Así, su silencio, el vacío que crea en torno a la figura del Papa, anega a este en la inanidad: "Del complejo suplicio da datos suficientes el canto (...)" (34). Esta manera de completar su obra con la del florentino es, a la inversa, un reconocimiento implícito de la deuda contraída con aquel. Así, el cuento, desde este epílogo, retoma el hilo suelto de la trama que esperaba una continuación.

En "El vampiro" tenemos otro caso de estructuración doble debida a la fractura del discurso a causa de la intervención del narrador, con la particularidad de que éste aparece al principio del cuento, no en su conclusión. El narrador pergeña una

"manipulación" del relato. A este cuento lo hemos incluido dentro de los fantásticos en la clasificación argumental; sin embargo, las pautas que presenta ese demiurgo trasmutado en voz narradora introducen al lector en el inequívoco ambiente postbélico de la España de la dictadura, presentado, significativamente, en un tono autobiográfico: "Los velatorios eran pan de cada día y profesión segura de la noche" (39). Refugiado y aislado en el reducto del texto —el primer párrafo— que se reserva para sí, el narrador trabaja el material de su memoria, lo saborea, lo asume y, por supuesto, lo salva en la narración. Este desahogo del "yo" subsumido en el recuerdo no se extiende, sin embargo, al resto del relato; por supuesto, condiciona su lectura, es la "piedra rosetta", el código o cifra que ha de aplicarse para su decodificación, pero la voluntad del narrador es claramente la de que el lector perciba la distancia entre una y otra parte, entre la autobiografía y la ficción fantástica, entre la primera persona (plural) y la tercera, entre el espacio, el tiempo y la materia de la memoria y el espacio, el tiempo y la materia del relato.

En "Informe al Consejo Supremo" ocurre algo similar. Se trata de un cuento que opera de manera parecida a aquellos constituidos por un bloque gráfico homogéneo en el que uno de los personajes desarrolla el relato basándose en un monólogo, el cual suele estar enmarcado o, al menos flanqueado en una de sus partes, por el discurso del narrador, que la introduce o la concluye. En este cuento, lo característico es que no se trata de un único bloque gráfico, ya que existen párrafos separados por punto y aparte y, además, supera la habitual brevedad de aquéllos. En todo caso, el narrador también introduce, distanciándose de él, el discurso en forma de soliloquio del personaje protagonista: "Por último, para cerrar la vigesimotercera sesión (...) el Secretario General dio término (...) a la brillante presentación de su informe:" (59). En este caso, el alejamiento del narrador no se produce tanto por su afán objetivador y no implicado en los hechos como por la postura irónica ante lo que se va a leer. Aunque esta circunstancia ya ha sido tratada en apartados previos insistimos en cuestiones como el uso de recursos gráficos (letras mayúsculas) para reflejar del sobrepujamiento exagerado del poder, la ampulosidad del discurso, con el mismo fin, la ironía propiamente dicha (la "brillante presentación" que chocará con lo que se leerá luego) o, incluso, la teatralidad que el narrador otorga a su papel (desdramatizándolo, aniquilando la seriedad del discurso del personaje, que acaba de ser presentado por un narrador

irónico disfrazado de jefe de pista vociferante en un circo); esto último lo consigue con los recursos que acabamos de mencionar y, además, cuestionando de algún modo su función metanarrativa: es un observador fingidamente imparcial y, en apariencia, ajeno al círculo de "Consejo Supremo". Sin embargo, paradójicamente, accede a una "sesión secreta" y divulga los temas tratados. Si en otros casos retomaba un hilo de la trama abandonado, aquí, sin duda, procura cortarlo.

En "Tamiris el tracio", donde las sentencias filosóficas son previas, necesarias para la comprensión de lo que sigue, también existe una estructura dual, como presentábamos superficialmente al tratar su estructura externa.

En el caso de "Pseudoepigrafía" el narrador también aparece para aclarar y justificar el empleo del texto que lo precede: "(Por eso el autor de este texto fue llamado el oscuro y al señor del oráculo, al dueño de la mántica, apellidaron Loxias, es decir, el oblícuo)" (109). Si en el caso de "El vampiro" situábamos al narrador en un espacio autocreado y propio, en un tiempo previo a la narración, en "Pseudoepigrafía" ese búnker antitemporal se presenta incluso gráficamente —mediante la representación parentética de su discurso; lo mismo ocurre con otras aclaraciones: "(afirmado y negado al mismo tiempo)" (*ibid.*), y el empleo de la letra redonda frente a la cursiva del párrafo heraclitiano. El texto retomado del autor clásico es, por supuesto, un fragmento de una obra más extensa, lo cual equivale a decir que es un hilo que el narrador saca de aquella obra, al que se ase y suma, y que hace suyo, continuándolo mediante su absorción o apropiación: "Pseudoepigrafía" aparece como un relato de José Ángel Valente aunque casi en su totalidad hubiera sido producido, milenios antes, por otro autor (aquí hay también, por tanto, una reflexión práctica sobre la continuidad de la escritura). En estos casos tratados, la presencia de la voz narradora pretende fundamentalemente alejarse de la situación narrada, situándose en otro nivel distinto, en otras circunstancias o en otra perspectiva.

Otro tipo de **estructuras internas dicotómicas** son aquellas que se forman de **modo dialogado**, oponiendo dos discursos que completan el sentido del cuento. Por ejemplo, "Undécimo sermón (fragmento)" lo hace exponiendo dos modos distintos de entender el concepto de 'odio', uno negativo, infértil, y otro positivo, generador; "Biografía" lo consigue separando una visión etimológica y otra simbólico-filosófica de la ciudad origen o de la ciudad de los orígenes. Ambos aspectos completan la idea

central del cuento y acaban por coincidir: la etimología ácuea se funde con la simbología de lo líquido como germen, origen y fuente, tanto en lo personal particular como en lo cósmico general.

"Variación sobre el ángel" también tiene una estructura opositiva, representada por la presencia de dos tipos de poetas o de dos posibles posturas del creador ante la presión de lo histórico, de la sociedad. Entre otros posibles, el último caso que mencionaremos, a propósito de esta característica estructural, es "La última lección", donde se suceden dos miradas sobre la figura del maestro, una casi idílica y la otra, crítica.

En estos casos, no es necesario que las voces y los discursos se opongan, ni siquiera que se separen. Simplemente, se da la circunstancia de que dos partes aparecen atrayéndose por su antagonismo, completando, entre ambas, al sumarse, la idea del cuento.

Quizá sea posible hablar de otro tipo de **estructuras** de **corte ternario**, que pueden ser **lineales**, con una presentación, un desarrollo de los hechos y una conclusión, o circulares, de ida y vuelta sobre un mismo asunto o punto de vista.

En el primer caso se puede situar a "Mi primo Valentín", "La mano", "Discurso del método", "Hoy", "El regreso", "Acto público", "El señor del castillo", "Intento de soborno", "Fuego-Lolita-mi-capitán", etc., todos ellos con un notable peso de la historia o de lo histórico, aunque también podría señalarse en otros relatos en los que aparece de modo menos marcado. A primera vista, también podríamos ligar esta estructura con la idea de intriga o causalidad que, en la introducción, presentábamos como alejada de la concepción narrativa del autor; es decir, podría entenderse como una estructura específicamente "argumental". En realidad, lo es hasta cierto punto, pues los cuentos señalados guardan todavía alguna fidelidad a la idea de intriga, mantienen una construcción argumental más compleja que la media de los textos narrativos de Valente. Sin embargo, ya nos hemos referido, aunque de modo esquemático, a la tendencia del autor a dotar a sus relatos de estructuras "disarmónicas", es decir, aquellas en las que no existe una progresión entre las partes ni una relación de causalidad entre las mismas. Por tanto, creemos que esta estructura ternaria de Valente no es necesariamente la clásica estructura de presentación, nudo y desenlace, ya que se puede dar el caso de que una de las partes, cualquiera, no origine la siguiente o se derive de la anterior. Por

ejemplo, la apertura de "Mi primo Valentín", que ocupa la página cincuenta y uno y un cuarto del espacio total de la cincuenta y dos y se sitúa antes de que se comience a relatar el hecho del accidente del personaje, es una digresión sobre la diáspora judía que acaba fundiéndose con la emigración galaica. Aunque no es totalmente ajena al desarrollo del resto del texto, ya que presenta al personaje, no explica, sin embargo —al menos no lo hace de modo lógico— los sucesos que a ese personaje le ocurren en Caracas. Es decir, la historia de las juderías gallegas y la historia de la emigración gallega a América podrían explicar, como mucho, la presencia del personaje en Venezuela, pero no el accidente con el caballo. Este cuento, en cuanto a esta parte de su estructura —que se completa con el desarrollo de la historia mencionada: el contacto visual trascendente con el ángel, y el desenlace desmitificador: la mordedura del caballo-yegua-andrógino-ángel—, guarda cierta similitud con los cuentos organizados de modo binario mediante la fractura del texto debida a la intervención del narrador. En este relato, sin embargo, el narrador se ocupa del desarrollo de todo el cuento, aunque sus intereses y sus tonos cambien entre esta primera parte presentativa y las otras dos de desarrollo y desenlace. Es decir, el grado de distanciamiento del narrador respecto a lo narrado no es tan grande como en el caso de los textos mencionados y, sin embargo, pretende que el lector perciba el enfoque divagador de la primera parte frente al enfoque narrativo de las restantes. En nuestra opinión, la carga diegética del cuento, vinculada a la intriga y presente en las dos últimas partes se opone, por voluntad del narrador, a la carga o contenido mítico del cuento, contenida en esta primera parte, unida a la idea de trama: de nuevo, el narrador hace ver que recoge un hilo suelto que le hace llegar la tradición —aquí, la tradición del exilio, la diáspora, la desvinculación, la heterodoxia, etc.— y lo asume, lo hace propio, hace sobrevivir a una memoria, ya no personal, sino ideológica o mítica.

También podemos poner el ejemplo de "Hoy". En este cuento es la conclusión la que no nace o se deriva de la experiencia vivida por el personaje protagonista, sino que surge de una reflexión que ese protagonista, convertido en narrador, realiza sobre el cuento mismo. El texto cuenta con una presentación en la que el protagonista relata la ambigüedad y el silencio del ambiente de la sublevación militar que dio lugar a la guerra civil española: "¿Era el 18? ¿Era el 19?" (81). El nudo del relato se sitúa en la salida del niño protagonista a la calle, una calle vedada en la que

percibe el vacío y la ausencia —ambos, desde luego, negativos— y comprueba la presencia de tropas en la ciudad. La última parte del cuento consistiría en la conclusión que el protagonista saca de lo visto, en la conciencia de miseria que le sobreviene. Sin embargo, esto último no ocurre como consecuencia inmediata de los hechos, no es una deducción del niño protagonista, sino del narrador adulto, de un narrador que vuelve —nada en su memoria— sobre el recuerdo de los hechos para sacar esa conclusión: "Volví y nada conté. En el recuerdo quedó, casi sin tiempo, esta imagen perdida. Era un momento histórico. Sí, de la historia, que está hecha de trapo y sangre, como supe después" (82). Es decir, "El que narra teje y prolonga en la duración el hilo de la memoria" (Valente, 1997: 15). El narrador construye una trama con la materia hilada de la sustancia espesa del recuerdo y consigue, así, salvar su memoria y la memoria de unos hechos, de una época o "edad". El narrador es super-vivencia del personaje —también lo puede ser del autor— porque se mira a sí mismo mirando al tiempo a otro; la mirada biográfica puede ser "Trama, pois, de espellos, trama de espellos escuros que reflectan e dividen en dous a mesma imaxe" (Valente, 1997[b]: 215).

Dentro de estos tipos que estamos tratando, incluiremos, como último ejemplo a "Fuego-Lolita-mi-capitán", cuya conclusión funciona de modo semejante a la de "Hoy", aunque es mucho más breve, como una sentencia lapidaria, y ni siquiera aparece separada en un párrafo independiente: "¡Fuego! Fuego-Lolita-mi-capitán. Fuego. Tinieblas" (125). El cuento consta de una presentación de carácter general, donde se representa el mundo viciado de la postguerra, tomado por la locura y anclado en la miseria moral y física. El núcleo del relato presenta una galería de locos que ocupaban un lugar privilegiado en la vida de la pequeña capital de provincia. Por su parte, la brevísima conclusión citada se enlaza con este cuerpo central mediante la idea de la luz, asociando la de la inteligencia ("el símbolo inmediato de la iluminación o de la idea", 125) con la de las llamas ("¡Fuego!", *ibid.*), expresión, suponemos, del loco vestido de militar o de minero. Ahora bien, como en el cuento anterior, la valoración de la situación y del ambiente presentados no se produce a raíz de los mismos. Por el contrario, hay un claro desapasionamiento, un alejamiento y una objetividad que sólo puede dar la distancia. Esto se percibe en el paso de períodos sintácticos normales a sintagmas constituidos por una palabra única, de semas relacionados con la intensidad, con la luz, a otros asociados a la oscuridad: "Fuego. Tinieblas". Así, el relato se va

"apagando" lentamente, como las llamas, llegando a las "tinieblas", término que equivale, por sí solo, a la opinión del narrador sobre el pasado rememorado.

El segundo modo de **estructuración ternaria** que hemos mencionado, que nosotros consideramos **circular**, es perceptible en "La mujer y el dios", "El mono" o "En la séptima puerta". Así, por ejemplo, en el primero existe una parte de contemplación pasiva de la mujer sobre su dolor y su vida, otra parte ya no de contemplación sino de acción, en busca del dios y, finalmente, y ahí está la circularidad, un cierre de contemplación, aunque en este caso activa, tras la lección recibida del anciano. Así, la mujer —y el hecho de que esta función esté desempeñada por una mujer nos parece significativo— puede estar representando la evolución del conocimiento humano en tres etapas: la percepción, el cuestionamiento y la comprensión: "La mujer no podía rememorar, porque el dolor era toda la materia de su memoria" (35); "La mujer miró al cielo con amargura" (36); "Sólo entonces la mujer entendió desde el fondo de su memoria el nombre indescifrable de Leza, el Gran Hostigador" (37). Es decir, la ausencia de conocimiento a causa del exceso de cercanía con su vida, la búsqueda de respuestas y, por fin, el alejamiento sentimental respecto al "dolor" que permite la comprensión o, al menos, abre el camino correcto para lograrla. Esta estructura ternaria podría confirmar, por tanto, que el cuento es una parábola del conocimiento. Así como en "Hoy", "Fuego-Lolita-mi-capitán" u otros cuentos ya explicados el narrador creaba una fractura en el relato, alejándose de la historia relatada, para denigrarla, para condenarla, para asumirla o para comprenderla, en "La mujer y el dios" la protagonista también precisa pasar de una memoria anegada por el dolor a una memoria que supera las circunstancias, a una memoria anterior a los hechos, para conseguir iniciar el camino correcto del conocimiento. En resumen, la mujer necesita alejarse de su dolor para comprenderlo. También es extremadamente significativo que la base del conocimiento o, del desconocimiento, sea la memoria, que es el objeto de salvación del relato. Cuando la memoria intenta tejer con lo inmediato, con la intriga, se embota, no avanza ("el dolor era toda la materia de la memoria", 35); si el material pertenece a la estructura profunda, a la trama, la memoria se salva, se convierte en conocimiento. Eso es más o menos lo que significa querer ver las cosas por fuera desde dentro (cfr. "El regreso"), esto es, en su apariencia por exceso de cercanía. El / la *homo viator*, como símbolo del conocimiento, puede representar, también, en este cuento, con

sus tres fases, el paso de lo lógico o de lo causal —"pero ni la causalidad ni el tiempo sirven para pensar el vacío (...)", "El regreso", 85— propio del conocimiento occidental, a lo estático, lo quieto, lo reflexivo, propio de Oriente —"Después se sentó en silencio (...) y así permaneció durante muchos días, noches, estaciones, soles, lunas y tiempo innumerable" (37).

En el caso de "El mono", la historia del primate y el poeta aparece en la primera parte, mientras que, en la segunda, encontramos una digresión de tono metapoético —"En esa época yo era escritor (...)"— que acaba: "Había, en efecto, como al principio dije, un mono grande, persistente y puntual" (47-48), que retoma, para la tercera parte, la historia iniciada con una fórmula similar: "Cuando yo regresaba, a las cinco y cuarto, había siempre en el descansillo un mono. El mismo mono siempre, un mono grande (...)" (47). Así pues, la circularidad existe tanto en el estilo como en la historia. El narrador juega con su discurso: lo presenta, se desvía y se da cuenta de ello y vuelve al hilo reiniciando el relato.

"En la séptima puerta" reproduce algo similar: la historia de Eteocles y Polinices que ocupa la primera y la tercera partes y que se centra en la lucha a muerte, se interrumpe con una digresión sobre la infancia y las correrías de los protagonistas: "El juego era como ayer, es claro (...) hasta que el ama airada los baldeaba a los dos" (99). La lucha que se relata en la primera parte se presenta como una diversión —"Ninguno había olvidado las tretas o las precisas reglas del juego" (99)— sin ningún elemento que permita pensar que sea, lo que se describe, efectivamente, otra cosa que un juego. La digresión central viene a confirmar esa suposición, presentando una relación fraternal desde la niñez. Sin embargo, la tercera parte retoma la historia rompiendo el tono y las expectativas del lector —un ejemplo de "desarmonía"— ya que, progresivamente, van apareciendo datos que evidencian lo cruento de la lucha: primero ya se habla de combate, luego aparecen las armas letales y, finalmente, surge el público, que reclama sangre e incita a la lucha. El clímax de la tragedia se presenta en la amenaza de continuidad, en el "en la próxima representación" (100).

En todo caso, estos tipos de estructuras tripartitas, sobre todo el señalado en primer lugar, aparecen relativizados por la operatividad que demuestra tener el concepto de **apertura** en la definición de las estructuras de los relatos. En conexión con la idea de escritura abierta, que ya ha sido presentada, los elementos suelen aparecer organizados

precariamente o en un equilibrio relativo, que procede de la necesidad de actuación de entidades distintas al narrador para completar el relato. Apertura es falta de ubicación más que falta de conclusión, porque lo más habitual es hallar aperturas iniciales que desarticulan de partida las lecturas, al dificultar una interpretación directa al lector.

La apertura inicial es, pues, el hilo suelto que deja el narrador al inicio de su tarea, antes de comenzar la narración propiamente dicha. Dicho de otro modo, es el hilo de la trama que se remonta al silencio o al espacio y tiempo prenarrativos y que espera ser retomado. De los cuentos en los que se advierte esta característica ya hablamos al referirnos a los inicios truncos que muchos poseían. El inicio *in medias res*, la apertura inicial, implica que el lector comprende inmediatamente que está ante un fragmento de una historia que podría ser más amplia —una intriga destruida o relativizada— y evidente, aun cuando esta historia fragmentada sea coherente en su desarrollo y estructura.

Sin embargo, es significativo que Valente contravenga el procedimiento más habitual en la apertura estructural: que la historia se muestre inconclusa en su parte final, posibilitando una continuación *a posteriori* por parte del lector, como él mismo enuncia: "De ahí que la narración nunca haya de quedar del todo conclusa" (Valente, 1997: 17).

Al predominar los **inicios abiertos** se suelen respetar los remates, a los que se atribuye tanta importancia en los cuentos, aunque no siempre ocurre así, porque los finales abiertos también existen. Pero creemos que se trata sobre todo de una cuestión que afecta al narrador, a la mente creadora, que se retrotrae a un espacio y a un tiempo a salvo del espacio y tiempo en devenir; antes de narrar, pues, se crea el espacio de la narración. De este modo, una apertura inicial consigue que el lector pueda percibir, antes que nada, el no-fluir o el vacío espacio-temporal que sostiene el relato, antes que la intriga la trama, el útero de permanencia y salvación del que parte la voz narradora, antes que la palabra en movimiento el silencio que la genera[24]. Algunos de los muchos ejemplos de esta característica, ya señalados en general, pueden ser "*A midsummer-night's dream*", que comienza con un monólogo introducido por un guión, sin *verbum dicendi*, localización o presentación, al igual que la mayoría de los cuentos constituidos por un soliloquio; "La mano", que comienza a relatar los hechos sin señalar los

antecedentes que permitan al lector una localización definitiva; "Informe al Consejo Supremo", que se inicia, como vimos, con un "Por último (...)" (59), sin saber qué es lo que antecede. "Sobre el orden de los grandes saurios" confirma una pregunta o una aseveración anterior ausente: "Sí, el problema eran los reptiles" (69); "Pseudoepigrafía", por su parte, se instala directamente en un texto filosófico, sin explicar el porqué de ese inicio, y otros casos que se podrían mencionar insistirían en esta idea.

La **apertura final**, en general combinada con la inicial, puede encontrarse en "Empresa de mudanzas", monólogo "abandonado" en una página y que, sin embargo, alguien presenta —va introducido por un guión y en estilo directo— y que, además, por sí mismo, no ofrece ninguna conclusión. Es, pues, como una pieza de museo colgada en la blancura de una pared, una pieza que necesita ser completada —actualizada— continuamente por sus contempladores.

El regreso" es, por antonomasia, "el cuento en el que la apertura no sólo es un medio sino que incluso quiere ser objeto; su apertura es casi total, dada por la desarticulación del orden lógico de la historia, por la ubicación filosófica relativista que le da el narrador, y por la construcción caleidoscópica que nos propone el autor para ejemplificar, con la heterogeneidad de sus partes, la dificultad de dar un orden literario a lo que de por sí no tiene orden. "En la séptima puerta", que se cierra con una hipotética repetición de la historia —"en la próxima representación" (100)— sitúa su apertura en el plano histórico desde el momento en que, fundiendo elementos del pasado y referencias a un presente más o menos inmediato —las navajas barberas, las botellas rotas, etc., que remiten a la guerra civil española— consigue representar la apertura o continuidad de la edad de plata, de la permanencia secular de males constantemente actualizados. "Con la luz del verano" se apoya en una afirmación generalizadora que, a diferencia del cuento anterior, se basa en la existencia suprahistórica del ser humano para no concluir la historia —la intriga: "El verano está lleno casi siempre de indefinibles muertes y aposentos vacíos" (103)—. Esa apertura remite, sin duda, a la realidad ambigua y contradictoria de la no-existencia, representada mediante la contraposición de la idea de la muerte con la del verano, de la de la plenitud —"está lleno"— con la de la ausencia —"aposentos vacíos"— etc. Caso distinto puede ser el que representan "Del fabuloso efecto de las causas", "Biografía" y otros cuentos.

[24] "(...) este postulado implica que le lector ideal, propiamente, debería estar en condiciones de realizar

Otro tipo de estructura, alguna ya tratada, bastante más elaborada y mucho menos frecuente puede ser la **cerrada**, que se localiza, por ejemplo, en "El señor del castillo", cuento de aspecto folklórico que se inicia con el esperable "Había una vez (...)" y se cierra con una conclusión que, en cierto modo, engloba y resume los hechos anteriores que se relatan: "Quedó el castillo arriba (...)" (105-106). Ahora bien, la homogeneidad que le proporciona la apropiación de una estructura, de un estilo, de unos formulismos reconocibles en la tradición narrativa, al menos en la más folklórica, lo cual implica la aceptación de un continente, de un esquema de género que lleva implícitos ciertos significados subyacentes, no puede impedir tampoco que exista una cierta apertura, aunque dependa menos de la estructura que de otras circunstancias, como la ambigüedad de los hechos relatados, la localización atemporal y fuera del espacio o, incluso, el hecho de que la adopción de una estructura tradicional permita al narrador conectar con la trama que se remonta a la narración tradicional, la cual, si le reintegramos la originalidad de su formulación narrativa, nos mostrará que también su modo de narrar era deudor de la ambigüedad o de la apertura; así, el "Había una vez...", como fórmula, no hace más que remontarnos a la memoria del origen. Valente, por tanto, tira del hilo de la trama y asimila el "primitivismo" de la narración originaria, tradicional, oral normalmente,[25] un primitivismo definible ya no sólo en función de la distancia que existe entre el creador Valente y la hipotética recreación céltica sino también en función de la distancia que se da entre la narración —la función narrativa, cualquiera que sea el lugar o el tiempo en que se actualice— y el origen pre-temporal y pre-memorístico, la fuente mítica de cualquier relato. Por tanto, podemos considerar en el Valente narrador un primitivismo esencial e instintivo porque, tal y como dice Octavio Paz:

> Para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen. Como si fuese un manantial, este pasado de pasados fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. La vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal. (Paz, 1995: 343).

enteramente en la lectura el potencial de sentidos del texto de ficción". (Iser, 1987: 57).

[25] Recordemos que para Milagros Polo (1983) este cuento tiene su base en la recreación de un mito céltico.

Esto es, la trama del relato parte necesariamente del origen de orígenes de la narración. Valente demuestra percibir en su prosa la esencialidad de este sentido profundo de la apertura en toda la historia de la narración: "La *opera aperta* o la *work in progress* han sido inventadas hace mucho tiempo o *once upon a time*" (Valente, 1997: 17). *Once upon a time* o "Había una vez...".

El caso de "Un encuentro" presenta también una estructura cerrada, si bien su inicio es un tanto abrupto, prescindiendo de los antecedentes de la intriga: "El imbécil era parecido a otro (...)" (157). Sin embargo, finaliza con la descripción del personaje retratado, perdido en "La tarde gris (...)" (158). Hay otros ejemplos, aunque, como hemos dicho, la tendencia general es que los cuentos carezcan de estructuras claras y definidas, cerradas, en consonancia con el enfoque hermenéutico del autor y con la construcción gramatical y lírica —sobre todo— de los textos.

Se adivina, por otra parte, un cierto paralelismo en la construcción estructural de cuentos como "En razón de las circunstancias" o "Sobre la imposibilidad del improperio". En el primero encontramos el paralelismo ya citado en el análisis del nivel gráfico y también en el presente apartado. El segundo, por su parte, alterna un esquema que soporta contenidos del tipo (descripción / representación / descripción / representación). Así, en la primera parte, se establece el plan descriptivo del personaje-objeto de la narración, para lo cual el narrador se vale de una caracterización jocosa y casi surrealista: "Por inocente asociación formal, podría ser su nombre el Capadocio (...)" (155). Frente a esta parte, la segunda cambia el objetivo directo del relato —indirectamente, por supuesto, su interés sigue siendo la burla— al referirse a la posibilidad o imposibilidad de representar la nimiedad de ese ser mediante palabras: "Escribí por tanteo, por aproximación, por reflejo. Pero era inútil. Las palabras no recogían imágenes (...)" (155). Seguidamente se vuelve a abrir otro ciclo paralelo al primero, constituido por la tercera parte, centrada de nuevo en la descripción moral realizada a través de los rasgos físicos: "El individuo era como una larga noche de gélido blancor (...)" (155), y la cuarta, que vuelve a insistir en la reflexión metalingüística: "De ahí que las palabras no lo reflejasen. ¿Reflejarían qué? (...)" (156).

El **contrapunto** como organización estructural se puede percibir en "Homenaje a Quintiliano" o "El uniforme del general". En el primero de ellos se oponen, alternándose, como ya se explicó en otro momento, el discurso del narrador

relativo, al presente de la historia —"Vivía en un apartamento suntuoso. En todo se advertía que era un hombre importante (...)" (129)— con los recuerdos en común sobre el pasado del narrador con el personaje descrito: "Estaba siempre, recordé, con los romanos. Porque así dividían los reverendos padres la clase (...)" (130). Y, alternando las dos secuencias, cada vez en períodos más breves, se llegan casi a confundir los dos momentos.

Respecto a "El uniforme del general", como también se ha dicho, la presencia de la composición poética repetida en dos ocasiones, enmarcando un bloque de prosa y dejando otros dos en los márgenes del cuento conforma una estructura ternaria, a la que podría sumarse la presencia del verso. Así, tendremos una estructura en la que se suceden una primera parte narrativo-descriptiva, una segunda formada por la primera aparición de la composición lírica, la tercera parte, narrativo-rememorativa, la cuarta, con la segunda aparición del verso y la quinta, como la primera, narrativo-descriptiva, que vuelve sobre el hilo de la narración del presente. De este modo se puede hablar de contrapunto desde diversos puntos de vista: contrapunto de géneros (verso-prosa), de tiempos (el presente de la historia, el pasado del recuerdo, la atemporalidad del verso), de manifestaciones (dominio del estilo indirecto libre en la tercera parte e indirecto en las restantes en prosa), de enfoques (descripción y rememoración), etc.

Por otro lado, en un texto como "Variación sobre el ángel", ya citado, se conjuga una estructura paralelística y otra contrapuntística. Así, fijándonos en la primera posibilidad, encontraremos dos bloques paralelos, correspondientes cada uno a un poeta, pero, además, el desarrollo de cada uno se corresponde al del otro: son dos situaciones paralelas o idénticas, pero que chocan con actitudes distintas, con lo que se consigue presentar dicotómicamente la problemática de las relaciones entre la escritura o el escritor y el poder.

Vista esta panorámica general de la estructura de los relatos comprobamos que la **tendencia general**, desde el punto de vista **externo**, es o bien a mantener la homogeneidad del cuento como un bloque compacto o a desglosar su contenido en "estancias" o compartimentos, muchas veces contradictorios, que completan una labor de creación antilineal y dialéctica. Dado que esta circunstancia es similar a la referida en la descripción de las características gráficas de los cuentos, advertimos el peso que lo plástico, lo visual, parece tener en la configuración de estas estructuras. Las palabras y

el vacío, o ausencia de las mismas, muestran, en superficie, lo que se percibe más en profundidad: la manifestación de la trama.

La estructura **interna** de los relatos valentianos no suele ser compleja, como hemos visto; lo usual, en paralelo a la situación descrita para la organización externa, es que nos encontremos con un único bloque de contenido o que se fragmente en dos o más, habitualmente presentados en oposición, en contrapunto, etc. En cuanto a su forma lo más común es encontrar una estructura abierta, sobre todo con una apertura inicial derivada de la postura del narrador ante el hecho de la narración. Otros tipos de organización estructural, como el paralelístico, el iterativo o el contrapuntístico, son menos frecuentes.

Hemos comprobado cómo la tendencia a la antiargumentalidad que se constata en todos los textos es decisiva a la hora de organizar por dentro los elementos característicos de cada relato. Habiendo asumido la distinción que propone Valente entre intriga y trama, vemos cómo, en efecto, la reducción del argumento equivale a la disolución de la intriga como factor estructurante. Puesto que los relatos no se organizan en su nivel profundo en función de la intriga parece normal que lo hagan con base en la trama. Considerada ésta como una concepción de la escritura que apela a la continuidad atemporal de la narración, se puede entender el gusto de Valente por la **apertura estructural** de sus cuentos, que se presentan como continuadores de hilos previos —lo cual tiene su representación temático-estructural en textos como "Pseudoepigrafía" y otros muchos que hemos tratado— y como fundadores de nuevos hitos que también, pues son abiertos, ofrecen diversas vías de continuación, de recuperación.

Por lo tanto, y en términos generales, podemos decir que Valente diferencia en las estructuras de sus relatos una parte debida a la voz de la narración, esto es, a la trama o continuidad, permanencia y salvación que el acto de narrar ofrece, y otra vinculada al efecto narrativo, al texto en sí, lo que podemos leer, al menos en superficie.

La primera puede manifestarse en ausencia, es decir, en el silencio, el vacío, la falta de escritura o, en definitiva, la apertura sobre la que se montan los relatos. También puede percibirse, sin embargo, en la escritura del texto, cosa que ocurre, por ejemplo, en aquellos casos en que el narrador condiciona y desequilibra la linealidad de la narración o de la intriga, interviniendo antes, después o en medio del relato. Esa intromisión permite que el narrador reclame para sí la autoría del cuento, al tiempo que

lo inserta en una "tradición" o trama y nos muestra la fuente que lo origina: la memoria; ese narrador es un rememorador.

Creemos que esta situación es reconocible en los relatos fundamentados en una estructura binaria o, si se quiere, dialógica, tanto en los que acabamos de mencionar, que dividen el discurso gracias a la intervención dispersadora del narrador, como en los que simplemente oponen dos tipos de discurso —por ejemplo, usando la intertextualidad. En aquellos cuentos a los que hemos atribuido una estructura ternaria y aparentemente lineal reconocemos una situación similar; recordamos que había dos partes más vinculadas a la intriga y una tercera que se alejaba de ella por medio de un perspectivismo memorístico —el narrador-personaje en presente que vuelve sobre una historia de su memoria— guardando aún cierta relación con el argumento principal, o por medio de una intervención divagadora de ese narrador-personaje, que condiciona la lectura del cuento con una reflexión no directamente unida al cuerpo argumental del mismo. La diferencia con respecto a las estructuras duales es, pues, que el que divaga o desequilibra la intriga del relato no es un narrador ajeno al mismo, sino un narrador autodiegético, que se narra a sí mismo.

En el caso de las estructuras paralelísticas y de las contrapuntísticas, se percibe una constante tensión entre los elementos, que impide una sucesión equilibrada del relato. Recordamos, también, que en las estructuras circulares señaladas, constituidas por tres partes, la central la entendíamos como una distorsión del suceder lógico de la acción. Es decir, en cualquier caso, Valente consigue que las estructuras que, en principio, pueden parecer más equilibradas, hayan de ser interpretadas en términos de "desarmonía" debido al soporte dialéctico que las mantiene. Hablábamos también de antilinealidad, asociada al desdibujamiento del orden lógico de la intriga. Pues bien, lo antilineal puede venir dado tanto por una estructura argumental claramente aniquilada como por un aparente equilibrio de partes que encubre una construcción dialéctica y, en todo caso, decide que es la apertura y la no causalidad entre las partes quien regirá el trazado de la trama. Ese inacabamiento equivale a una lúcida conciencia del equilibrio precario de la existencia y del conocimiento.

Parece claro, por tanto, que, mientras las estructuras externas vacilan entre la concentración y la fragmentación, en la organización interna la función de la intriga, del orden lógico de los sucesos que sólo existe en contadas ocasiones, resulta, en todo

caso, relativizada por el orden que impone la trama: la estructura no se limita a ser la abstracción de una ordenación sino que también dice, es significativa, puede narrar.

3. 3. 2. La trama entre los relatos

Tal y como señalábamos al principio de este apartado una de las circunstancias que pretendíamos analizar era la **estructura** que posiblemente existiría entre los **volúmenes** que conforman el corpus sobre el que trabajamos. Así, en primer lugar, sería necesario fijarse en la organización del volumen *El fin de la edad de plata* y, en un segundo momento, habría que atender a la relación que pudiera establecerse entre éste y *Nueve enunciaciones*.

El volumen *El fin de la edad de plata*, tal y como se presenta en 1973 y se reproduce en 1995, está formado por un total de treinta y cinco textos. De ellos, cuatro ya habían sido publicados en 1971 dentro del libro *Número trece*; son "Rapsodia vigesimosegunda", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "El vampiro" y "La mujer y el dios". El quinto, que completaba el último volumen mencionado, era "El uniforme del general", que no sería reeditado hasta 1982, en el volumen *Nueve enunciaciones*. En cuanto al orden de los cuatro citados podemos decir que ocupan en *El fin de la edad de plata* los cuatro primeros puestos, con el matiz de que "La mujer y el dios" y "El vampiro" son tercero y cuarto, respectivament, en *El fin de la edad de plata* y al revés en *Número trece*.

Por lo demás, la estructura externa de *El fin de la edad de plata* es, en todas las ediciones, bastante evidente: existen tres partes perfectamente diferenciadas, separadas entre sí por páginas en blanco y numeraciones previas a cada sección (1, 2, 3). La primera de estas partes suma un total de dieciséis textos, la segunda está constituida únicamente por "El regreso" y la tercera cuenta con dieciocho relatos. Por otro lado, como ya se ha dicho, una cita literaria —"Una raza de plata, muy inferior a la primera, fue creada después por los moradores del Olimpo". *Los trabajos y los días*, 127-128"— sirve de introducción al volumen. Las citas estarán luego presentes en algunos textos, pero no como presentación a ninguna de estas tres partes.

Se observa, por tanto, un notable equilibrio de partes en esta composición estructural, dado que "El regreso" actúa de pivote entre dieciséis y dieciocho cuentos.

Una estructura tan definida parece que tendrá alguna repercusión en la distribución interna de las partes. Si bien los estudios y clasificaciones argumental y temático podrían considerarse, hasta cierto punto, una descripción de las posibles partes internas del libro, se refieren al conjunto *El fin de la edad de plata* seguido de *Nueve enunciaciones* (Valente, 1995[b]) y, por otro lado, no atienden a la distribución externa que, calculadamente, Valente dio al volumen.

En efecto, se podría pensar que el criterio elegido por el autor para esta organización fuese de tipo temático, atendiendo a la distinción esencial entre el mundo de la historia y el mundo de la búsqueda, a la que ya nos hemos referido en otras ocasiones. Comprobaremos que aunque, en efecto, esta oposición lógica que representa la evolución del propio autor subyace en la ordenación propuesta, aparece vinculada a otras.

También se podría intentar introducir criterios clasificatorios de base argumental, como la distinción entre relato diegético y relato antidiegético, según la intriga de la historia jugase un papel más o menos determinante. Aunque quizás más relativizado, creemos que este principio, como el anterior, también puede apoyar la idea que verdaderamente organiza el libro.

Otro tipo de criterios, como el cronológico-compositivo o ecdótico, no parecen, sin embargo, ser operativos y, si lo son, será en función de los anteriores. Como ya hemos señalado, *El fin de la edad de plata* hereda parte de la división de *Número trece* y, efectivamente, los cuentos de éste ocupan los primeros puestos de aquel. Sin embargo, en lo restante, es difícil saber cuáles son las fechas de composición de los textos y si el orden editorial es el orden de escritura.

Por otro lado, las características formales que hemos delimitado en apartados previos actúan de modo similar en todos los textos del libro, lógicamente con algunas variaciones debidas a la naturaleza e intención específicas de cada relato. No parece, pues, un criterio operativo el que apele a alguna o todas esas características del estilo narrativo de Valente. Ya hemos tratado la idea de la trama de los cuentos —idea netamente valentiana— como conciencia del acto de narrar, como recuperación de la continuidad de la escritura y, a la vez, como modo de narrar oblicuo, sin intriga, atendiendo a la apertura o a las posibilidades de continuación que se le van a dar al relato.

Si nos centramos en los cuentos que componen la primera parte de *El fin de la edad de plata*, observaremos características que se perciben ya desde del exterior, como una amplitud o extensión casi normal dentro de la concentración narrativa característica de los relatos valentianos, que van desde las dos a las cinco páginas. Por tanto, ninguno de ellos está dentro de aquel tipo de relatos caracterizado por la extrema densidad de su "cuerpo", reducido casi siempre a una página (cfr. el apartado gráfico de este trabajo).

También se ve inmediatamente que todos tienen un planteamiento bastante habitual de la narración: cuentan con un soporte argumental —con una intriga más o menos formada— lo suficientemente trazado como para que se pueda seguir, al menos en superficie, la historia de unos hechos. Esto, por supuesto, no contradice el enunciado predominio de la trama sobre la intriga, un predominio que se presenta en la superficie mediante un desdibujamiento perceptible, a pesar de todo, de las relaciones de causalidad que se dan entre los hechos y, en lo profundo, en un interés evidente por la trama como soporte de permanencia.

"Empresa de mudanzas", "Informe al Consejo Supremo" y "Discurso del método" adoptan un plan narrativo basado en un monólogo, lo cual podría acercarlos a un interés menos histórico y más reflexivo —el hombre que se habla a sí mismo—. Sin embargo, en ambos, el discurso está desvirtuado en su capacidad prospectiva por su adscripción a lo ideológico, a la ortodoxia: son cuentos críticos.

Para comprender el hecho de que la intriga no es el rasgo principal de los textos, podemos apelar a la circunstancia de que gran parte de ellos —ocho de los dieciséis— han sido clasificados como cuentos de argumento fantástico; otros tres ejercen una deconstrucción del discurso totalitario —los tres ya mencionados, que se visten con el discurso del poder—, y los restantes se apoyan en la memoria, en la literatura o en la historia. Es decir, la mayor parte se presenta en un argumento que, por su irrealidad, por contravenir las normas de lo admisible, puede romper la lógica interna de su discurso: los cuentos fantásticos de Valente lo son con todas las consecuencias. Además, la representación de una lógica totalitaria, como ya se vio, es sólo una forma de que lo oculto salga a la superficie.

Pero, además de las características señaladas, habrá que destacar el hecho de que, entre los dieciséis textos de esta primera parte, solamente dos —"Hoy" y "La

mano"— fundamenten su trama en lo biográfico, en la memoria individual; tres parten de la memoria colectiva, es decir, de la recuperación de la trama heredada, ya a través de lo literario —"Rapsodia vigesimosegunda"—, ya a partir de lo histórico —"Abraham Abulafia ante Portam Latinam" y "La mujer y el dios". Los once cuentos restantes, como ya hemos visto, se sitúan en lo que hemos llamado la historia del presente, ocho con el disfraz que ofrece lo fantástico y tres mediante la parodia del discurso totalitario del que parten.

Abstrayendo estas distribuciones, comprobamos cómo lo que **predomina** en esta **primera parte** del libro es todo el contenido ligado a la **historia** o al fluir superficial del tiempo —el tiempo que se repite, el que viene dado por la repetición de hechos similares y que da lugar o soporta la "edad de plata"—. En lugar de la sustancia, la forma, las formas, que se fundan en la intriga, en la causalidad y en lo mensurable, dominan la perspectiva del escritor.

Si nos fijamos en la **tercera parte** de *El fin de la edad de plata*, compuesta por dieciocho cuentos, veremos que, a diferencia de la primera, se opera una tremenda y sorprendente reducción de la "materia" lingüística del relato. Nos situamos casi en pleno corazón del reino del **fragmento**, cuando la materialidad del texto se hace apenas indicación, resto o reflejo en la inmensidad de la blancura. Se ha producido una crisis que ha obligado al relato a reducirse, recogerse y retrotraerse a los dominios del origen.

Comprobamos que nada menos que ocho de los cuentos se reducen perfectamente a la idea gráfica del fragmento, la concentración y la densidad, ya que son contenidos por una única página: "*Dies irae*", "Undécimo sermón (fragmento)", "Con la luz del verano", "Pseudoepigrafía", "Segunda variación en lo oblicuo", "Del fabuloso efecto de las causas", "Fragmento de un catálogo" o "En razón de las circunstancias"[26]. Pero podemos afirmar que nada menos que otros siete textos, sumando, pues, quince de los dieciocho totales, se fundamentan en la reducción como principio creador. Estos siete textos sólo llegan a ocupar como máximo un cuarto de la segunda página —once líneas, en dos casos— aunque lo más habitual es que ese "desbordamiento" sea mínimo —cuatro o cinco líneas.

[26] Fijémonos que "Undécimo sermón (fragmento)" y "Fragmento de un catálogo" llevan explícito en el título el fundamento de su naturaleza narrativa: son fragmentos, apuntes, notas. De ello deducimos, además, que el estudio de los títulos de los relatos podría ser una evidencia de la naturaleza del relato titulado.

Estos quince textos comparten características como que en muy pocos casos existe más de un párrafo dentro de los mismos y, cuando no es así, los cortes gráficos o bien no se marcan con líneas en blanco —un punto y aparte sin más— y las partes indican la presencia de dos discursos distintos —narrador y personaje—, una composición antitética —como las ya señaladas entre las estructuras internas— etc., o bien van separadas con toda claridad, originando aquellos textos que se forman por la dispersión de la prosa —que, como se vio en el estudio del nivel gráfico, es una forma de fragmentarismo— representados por "Tamiris el tracio" y "En razón de las circunstancias". Es evidente que la extensión y la presentación gráfica puede ser considerada una cuestión editorial. Admitimos que lo sea hasta cierto punto, pero bastante limitado y, en todo caso, supeditado a otros intereses. Desde nuestro punto de vista, el estilo narrativo que ejecuta Valente en estos textos narrativos se debe en muy escasa medida a la arbitrariedad de la imprenta, lo cual equivale a decir que la disposición del texto no es improvisada, sino perfectamente coherente con una idea, con un ambiente o con una necesidad.

Esta idea, este ambiente y esta necesidad son los de un autor como Valente, que tiende a establecerse, con esta escritura, en la intersección de un vector diacrónico, que lo sitúa en la corriente literaria de la modernidad occidental, con un vector diatópico, que le permite utilizar los modos opuestos de la creación oriental. Esta situación se plasmaría, por ejemplo, en lo metapoético, en la literatura, pero no entendido ya sólo como temática metapoética —de la que Valente participa, sin embargo, ampliamente— sino también como reflexión previa a la creación: el escritor se hace pensador de la escritura, a veces en la misma escritura, otras veces antes o fuera de ella. En los textos que estamos tratando hemos querido ver una manifestación de la concepción fragmentaria del mundo y de la poesía que preside la voluntad creadora de Valente, al menos en ese momento. Según Octavio Paz, en su ensayo "Los signos en rotación", el origen de la creación fragmentaria en la literatura occidental se debería al cambio de percepción sobre el universo que conlleva la edad moderna: pasa de ser considerado un ritmo cíclico, coherente, a ser entendido como una dispersión o disgregación de partículas, de modo que "ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos (...)" (316), al igual que le ocurre al sujeto, parte de ese universo. De este modo, la escritura, como fruto y resultado de una

necesidad cognoscitiva, se mueve "en busca de un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia" (Paz, 1995: 20).

Octavio Paz sitúa en esta tesitura el cambio que supone *Un coup de dés* de Mallarmé en el modo de concebir la poesía en su relación con la realidad en la época contemporánea. En aquel texto:

> La escritura poética alcanza (...) su máxima condensación y su extrema dispersión. Al mismo tiempo es el apogeo de la página, como espacio literario, y el comienzo de otro espacio (*op. cit.* 327).

Y sería un reflejo de la inutilidad de una explicación lineal —nosotros diríamos causal— del mundo. Vemos que estas son ideas que, a lo largo del trabajo, hemos ido deduciendo e identificando tanto en el fondo como en la forma de la escritura narrativa de Valente; ahora, la lucidez de Octavio Paz nos permite ubicar estos rasgos en una época, en un mundo de ideas y en ciertos focos de creación. La reducción extrema del material de la narración, y su disposición, permiten ver a Valente como heredero de una concepción de la realidad o del modo de mirar a ésta que, en lo poético occidental, según el mexicano, se iniciaría con Mallarmé y *Un coup de dés*. Por supuesto, la voluntad fragmentaria y dispersiva de Valente no es tan extrema como la del francés. El fragmento en la prosa de Valente, como se ha dicho repetidamente, se puede representar tanto en la dispersión gráfica de cuentos como "El regreso", como en la extrema concentración de los textos que ahora tratamos. Así, aunque el estilo narrativo del escritor, como se vio, es netamente sumativo o paratáctico —fragmentarismo y suma de partes en el plano del contenido— en los aspectos más puramente gráficos predomina ese otro tipo de fragmentarismo no dispersivo, sino concentrado. Creemos, por tanto, que Valente combina dos modos de utilizar el **fragmento**, la **suma de partes minúsculas**, en busca de un todo que está en parte en esa suma, una suma cuyo producto que no será más que otro fragmento posible que seguirá sumándose y fundiéndose hacia la totalidad: así pues, esos fragmentos representan la imparable disolución de la materia. El segundo tipo de fragmento, que evita la dispersión, se centra en la **unidad**, en una unidad o en una parte del todo, al que tampoco alcanza en plenitud. Son, pues, dos formas de avanzar hacia la totalidad inalcanzable, con saltos de fragmento en fragmento, avanzando, o por concentración y profundización en la unidad de un fragmento, retrotrayéndose al origen.

Todo esto se puede ver en el cuento "Segunda variación en lo oblicuo", que es, en cuanto a la forma, un ejemplo de concentración fragmentaria y, en cuanto al fondo —tema con implicaciones metaliterarias— una explicación de la teoría que acabamos de exponer: el emperador Hui-Tsung pinta en la esquina derecha de su álbum dos pequeñas miniaturas y "Para quienes no puedan hallar las otras tres inútil fuera repetirse" (111). Así, en lugar de pintar en el centro del papel —el centro o "punto cero" sólo es alcanzable en la inminencia, no en su plenitud— lo hace solamente en una esquina —fragmentarismo por concentración, pues— y afirma que el hecho de ocupar las otras tres esquinas —fragmentarismo por dispersión— no facilitaría la labor de búsqueda al que no sea capaz de avanzar con una sola de esas esquinas: no se trata, pues, de sumar fragmentos sin más, sino de ser capaces de comprender que la parte es la única forma de alcanzar el todo o de acercarse a él. Los fragmentos son indicación del camino "o guía del ojo que los mira para alcanzar la forma no visible en que el ave y la flor están inscritos" (111). Así, uno solo de esos fragmentos es suficiente para señalar el blanco del papel, el vacío. "Segunda variación en lo oblicuo" es, por tanto, un fragmento concentrado en la blancura del papel de su página, una blancura o vacío que se prolongaría, idealmente, fuera del libro, hacia la inmensidad.

Decíamos que la visión fragmentaria de Valente podía tener su origen en la tradición rupturista occidental que hemos mencionado; también señalábamos otra conexión con el mundo oriental. De este modo, observamos que el acercamiento del autor a este tipo de culturas posee un carácter esencial, creativo y germinal, y no se trata, como ya indicaba Milagros Polo (1983), de una moda pasajera nacida del ánimo de hacer contracultura; por el contrario, Valente emprende el camino contrario, de su particular experiencia al conocimiento de una cultura que ofrece materiales válidos para su creación. Ese mismo ánimo debe ser el que lo lleva a acercarse tanto a la filosofía budista como a la cabalística judía o a la mística musulmana o cristiana. No es casual, por tanto, que "Segunda variación en lo oblicuo" funda la forma y el fondo ideológicos y metaliterarios, que hemos tratado, con la localización o la ambientación oriental, con las doctrinas filosóficas del Lejano Oriente, aquí, en concreto, el confucianismo. Volvemos a Paz:

> Entre la página y la escritura se establece una relación, nueva en Occidente y tradicional en la poesía de Extremo Oriente y en la arábiga, que consiste en su mutua interpenetración. El espacio

> se vuelve escritura: los espacios en blanco representan al silencio (y tal vez por eso mismo) dicen algo que no dicen los signos. (*op. cit.* 338).

Nosotros creemos que, en realidad, esos espacios en blanco, o lo blanco, son también signos, del mismo modo que lo son las estructuras, como en su momento mencionamos: son estructuras significativas. De este modo, Valente consigue combinar en los cuentos la "doctrina oscura del vacío" ("El regreso", 89), asociada al desasimiento y a la semanticidad del espacio vacío o de la blancura de la página, con la necesidad de comprensión del universo y la certeza de que dicha comprensión sólo es alcanzable a través de las partes de ese todo, a modo de hitos que, por suma y profundización, permiten un cierto avance.

El texto en la blancura es, así, inminencia de la presencia. El hecho de que estemos tratando específicamente la prosa del autor no nos impide apelar a la grafía o a la visualidad como modo de entender y configurar la narración, del mismo modo que tampoco está fuera de lugar hablar de "poeticidad" o "lirismo" en referencia a estos textos de prosa. Creemos, por ello, que el tipo de disposición gráfica —una estructura externa, si queremos— es altamente significativo y, además, es producto de una concepción propia del autor y de uno o varios tipos de influencia —los cuales son también, por supuesto, hilos de la trama que al autor recoge, retoma y salva. La escritura de Valente puede ser, pues, signo lingüístico, signo gráfico o visual, signo estructural...:

> La página, que no es sino la representación del espacio real en donde se despliega la palabra, se convierte en una extensión animada en perpetua comunicación con el ritmo del poema. (...) Al mismo tiempo la página evoca la tela del cuadro o la hoja del álbum de dibujos. (Paz, *op. cit.*: 337).

El álbum de Hui-Tsung, la tela del cuadro o del relato, la página, su continente y su contenido, ocupan un lugar fundamental en la narrativa del autor y, en especial, en esta tercera parte de *El fin de la edad de plata*, a través de los quince textos señalados. Además, todos aprovechan al máximo la idea de apertura que hemos visto: los inicios *in medias res*, las estructuras abiertas o, incluso, la evidente antiargumentalidad —ausencia absoluta de intriga— se presentan constantemente. Derivado de este hecho hallamos otro tipo de rasgos de la diégesis, como la difuminación o, a veces, ausencia de personajes, la limitación de lo espacial o la habitual adopción de una temporalidad en suspensión, de un "tiempo cero", etc.

Podemos hacer la operación inversa y comprobar cómo solamente "Intento de soborno", "Fuego-Lolita-mi-capitán" y "Homenaje a Quintiliano" son relatos de una longitud notable —están entre las tres y las cuatro páginas. En ellos, la intriga conserva todavía cierta presencia, sobre todo en los dos primeros, que trazan un argumento bastante sólido, tienen unos personajes notablemente definidos. "Homenaje a Quintiliano", como ya vimos, se construye con base en una ordenación contrapuntística de sus partes. Los tres relatos, a pesar de lo que acabamos de decir, apuestan abiertamente por una disolución de su localización espacio-temporal y, sobre todo, localizan su origen en el espacio y el tiempo de la memoria: "Se compraba con ella ¿qué futura obediencia o qué complicidad o asentimiento (...)" ("Intento de soborno", 112); "Sólo los locos, a lo que recuerdo, gozaban de relativa libertad" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 124); "Mi huésped masticó con amargura el lejano recuerdo (...)" ("Homenaje a Quintiliano", 130). Esta última circunstancia sirve para integrarlos sin mayores problemas en el dominio de lo memorístico, que rige esta tercera parte.

"Del fabuloso efecto de las causas" y "En razón de las circunstancias" son los únicos que tienen un argumento que hemos calificado de fantástico. Junto a ellos, "Los nicolaítas" y "Acto público" fundan su desarrollo en la atención al presente del narrador, que se sitúa en un momento reconocible por nosotros, lectores de finales del siglo XX. Los casos de "*Dies irae*", "Undécimo sermón (fragmento)", "Con la luz del verano" y "Fragmento de un catálogo", aunque fueron clasificados argumentalmente, dentro del grupo de cuentos de la historia del presente, como cuentos reflexivos, no se sitúan abiertamente, sin embargo, en ninguna época concreta, sino que hacen del tiempo su motor de exploración. Su clasificación respondía más a la localización del narrador que reflexiona que a la de la reflexión propiamente dicha. Los cuatro, puesto que son reflexivos, se alejan de cualquier interés por el material histórico. Lo mismo hacen, por supuesto, los restantes, que toman como formulación argumental un recorrido por los espacios de la memoria, tanto en términos biográficos como propiamente de trama: se retoma la memoria o los hilos de otras memorias, de otros relatos.

Así pues, reflexión, memoria, hilación y trama. Una reducción del material externo del relato que deja casi a la vista la condición inquisitiva de la escritura. La palabra desanquilosada que recupera su naturaleza mítica, pasando de palabra a ídolo y de ídolo a idea. Esta reducción de lo externo para adquirir la esencia del contenido

implica, más que nunca, el inacabamiento de la forma. Lejos de la suficiencia en sí y del acabamiento, estos textos procuran captar la atención del lector, que es el que debe darles a una cierta continuidad.

En la primera y la tercera partes de *El fin de la edad de plata*, Valente es capaz de resumir no sólo dos procesos o etapas de su producción —la "corrosiva" y la "fragmentaria", según las presenta Ancet (1994)— sino que, incluso, estaría abstrayendo las dos tendencias básicas en que se funda la mirada del arte moderno, tal y como lo detalla Octavio Paz:

> La historia del arte moderno puede dividirse en dos corrientes: la contemplativa y la combativa (...). La mística y la cruzada (...), donde el acto de ver se transforma en una operación intelectual que es también un rito mágico: ver es comprender y comprender es comulgar. (Paz, *op. cit.*: 377 y 378).

Esta situación, enfocada desde la óptica del estudio de la estructura, se puede resumir en la dicotomía intriga / trama. Si en la primera parte el predominio —matizado, como vimos— de la intriga y el argumento facilitaba la tarea de novelar lo histórico, de dar fe y testimonio de lo vivido, en la tercera, la atención del relato pasa del objeto al sujeto, del sentido a la memoria, de los cauces abiertos a las filtraciones subterráneas que se remontan a los orígenes del origen. Aquí la obra reclama su derecho a continuar o a ser continuada. Esa continuidad no es la que ofrece la causalidad de la historia, la que permite a una obra ser continuada por otra que la afirma o la rechaza; antes de la separación del sí y del no (cfr. "Pseudoepigrafía") existe un significado anticausal, la trama, que es a la que apela Valente como salvación de su obra y su memoria. Algo así es, curiosamente, la "edad de oro" para Octavio Paz:

> Ese instante inconmensurable en el que (...) nos sentimos no como un yo aislado ni como un nosotros extraviado en el laberinto de los siglos, sino como una parte del todo, una palpitación de la respiración universal —fuera del tiempo, fuera de la historia, inmersos en la luz inmóvil de un mineral (...) (Paz, *op. cit.*: 234).

La edad de oro frente a la de plata. Ahora bien, lo que estructural e ideológicamente es el retroceso hacia la memoria y el alejamiento de la historia no implica, sin embargo, —al menos en este momento que encarna la tercera parte de *El fin de la edad de plata*— que definitivamente se hayan cerrado los ojos, para ver la luz de lo más difícilmente alcanzable, ante el mundo y sus horrores. Así se explica que, por ejemplo, "En razón de las circunstancias" o "Los nicolaítas", entre muchos otros, sumen

la forma de lo retraído al fondo de lo criticable. Esta especie de hibridismo nos parece resultado de la etapa histórica en que se crean las prosas. Si nos fijamos en la lírica de Valente, comprobaremos que, cuanto más próxima está, cronológicamente, a nosotros, mayor es el avance —o el retroceso— hacia los límites de lo prohibido, quizás cruzados ya en *Nadie*,[27] y menor la presencia de lo histórico.

Debemos regresar nosotros también a la intersección de los dos mundos narrativos presentados, intersección que, desde el punto de vista estructural, representa el relato "El regreso". Él solo compone, como ya hemos dicho, la segunda parte de *El fin de la edad de plata*. En muchas ocasiones nos hemos referido a él como un texto especial y único dentro del conjunto tratado; lo es por muchas razones. Por ejemplo, es uno de los más extensos; su composición estructural externa sólo es parangonable a la de "Tamiris el tracio" o "En razón de las circunstancias" en el hecho de que los tres se forman por la aposición de fragmentos que pretenden ser independientes —se suman, no se superponen o condicionan. Sin embargo, los fragmentos de "El regreso", además de ser mucho más amplios, sin perder su concisión, se separan gráficamente de un modo más evidente y la lógica interna que los hila es, si cabe, menor. Ello se debe a características que fueron mencionadas en su momento, como la diversidad de voces actuantes, la suma de discursos totalmente heterogéneos —fragmentos de relatos, citas periodísticas, citas literarias...— la alternancia de tiempos pasados y presentes, la interpolación de dos historias diferentes (cfr. el estudio de este cuento en el apartado temático), etc., peculiaridades y alternancias que se dan ya no sólo entre fragmentos, sino también en el interior de cada uno.[28]

Hemos entendido "El regreso" como un relato que supera la inmediatez de un hecho como la muerte, de una muerte concreta y de todas las muertes, para establecer unos principios de "actuación" —antisentimentalidad, objetividad, mirada por dentro desde fuera— y realizar, a partir de ellos, un "amago" de explicación del fenómeno de la mortalidad, de la naturaleza mortal del ser humano. Sin contradecir esta interpretación, parece claro que "El regreso" se gesta a partir de un hecho nítido y objetivo como es el suicidio del escritor cubano Calvert Casey; todas las referencias del

[27] *Vid.* Valente, 1996[c].

[28] Este cuento es, además, un prodigio de intertextualidad, pues recupera fragmentos no de un relato o de una obra específica, sino de textos y libros diversos, todos de la autoría de Calvert Casey, como se

texto así lo atestiguan. Esta misma circunstancia puede haber favorecido la composición, a modo de *collage* que hemos descrito, como si el escritor se hubiera limitado a referir las distintas ideas que a él o a otros les hubiese provocado el suceso. No se trata de que haya imprevisión o improvisación en el relato; al contrario, su esmerada estructura y la riqueza de matices revelan un notable trabajo compositivo[29]. Sin embargo, a través de esta estructura tan rupturista, el autor parece querer maximizar la siempre fundamental función del lector; parece que el escritor prefiere presentar sus ideas en estado puro, sin elaborar, sin conectarlas o hacer que se interordenen, para que la elaboración propiamente dicha del cuento corra a cargo del receptor. Es decir, a éste le corresponde poner los nexos y enlaces subyacentes, y actuar como catalizador del mundo narrativo de Calvert Casey que Valente resume en el cuento. Volviendo a la metáfora del tejido, podemos decir que el escritor presenta los hilos y al lector le corresponde entrelazarlos, conseguir una trama biográfica, literaria, histórica, intelectual, ideológica, "sentimental"... que es la de cualquier texto de Valente.

Este hecho revela, pues, la relación entre lo real vivido y lo relatado, entre lo temporal y lo memorístico. Temáticamente, la fusión de una perspectiva histórica o vital, representada por el recurso al suceso del suicidio —recortes de prensa, opiniones sobre el hecho, interpretación del funcionario "ortorrecto", repaso de los contactos con el suicida, etc.— con una perspectiva hermenéutica o suprahistórica, representada por la reflexión sobre la naturaleza de la muerte, el afán inquisitivo del ser humano, los vicios interpretativos de las teorías de la ortodoxia, la reflexión sobre la palabra y su capacidad para remontar la muerte y representar el silencio, etc., es otro indicio del carácter híbrido—híbrido de híbridos: las otras dos partes, como vimos, tampoco se mostraban "puras"— de este texto. Ya mencionamos que existían otros cuentos que fundían la visión histórica con la hermenéutica, pero siempre con el predominio de una; aquí, lejos de la subordinación, ambas se suman, son casi equivalentes y se entremezclan entre fragmentos e incluso en el seno de algunos.

Todo ello, quizá, nos permite interpretar "El regreso" como eje o bisagra entre las dos partes restantes. Lo es gráficamente y desde el punto de vista de la

intentará explicar en el apartado dedicado a las influencias y a la presencia de la intertextualidad. Este hecho lo convierte en un relato todavía más heterodoxo que la mayoría de los restantes.

[29] La labor de abstracción y asimilación que precisa el ensamblaje de citas heterogéneas al menos en su origen, así lo confirma.

estructuración externa. Internamente, puesto que comparte la doble perspectiva historicista y hermenéutica, es decir, la que se funda en el tiempo y la que parte de la memoria, es el relato perfecto para mediar entre esos dos modos de la narrativa valentiana.

El tercer volumen de cuentos publicado por Valente, *Nueve enunciaciones* (1982), que aparece reeditado, en el libro que seguimos, junto a *El fin de la edad de plata*, lleva al título una característica tan editorial como literaria: *Nueve enunciaciones* contiene, en efecto, nueve relatos[30]. Ya hemos reproducido varias veces a lo largo de este trabajo la opinión de Jacques Ancet, prologuista de la edición conjunta de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* (1995) que nosotros seguimos, a propósito de la consideración del segundo volumen como la cuarta parte de *El fin de la edad de plata* y, en consecuencia, del conjunto de cuentos como un bloque narrativo orgánico, inseparable: "La edición francesa[31] fue la primera íntegra del libro" (Ancet, 1995: 13).

Nueve enunciaciones recupera el cuento más problemático de *Número trece*, "El uniforme del general", así como "La visita" que, según Ancet, no habría sido integrado en la edición de *El fin de la edad de plata* en 1973 por razones de censura o autocensura: "Valente no los publicó hasta 1978 (*sic*), en una pequeña editorial, acompañados de siete textos en la misma línea (...)" (Ancet, *op. cit.*: 13).

Tres de los nueve adoptan la biografía como ficción argumental: "Biografía", "Hagiografía" y "La visita". "Repetición de lo narrado" toma un argumento historicista, localizándose en el esplendor oriental, quizá en la India. "El uniforme del general" y "Sobre la imposibilidad del improperio" adoptan un argumento realista y claramente satírico o crítico. Finalmente, "Variación sobre el ángel", "La última lección" y "Un encuentro" tienen argumentos fantásticos.

Temáticamente, hemos considerado que cinco de ellos se sitúan en una actitud de resistencia ante las manifestaciones del poder, en especial del poder de base moral —cuatro de los cinco—. Bastante próximos, otros dos eligen la catarsis realizada a través de la degradación del medio agresor y, finalmente, otros dos se apoyarían en la temática de la búsqueda poética y vital.

---

[30] Algo parecido ocurría en el volumen *Número trece*, que era, en efecto, el decimotercero dentro de la serie "La voz en el laberinto" de la editorial Inventarios Provisionales, que lo publicó en 1971.

[31] Se refiere a la traducción publicada en París en 1992, en la que *Nueve enunciaciones* aparece precedido de *El fin de la edad de plata*. El título de la publicación es *La fin de l'âge d'argent* (Valente, 1992).

En cuanto a las cuestiones formales, especialmente la distibución de la materia lingüística del relato, vemos que cuatro cuentos —"Repetición de lo narrado", "El uniforme del general", "La visita" y "Hagiografía"— se sitúan en la línea dominante en la primera parte de *El fin de la edad de plata*: son cuentos con una base argumental suficientemente trabada, lo cual supone que la intriga conserva una cierta posición. Además, su "cuerpo" narrativo es lo bastante amplio como para que ello ocurra; incorporan narración, descripción y diálogo; presentan personajes definidos; el tiempo de la historia no desaparece, aunque su funcionalidad es poca; el espacio también existe y en él se percibe su fisicidad.

Los cinco relatos restantes concuerdan más con el estilo de la segunda parte de *El fin de la edad de plata*; esto es, tienden a reducir su cuerpo lingüístico y a concentrarse en bloques uniformes; cuando hay más de un bloque —sólo en dos casos— las partes no se separan con espacios y están en función de una organización interna lógica: "Variación sobre el ángel", con cuatro párrafos que llevan la estructura paralelística y contrapuntística ya señalada, y "La última lección", donde la intervención final del personaje se opone, desmontándola, a la parte anterior, que levantaba una imagen ideal del maestro. Los cinco, además, prescinden en gran medida de la intriga o del argumento superficial, aunque nunca tanto como los de *El fin de la edad de plata*

Pese a que el plan temático y creativo que propone la cita que abre el volumen —"Para decir la palabra *yo* hemos de saber decirla como en ausencia de quien la enuncia. (De un libro)" (135)— se dirige a la relativización de lo que es o puede ser la biografía en la literatura y de la posibilidad de reconocer al autor en un texto, en la práctica quizá sólo se aplique lo propuesto en "Biografía". Es decir, que, si bien en casi todos los cuentos se encuentran elementos de los que se puede sospechar fácilmente que proceden de la biografía vital o intelectual de Valente —como por otro lado creemos que ocurre en todos o casi todos los textos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* o en los poemas del autor— apenas existe la biografía como tema, la focalización del interés no material de la memoria del que nace la biografía. La memoria como argumento —no como reflexión sobre la misma memoria— se ve en "La visita" (recuerdo de la visita a un burdel), "Hagiografía" (de una experiencia sexual), "Variación sobre el ángel" (de dos actitudes poéticas), "Sobre la imposibilidad del improperio" (de una figura a la que se quiere criticar), "Un encuentro" (lo mismo) y

"La última lección" (de un desengaño intelectual). Esa memoria está anclada en lo histórico, no es idea, no es base de reflexión para la superación de lo histórico y es así como se explica la permanencia de la intriga y que los temas a los que sostiene sean la crítica, la burla, etc. "Biografía", en cambio, como también "Repetición de lo narrado", en tanto que salida hacia el conocimiento y despego de lo histórico (más en el primero) son sostenidos por otros temas (más el segundo) existentes en función de la necesidad de prospección. Esto es, la memoria como tema y fundamento no precisa más argumento que ella misma; la memoria en tanto que argumento puede servir de base a otros temas.

Visto todo esto no está muy claro que sea pertinente considerar a *Nueve enunciaciones* como la cuarta parte de *El fin de la edad de plata*, al menos si recordamos el proceso de evolución temática, formal y estructural que representaba la división en partes de un modo medianamente claro. *Nueve enunciaciones* no parece un paso más en esa evolución. Fijándonos en la combinación de concentración o retracción y desarrollo en lo formal y visual, de trama e intriga en lo estructural, y de historia y hermenéutica en lo temático, parece, más bien, un volumen equivalente a *El fin de la edad de plata*, no un paso más en el proceso de aquél.

El fin de la edad de plata podría absorber a *Nueve enunciaciones* en su globalidad —fundiéndolo en su cuerpo— pero no como un apéndice, una parte más de su estructura. Este trabajo acepta implícitamente esa simpatía formal, temática, argumental, estructural, etc., entre los dos libros, ya que desde el inicio hemos desarrollado el estudio partiendo del conjunto total de las obras como un todo funcional y no discordante. Ya nos hemos referido a las circunstancias que favorecían, a nuestro parecer, la integración de cuentos en muchos casos heterogéneos —desde distintos puntos de vista—, circunstancias que permiten, por tanto, leer *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* como una única manera de escritura narrativa. El hecho de que Valente en 1982, prefiriese no reeditar *El fin de la edad de plata* aumentado con los textos de *Nueve enunciaciones* habla en favor del carácter autónomo del último libro: autonomía no es, por supuesto, oposición. Sin embargo, nos parecería más lógico integrar y fundir los dos volúmenes en uno solo con las mismas tres partes del primero que fracturar esta estructura con el añadido de una cuarta parte que no parece haber sido pensada como tal.

Se podría pensar en la posibilidad de que *Nueve enunciaciones* ofreciese, desde cualquier punto de vista, algún cambio respecto a *El fin de la edad de plata*. Hasta este momento y, puesto que ambos volúmenes han sido integrados y estudiados conjuntamente en este trabajo sin que se produjese ninguna disonancia derivada de la adscripción de los cuentos a uno u otro volumen, no parece que sus naturalezas sean del todo heterogéneas.

"Repetición de lo narrado" se sitúa en el ambiente físico y filosófico del mundo oriental, recreando un diálogo filosófico budista. Sin embargo, un texto como "Segunda variación en lo oblicuo" entre otros, ya partía de esos mismo principios, aunque era menos deudor de lo argumental. "El uniforme del general" habría reaparecido seguramente en la edición de 1973 si la censura no lo hubiese impedido; este texto se localiza en el ámbito histórico de lo contemporáneo y, por su tono crítico, podría pertenecer perfectamente a la primera parte de *El fin de la edad de plata*. Algo por el estilo podríamos decir de "La visita", el tercero de los cuentos que aparecen en *Nueve enunciaciones*; es una sátira mordaz contra las formas anquilosadas, contra la sacralización de las apariencias, contra la mediocridad moral de la pequeña burguesía. Ese mismo tono de acidez "buñueliana" es reconocible, sin ir más lejos, en "La ceremonia", que trata un tema idéntico, aunque incluso lo hace con mayores dosis de surrealismo irónico. Al cuento "Biografía" lo hemos relacionado —implícitamente— a lo largo de este trabajo, con relatos como "El vampiro", "Fuego-Lolita-mi-capitán" o "Intento de soborno" que, aunque de modo sólo parcial y con una voluntad crítica, también insisten en la idea del origen. Pero, más que con éstos, mantiene una intensa relación con "De la no consolación de la memoria" que, pese a su apasionamiento crítico, el peso de lo elegíaco sobre lo rememorativo, realiza un recorrido por la infancia de un "yo" que se materializa gramaticalmente en un "él". Debemos matizar que, tanto "Biografía" como el cuento que sigue, "Hagiografía", abren un camino nuevo en los relatos, un camino que, creemos, conecta directamente esta parte de la narrativa valentiana con una etapa posterior de su evolución literaria general, que puede resumirse en el mundo poético que representan el volumen de poesía *Mandorla*[32] y los que cronológica, estética e ideológicamente lo rodean representan. En efecto, "Hagiografía", tal y como mencionamos en el estudio temático de los cuentos, relata la

[32] *Mandorla* se publica, precisamente, en 1982, el mismo año que *Nueve enunciaciones*.

experiencia sexual del protagonista en términos cuasi místicos, y "Biografía" realiza ese recorrido al que nos referíamos, en un sentido similar, haciendo referencia a las "Aguas placentarias" (147). Ambos, por tanto, son una "avanzadilla" en la evolución de los temas e ideas que poblarán el mundo literario de Valente en los poemarios posteriores mencionados. "Variación sobre el ángel" vuelve sobre el motivo del ángel o mensajero divino que, como tal, ya aparece en los primeros volúmenes de poesía del autor y que incluso está representado en la misma figura de "Mi primo Valentín". En este cuento se presenta, sin embargo, conectando con el tono de la mayor parte de los restantes, en un relato de sentido crítico: el ángel es el elemento que facilita la adhesión del poeta al poder. "Sobre la imposibilidad del improperio" y "Un encuentro" son dos cuentos muy próximos, que toman como centro de su interés la crítica directa a representantes genuinos de un modo de pensar y actuar propio de la edad degenerada que contempla el poeta. "Acto público", "Empresa de mudanzas" y otros muchos no hacen nada distinto a este texto. "La última lección" podría considerarse en la misma línea que acabamos de presentar; es una crítica que apunta más a lo ideológico que a lo físico, como sucede, por ejemplo en "Informe al consejo supremo".

Por lo tanto, salvo los casos de "Biografía" y "Hagiografía", que apuntan a un modo de creación que se está gestando y que será el que en el futuro originará tan notables productos literarios de la mano del autor, los restantes relatos parecen insertarse plenamente en la línea general que marca *El fin de la edad de plata*, sin disentir, ni en la forma ni en el fondo, de aquélla.

3. 4. Los campos de la memoria. Conclusiones intratextuales

Llegados a este punto y antes de establecer conclusiones es necesario volver la vista sobre la obra tratada y sobre la lectura que hemos hecho de ella.

3. 4. 1. La mirada apocalíptica

El fin de la edad de plata y *Nueve enunciaciones* representan no tanto un mundo que se acaba como un mundo que se deja atrás. La degeneración o el devenir de las estaciones argentíferas de la realidad, de esta realidad, hacia materiales más innobles

o aleaciones impuras, devenir del que es crónica esta obra, no parece condenar a dicha realidad a una disolución definitiva, a su desaparición o al castigo de su fin, sino que, por una suerte de elevación moral del poeta, el fin parece equivaler a una condena a la indiferencia.

El libro sería, así, la proclamación de una ética personal del poeta, un explícito divorcio con esa realidad espuria, que resulta desvelada y representada en el largo y eterno atardecer, de su degeneración. Esa edad maldita permanece en su degradación, vuelve sobre sí misma, desde sus orígenes inciertos o, al menos, nunca definidos, hasta el momento presente (un presente que se renueva y continúa constantemente). La conciencia del poeta percibe claramente esa situación, y por ello su voz, si bien clara y rotunda, no suele mantener un optimismo hacia la posibilidad de un final para esta época de miseria.

El poeta, su voz, se sitúa a cierta distancia de la realidad, sin llegar a perderla de vista, pero vaticinando, con su alejamiento, ese fin al que nos referimos: su superación temática y argumental. Así, elige la vía que la sociedad condena, el camino menos recto, más irracional, los temas más ajenos a la realidad, los argumentos más fantásticos e increíbles.

El camino del alejamiento de la realidad es camino de retracción (el mismo camino que sostiene los pasos de su lírica), de vuelta sobre sí mismo hacia la materia primera y germinal de la especie del Cosmos o, conectándolos, de la palabra: "Había que dar un paso más allá y posiblemente por una senda distinta, aquella que nos encaminara hacia la primigenia tarea de explicar lo aparentemente ininteligible (...)" (García Lara, 1995: 30-31).

Así, dos conceptos son fundamentales para explicar la labor creativa de Valente en materia narrativa (y, en gran medida, en su producción en general): el de retracción y el de tensión. La **retracción** en un sentido ontológico o filosófico, que procura invertir la cadena ontogenética; la retracción individual e intelectual, que regresa a lo filogenético (lo biográfico); la retracción lingüística, ya en busca de la matriz de la palabra o de la palabra *matrix*, ya resolviendo la expresión con un compromiso personal y cultural ligado a una conciencia ontológica de las palabras[33], o incluso la retracción histórica y geográfica, en busca de hitos o señales que puedan

haber contravenido en el pasado las normas sociales, elementos de un exilio feraz y necesario.

Por su parte, la **tensión** equivale a ruptura de los equilibrios, de las maneras preestablecidas; equivale a oposición, a mirada dialógica, a construcción precaria, no finalizada, fragmentaria, etc. La tensión es inminencia, preludio, latencia, presentimiento, acercamiento al límite. Lo tensional, puesto que anula los equilibrios permanentes, es instrumento de destrucción de los órdenes, sean sociales, ideológicos, artísticos (literarios, genéricos...), lingüísticos, etc., y es, también, vía de acceso, negando lo evidente, hacia la luz de lo menos visible (trascendencia, poética...).

Tensión y retracción rigen, en gran medida, la forma de concebir y de representar la escritura en Valente. En lo que ahora nos toca, lo relacionamos con una mirada apocalíptica, en tanto que la tensión implica destrucción, elaboración mediante principios no monológicos, y la retracción va acompañada de un distanciamiento, del abandono de un tipo de mirada más ceñida a lo inmediatamente presente.

3. 4. 2. Lo argumental

Argumentalmente, destacamos la capacidad del autor para facilitar la simpatía entre historias muy diferentes desde diversos puntos de vista, como es que algunas son fragmentarias, otras están desorganizadas, otras casi no tienen hechos destacables, algunas cuentan historias fantásticas, otras son más realistas, unas se enfocan biográficamente y otras no, muchas son críticas y otras son reflexivas, etc.

La edad de plata es un *continuum* sin espacio ni tiempo propios, desde lo helénico a lo romano medieval, pasando por distintos modos y lugares de heterodoxia castigada: la locura, la rebeldía social, el pensamiento libre, etc. La mirada a la historia (la edad de plata) se hace entendiéndola como fruto de la evolución de un error, con lo cual, sólo es capaz de reincidir en el mismo error.

A lo largo del trabajo, en el capítulo argumental, hemos establecido tres grandes grupos temáticos, que no son exactos, ya que la complejidad con que se hilan las historias hace preferible hablar de dominancia de determinados argumentos antes que de exclusividad de los mismos.

[33] Volviendo, por ejemplo, sobre la lengua del origen, sobre la literatura, autores o palabras gallegos; cfr.

1) En todo caso, creemos que existe un primer gran grupo de argumentos que se caracterizan por narrar historias nacidas de la memoria de lo vivido, donde lo biográfico, como artificio narrativo, ocupa un papel central. Se postula el regreso a la infancia o juventud sobre el camino de la memoria, aprovechando de ese modo la perspectiva objetivadora que nos ofrece ese enfoque. El problema fundamental de los argumentos "biográficos" está en la polisemia del término, porque muchas historias son urdimbres situadas entre la memoria del autor y la ficción literaria de una memoria, y porque podemos hablar de una biografía histórica o de una biografía ontogenética.

Así pues, los argumentos memorísticos nos llevan a una búsqueda del Origen o a un rastreo en los orígenes y, en este último caso, es cuando intuimos la presencia de lo biográfico-autorial, pues la situación más frecuente es el relato de la historia de una infancia de postguerra, que se aprovecha para evidenciar la postura de resistencia ante el poder que postula el narrador; resistencia ante abusos morales, físicos, educativos, etc. De este modo, la memoria es una fuente de datos para la conciencia narrativa que domina el conjunto de los textos y que se responsabiliza de las censuras frías y calculadas existentes; y esto nos lleva al último rasgo de este grupo argumental: que la elegía, el lamento por lo sufrido, es frenada por la acusación lúcida y responsable del personaje que recuerda.

2) La segunda fuente de datos de la que se nutre el narrador es la que surge de los argumentos basados en una memoria de lo aprendido, fruto, por tanto, de un vivir intelectual y de una inmersión en la materia del tiempo, del espacio y del conocimiento, ya para condenar la pervivencia de un sistema, ya para acceder a cuestiones que superan lo circunstancial. Estos argumentos se establecen sobre lo literario o sobre lo histórico. En el primer caso se ficcionaliza el empleo de elementos de la cultura universal para desarrollar una historia; el narrador asimila toda una tradición con la que se identifica y consigue que muchas veces sea difícil deslindar lo literario y lo metaliterario.

En cuanto al subgrupo de argumentos históricos, se ficcionalizan historias reales o se presentan como reales historias inventadas. En todo caso, el narrador se identifica con los hechos y con los personajes que sufren (frente al poder o a la trascendencia).

Rodríguez Fer, 1992[c], o Rodríguez Fer, 1997.

Así pues, las historias de este grupo temático, como las que vemos en el de la memoria de lo vivido, oscilan entre el compromiso con la historia (vivida o aprendida) y la superación de los límites del conocimiento del / sobre el hombre.

3) El tercer y último grupo argumental construye las tramas sobre elementos de la historia presente, comprobándose que lo constatado (primer grupo) y lo aprendido (segundo grupo) se repiten en esta época. Esa entidad compleja que es el narrador es capaz de ofrecer distintas repuestas ante la realidad, configurándose así distintos subgrupos argumentales:

a) Cuando mantiene una mirada subjetiva sobre la realidad surgen las historias fantásticas, que irrumpen en la sordidez de lo real desbaratando su ficción. Este tipo de argumentos están entre lo insólito, aquello que verdaderamente es fantástico y lo deformado (lo que se representa de modo heterodoxo). Se consigue así la convivencia de historias alucinantes, en general protagonizadas por locos o visionarios, con historias que pueden encarnar simbólicamente un terror del personaje y con argumentos propiamente fantásticos o inexplicables. Así, diversas técnicas, perspectivas y funciones se unen en este tipo de historias.

b) Cuando el narrador observa objetivamente la realidad surgen argumentos realistas, que pueden ser a su vez:

- Críticos, cuando se señalan culpables dentro de las tramas desarrolladas, lo cual significa que el peso de lo histórico crítico es máximo.
- Reflexivos, cuando no existen culpables y la historia es sustituida por la busca de un conocimiento poco accesible al hombre. Este hecho explica que sean los textos menos argumentales de todos, los que más prescinden de la historia concreta en favor de la densidad conceptual del relato. Comprobamos, además, que el desarrollo argumental limitado de los cuentos es una de sus características más visibles y se consigue de diversos modos, como la tendencia a la antiargumentalidad de gran cantidad de ellos, que supeditan el desarrollo de la trama a una carga conceptual simbólica.

Otra manera de antiargumentalidad que estila Valente son los inicios truncos, que cortan un desarrollo previo, en muchos casos necesario para hacer comprensible la historia, lo cual sitúa al receptor en un camino de lectura inseguro y vacilante, totalmente abierto en sus posibilidades y, además, exige la participación

activa de los lectores en una hipotética reconstrucción de la historia. Los inicios truncos son, en realidad, una manifestación de la preferencia por el fragmento que demuestra Valente en el libro. El fragmentarismo, funcional en todos los niveles de análisis, sirve en lo argumental para poner de relieve la imposibilidad de una narración que diga todo lo que se pretende.

Otro modo de antiargumentalidad es el carácter abstracto que adquieren las narraciones debido al desdibujamiento de la historia, a la difuminación de los personajes o a la relativización del valor de los espacios y de los tiempos, etc.

3. 4. 3. Lo temático

Temáticamente, ponemos de relieve la coexistencia de una escritura que se sitúa en la necesidad de resistir los acosos externos que la perturban y de una escritura de prospección o búsqueda, en la que fondo e intención se dirigen a representar un proceso en el que el poeta y la palabra se ven inmersos. Como es lógico, ambos modos de concebir la palabra poética son necesarios e interdependientes.

Destacamos, también, la presencia de una preocupación por la palabra, ya sea en una revisión histórica de su y servilismo secular, ya en la búsqueda de un verbo nuevo que alcance metas vedadas a la palabra oficial. "La poesía de J. A. Valente representa, en el contexto de la literatura española contemporánea, una interesante penetración en los contenidos enigmáticos de la palabra creativa, un intento de sondear el fondo mítico del lenguaje poético (...)" (Cuesta Abad, 1995: 51-52).

En el análisis temático de los relatos hemos establecido tres grandes grupos de textos, con subdivisiones en cada uno.

1) El primero se basa en las relaciones conflictivas entre el individuo y la sociedad; el individuo se caracteriza por su soledad, lo cual lo conduce a tres posibles actitudes dominantes: la locura, la muerte o la rebelión. Destacamos el tono general de desesperanza que resulta de su actitud, quedando la posibilidad de un cambio liberador reducido y condicionado a la capacidad del hombre para favorecer un despertar de su conciencia. Los distintos tipos de individuo que presenta Valente varían entre el héroe vencedor, que es el más escaso, y el hombre capaz de acceder a los dominios de lo espiritual; entre estos dos polos existe también el que acusa a la sociedad

sobreponiéndose a ella y tomando las riendas de su vida o de su muerte, y el que resulta ser una víctima absoluta del poder —en general un niño—, incapaz de entender los abusos que lo rodean.

Por su parte, el elemento antagonista se bifurca entre lo material y lo espiritual, detalle que nosotros aprovechamos para establecer dos subgrupos temáticos:

- Contra el poder moral, donde el ser humano se enfrenta a diversas formas de opresión que adopta la ortodoxia. Así, algunos temas presentan la lucha con la ortodoxia religiosa, sea cristiana o no; otros, contra la ortodoxia de las ideas, en el campo intelectual; otros contra la ortodoxia científica (el tratamiento de la locura), etc. De este modo, son varios los aspectos que obligan al ser humano a mantener una actitud de defensa activa: la familia, el sexo, la locura, la sociedad en general o el problema especial del poeta, tratado con detenimiento, por ser un miembro destacado que puede despertar las iras del poder: lucha entre el compromiso y la individualidad, el debate con las palabras anquilosadas, etc.
- Contra el poder material, presentando la cara más visible y brutal de los abusos sociales. En general, nos hallamos ante la *manu militari*, el brazo armado del poder o aquellos que, directamente, se benefician de la violencia ejercida. Destacamos de este apartado la recurrencia del motivo del condenado a muerte, que suele conservar su dignidad y su libertad más profunda. La entidad narradora se sitúa en un plano superior al de la historia, personajes, etc., lo cual le permite mantener un alejamiento y una objetividad frente a ellos. Así, respecto al tema del conflicto entre individuo y sociedad, ejerce una condena, al poner al descubierto tramas históricas o actuales, de tipo moral o político, cultural o religioso, lingüístico o literario, etc., que han impedido una evolución personal del individuo.

2) El segundo gran tema que presentamos es el que se centra en la condición inquisitiva del hombre. Percibimos dos modos del ser humano, como entidad que se interroga, y así hablamos de dos subtemas:

- El yo y la nada, donde el individuo se enfrenta a sus temores, muchas veces materializados en monstruos o símbolos polisémicos. En general es la trascendencia, la muerte, la soledad, el olvido o la memoria, el odio o la búsqueda del origen lo que mueve al ser humano en estos cuentos. La interacción de tema y procedimiento origina diversos motivos temáticos, como el del peregrino, complementado y

opuesto al del contemplador; el agua, el lodo, el centro de la tierra o los animales telúricos, que conducen la narración bien hacia un sentimiento de encierro, bien hacia la liberación trascendente; el ángel o Lázaro, como reflejo de la lucha cotidiana del hombre con su muerte y con lo trascendental.

- Actuando "El regreso" como eje central, aparece el subtema del don de la palabra, donde continúa la búsqueda, pero ahora por parte de un hombre especial, el poeta. La mayor parte de los temas avanza entre la palabra y el silencio, entre el poeta y la metapoesía. El principal usuario de la palabra lucha por la consecución de un lenguaje nuevo que sea instrumento para conocer y, al tiempo, se reconoce hombre en el mundo: poeta e historia; poeta y poesía.

En este tema, la conciencia narrativa hace un análisis de múltiples elementos que suelen aparecer en las distintas interrogantes habituales en el ser humano, como la trascendencia, la muerte, la naturaleza y los materiales de la memoria de la especie, del cosmos o del individuo, la destrucción como principio o como fin, la metafísica en un sentido general: el lugar de la trascendencia, su naturaleza, sus rasgos, sus vías de acceso, sus criaturas (ángeles), el hombre concreto en sus circunstancias y necesidades cotidianas (los diversos mitos, como Lázaro), y la palabra, como tema constante y repetido de múltiples cuentos, en el centro de una reflexión general o específica, preguntándose por su naturaleza libre, inalcanzable, su origen o su fuente, su destino, su camino y su función. Una metafísica del hombre, del poeta y de la palabra.

3) Finalmente, el tercer gran tema del libro se centra en la catarsis liberadora del hombre frente a la sociedad. Consiste, pues, en la representación de algunos de los males sociales que acechan al individuo. Se parte de la necesidad de asumir el odio y la violencia como elementos favorecedores de la germinación de una nueva sociedad; odio y violencia que se deben poner en marcha contra los formulismos sociales y verbales. Esta actuación se puede ver en dos perspectivas:

- Como una caricatura de la sociedad, atendiendo a comportamientos característicos que ejemplifican el gregarismo irracional del grupo y la pervivencia del falseamiento de la verdad.
- Como una teoría de la mentira, representando personalidades típicas de las actitudes anteriores y, empleando, en general, una sistemática degradación de sus rasgos más notables.

Respecto a este tema, la conciencia narradora ejerce una constatación de la realidad, mediante un reflejo frío y calculado del fondo moral e ideológico de la sociedad, de la forma gestual y vacua que la sostiene, todo ello mediante un distanciamiento sentimental, o un desprecio fruto de una no implicación, incluso para la burla o la deformación.

Lo más habitual es que el primer tema se mantenga en el soporte de un argumento de tipo biográfico; el segundo en uno de tipo realista o literario, y el tercero en los de tipo fantástico o realista. Esto es también un predominio, no una regla exacta.

3. 4. 4. La forma de lo abierto

De modo esquemático, podríamos resumir los resultados de la atención al nivel formal de la narrativa de Valente como el intento de crear una escritura que se caracterice por la apertura, por la necesidad de un nuevo lenguaje, y que implique:

A) Un trabajo esencial en lo **gramatical**, buscando espirales, esquemas limitados que tienden a repetirse, a sucederse y a relevarse, gracias a los cuales se puede mantener un avance narrativo que permite dar forma a los cuentos. El análisis de las distintas figuras gramaticales demuestra, en efecto, un claro dominio de los elementos de repetición y acumulación, que atestiguan la naturaleza sumativa o paratáctica de esta escritura: el avance por tanteo, que busca simplemente delimitar un ámbito, consciente de la imposibilidad de reflejar por completo la naturaleza mutable de lo representado. Destacamos de entre esas figuras la amplificación que, en muchos casos, es suficiente para originar un cuento, y que se crea sobre todo mediante paralelismos y repeticiones como la anáfora (en general supeditada a la enumeración), la epífora, la anadiplosis o la epímone, que refleja la circularidad del pensamiento, la cerrazón del ambiente, y es la base de las prospecciones y retrospecciones temporales. Las enumeraciones, muchas veces unidas a las figuras etimológicas y a las similicadencias, son también muy abundantes y sostienen el avance paratáctico de la escritura. Por su parte las perífrasis alusivas conectan con el decir indirecto de los textos. Otra de las figuras más importantes de este plano es el paralelismo: se trata de módulos sintácticos que se repiten, iteraciones morfológicas, etcétera, son las bases formales que emplea Valente en este nivel para sostener la continuidad de su narración; decíamos en su momento que

el uso de los paralelismos (entendidos en un sentido amplio) implicaba la repetición cíclica de unos esquemas sobre los que se establecía una progresiva variación temática o conceptual: "la vida no es más que un complejo fenómeno comunicativo que se extiende en múltiples y diversas ondas expansivas" (Blanco, *op. cit.*: 155) o, en palabras del mismo Valente: "Todas las palabras individuales (...) tejen las relaciones de los hombres y forman una gran banda de tela ininterrumpida de generación en generación" (Valente, *op. cit.*: 15). Por su parte, las figuras de omisión, aunque menos abundantes, también funcionan en los cuentos buscando una narración formalmente compacta. Así, las braquilogías y los zeugmas favorecen la ambigüedad del relato; los asíndeton actúan en las enumeraciones, y la parataxis insiste en la coordinación como concepción de la escritura. Finalmente, el aspecto de las concordancias gramaticales es el más desatendido: son muy pocos los ejemplos de quiasmo o hipérbaton.

Deducimos de estos rasgos que Valente tiende a modificar radicalmente la naturaleza biplanar del signo heredado, dudando de su capacidad representativa y desechando, por tanto, aquellas figuras que no le permiten crear un lenguaje más ambiguo que significativo.

B) También existe una atención especial a la dimensión **léxico-semántica**, que permite representar lo hipotético de los conceptos expresados, la inasibilidad o difusión de las ideas referidas, la disolución de los límites léxicos en el empleo del lenguaje, las contradicciones de la realidad que obligan al uso de contrastes paradójicos y antitéticos y, en general, al empleo de formas indirectas de aludir esa realidad. El trabajo de Valente, en este estrato, se basa, sobre todo, en el uso de un **vocabulario** con ciertas marcas sociales: las palabras de la ortodoxia (cultismos) desveladas en su falsedad por la contraposición de palabras casi violentas (familiarismos); la incapacidad del lenguaje heredado para la labor de búsqueda y, relacionado con ello, el intento de disolver los límites internos del lenguaje, creando nuevos conceptos por aposición, oposición (antítesis y antonimias) o equivalencia (sinonimias). El estudio de los campos semánticos revela que los más abundantes y ricos son aquellos que se constituyen en temas centrales: el poder, la gloria, el cuerpo humano, la muerte, etc.

Atendiendo a las figuras del **nivel semántico**, constatamos el intento de fortalecer en el lenguaje una ambigüedad de fondo, para acceder a la representación de realidades no objetivables, mediante la abundante presencia de símiles casi confundidos

con las imágenes, de metáforas, de símbolos (agua, lodo, ojo, ceniza, ángel, etc.), y de metonimias o sinécdoques. Con la misma función de representar lingüísticamente una realidad paradójica y conectando abiertamente con el lenguaje de la mística, aparecen los oxímoron, antífrasis y paradojas. Por tanto, Valente desvía los usos del lenguaje para hallarle una nueva funcionalidad y, por tanto, lo rechaza tal y como le llega (de ahí la escasez de hipérboles, que supondrían abundar en dicho lenguaje).

C) En tercer lugar, existe una compleja concepción de las **relaciones pragmáticas** de los textos, debido a:

- Una localización atemporal del **narrador**, conciencia que se salva pasando de cuento en cuento y dejando, en cada uno, partes de su labor no rematadas, para la llegada del lector, para la llegada de otras lecturas, para la llegada de otras obras, autores o épocas. Un narrador que domina el cuento, alejándose de él mediante una mirada "irónica" sobre la realidad, salvándose con él: "El que lleva el hilo de la narración o de la memoria no muere." (Valente, *op. cit.*: 16). Ese narrador es, en gran medida, como hemos sugerido, un *alter ego* del autor (la parte de su memoria que se salva) que ofrece al lector una creación no siempre aséptica, pero de la que se distancia sin ninguna duda; así, ironía significa no implicación, anonimato de la escritura. Valente no duda en emplear diversas voces narrativas para que esto llegue al lector; en unos casos serán voces ausentes (impersonalización del relato) y presentes en otros (biografismo, mirada subjetiva sobre la realidad).
- La necesaria presencia del **receptor**, que completa la labor inacabada del narrador y cuya función fundamental es una constante actualización del relato, propiciando así su continuidad esencial. El mundo borgiano asoma aquí (cfr. "Pierre Menard, autor del Quijote"), puesto que cada lectura y cada lector obligan a la obra a renacer, a renacerse o a renovarse. Los receptores pueden estar en función de la historia o pueden ser los mismos lectores, a los que se alude a veces directamente y, en todo caso, se apela indirectamente mediante la actitud relativista que el narrador mantiene frente a los hechos.
- La pérdida de relevancia de los **personajes** en favor de la personalidad aplastante del narrador. Su representación, sin ser completa, es compleja: se realiza de modo multiforme o proteico, apelando a descripciones físicas, sensoriales, conductistas y morales, sobre todo las dos últimas, porque el aspecto ético, evolutiva y

descriptivamente, es el que más interesa al autor; su manifestación es diversa, aunque el estilo directo y el indirecto dominan sobre el monólogo interior y el indirecto libre. En todo caso, la difuminación de los personajes, que quedan reducidos a prototipos, obliga al lector a una labor de reconocimiento y explica la escasez notable de fenómenos comunicacionales, que sólo están un poco más presentes en los cuentos con mayor carga argumental.

- El desarrollo de un **espacio** que es más el de la permanencia del que narra que el del desarrollo de lo narrado. El espacio de la retracción y de la continuidad, que sólo puede ser el espacio de la narración, el cuento mismo, la tela narrativa. De este modo, se explica que en la trama haya ambientes más que espacios propiamente dichos. Estos ambientes son, en muchos casos, simbólicos y estáticos y representan, junto con el tiempo, el encierro del hombre. También son, en su mayor parte, simbólicos y, cuando no es así, el propio narrador se preocupa de poner en duda su validez documental y biográfica; por tanto, el espacio, y también el tiempo, tienden al anonimato, porque son anteriores a la misma narración.
- La presencia de un **tiempo mítico-memorístico** que, de nuevo, suele ser el del narrador: "la narración remite fundamentalmente al origen inmemorial del tiempo (...) Y remite a la vez a la expectativa de un tiempo donde no tendría imperio la muerte" (Valente, *op. cit.*: 15). La suspensión de los tiempos de los relatos, sean éstos históricos, míticos, memorísticos, etcétera, equivale al momento en que se sitúa el contemplador principal de los textos, el narrador. Esa suspensión "es el origen o el inicio en que la voz del narrador comienza" (*ibid.*: 16). Las analepsis y prolepsis, así como, en algunos casos, la desorganización temporal, favorecen la representación de un tiempo que vuelve sobre sí mismo, en algunos casos para encerrar al hombre y en otros para aludir a lo que no se mueve, lo que está, el "punto cero".

D) El uso de **elementos gráficos y fónicos**. Los primeros "dibujan" mediante espacios lo que hemos venido señalando en forma y fondo: la dispersión de la palabra que se sabe insuficiente y actúa por tanteo (fragmentarismo), o la concentración de los recursos en uno de los aspectos posibles sobre los que se podría iniciar el acercamiento, en una de las esquinas del álbum de Hui-Tsung, suficiente como indicación para el lector capaz de "hallar las otras tres" ("Segunda variación en lo

oblicuo", 111); la prosa fragmentaria favorece un acercamiento al objeto de la narración por la suma de diversos elementos, mientras que la concentración es propicia para la profundización hipotáctica sobre uno de los posibles caminos de acceso. Ambos extremos apuntan a la necesidad de un discurso antilineal. Destacamos también una brevedad y concisión que favorecen la estilización del material lingüístico y recordamos otros elementos menos funcionales, como el uso de mayúsculas, tipografías combinadas o amalgamas gráficas.

Los elementos fónicos son más contingentes, más apegados a la expresión concreta, a la que complementan y únicamente amplían la percepción sonora del hecho que se relata. Los más presentes son las aliteraciones y los fonosimbolismos, éstos últimos de diversos tipos, apelando a una percepción múltiple.

3. 4. 5. Constitución formal de la acción y de la reflexión

También nos interesa descubrir el modo en que se relacionan los aspectos de fondo con los de la forma. A estos efectos, consideramos oportuno, si no prescindir de las clasificaciones temática y argumental, tener en cuenta una circunstancia que mencionábamos durante el análisis formal: que la diferencia entre narración-acción y narración-reflexión era, en muchos casos, la responsable de la presencia o ausencia de ciertos elementos formales en los distintos cuentos. Aunque esta distinción no la hemos usado como criterio de clasificación temática ni argumental, dentro de los textos más propiamente narrativos predominarían aquéllos que, en la clasificación temática, hemos situado en el primer grupo, con una minoría de los de los grupos segundo y tercero, mientras que los restantes son más reflexivos, como señalamos en su momento.

Partiendo de la posibildad de que la intención perceptible en el fondo pueda tener influencia en la construcción formal del cuento, intentaremos indicar aquellos rasgos que nos parezcan más destacables en este sentido. Así, dentro del **nivel gráfico**, hemos distinguido un tipo de construcción caracterizada por la concentración de la escritura, frente a otra eminentemente dispersa o fragmentaria y, entre esos dos extremos, situábamos el resto de los textos, no caracterizados por estos rasgos. Creemos que en este término medio es donde se localizan los relatos más narrativos, mientras que la reflexión, asociada a lo lírico, a lo conciso, se representa normalmente por la dispersión o la concentración gráfica. Sin embargo, los elementos rítmicos, las

mayúsculas o la tipografía combinada, como rasgos menores, aparecen de modo indiferente en cualquier cuento. Por su parte, la amalgama predomina en los relatos realistas, fundiendo conceptos que contradicen esa realidad.

Los recursos de tipo **fónico** sí son marcadamente operativos en los relatos más orientados a representar la acción. En los textos reflexivos, por tanto, fonosimbolismos y aliteraciones no sirven para acercarse al tema, ya que precisan el concepto (un tipo de concepto nuevo, eso sí) y las "sensaciones conceptuales", más que propiamente fónicas.

Los aspectos **gramaticales** relacionados con las **omisiones**, que buscan la concisión formal y la concentración de fondo, son perfectamente operativos en todos los casos, especialmente si se trata de omisiones normales del lenguaje; cuando se utilizan de modo más intencionado trabajan en busca de un desarrollo conceptual ambiguo y, al tiempo, sumativo. Así, las omisiones que afectan directamente al sentido del cuento (elipsis, braquilogías) son especialmente eficaces cuando se realiza una reflexión, aunque, en general, caracterizan toda la prosa de Valente. Lo mismo se puede decir de omisiones como el asíndeton o la parataxis, que facilitan una narración de corte sumativo.

La amplificación destaca entre los fenómenos de **acumulación**, y se da, especialmente, en los cuentos con un argumento elemental o nulo y, con más frecuencia, en los reflexivos, como señalábamos en su momento. Estos textos son propicios, por su brevedad, para basarse en la evolución de un único motivo. Cuando la amplificación no afecta al conjunto del cuento puede estar presente en todo tipo de temas y argumentos, ya que facilita el tanteo de la escritura, que es un principio básico de la misma. Los modos de narrar indirectos, dependientes de enumeraciones, perífrasis alusivas, etc., son reconocibles también en todo tipo de cuentos.

Los elementos de **repetición**, como anáfora, epífora, anadiplosis, etc., se supeditan, en general, a la función amplificadora del cuento, siendo, en general, la base de las enumeraciones; los contextos de aparición son, pues, los mismos. Sin embargo, puesto que rompen con el afán de concisión, son más fácilmente reconocibles en los textos con un mayor desarrollo, en general con más peso argumental. Por otro lado, la presencia de los paralelismos, si bien generalizados en toda esta narrativa, es más evidente en los textos breves y, especialmente, si se asocia un paralelismo sintáctico con

otro semántico (la yuxtaposición sintáctica suele sostener coordinaciones semánticas) en los cuentos reflexivos, críticos o no, porque se vinculan a la concentración formal de la escritura: se trata de aprovechar al máximo el rendimiento de un determinado esquema, que tiende a ocupar la totalidad del cuento.

Queda claro, pues, que los recursos gramaticales, encaminados a una progresión hacia lo inacabable mediante una evolución progresiva de un concepto (amplificación, enumeración), de un esquema (paralelismo), o del lenguaje en su conjunto, se presentan en todo tipo de narraciones, aunque es en las de tono reflexivo, caracterizadas por la brevedad y por la profundización conceptual en una idea, donde quizá adquieran una mayor funcionalidad, pues en ellas coinciden fondo y forma. Por su parte, las figuras de omisión son las principales responsables del tono ambiguo e indefinido de los textos.

En el nivel **léxico-semántico** existen distintos aspectos dignos de reseñar. En cuanto al **vocabulario**, se percibe un interés por recrear el lenguaje habitual, formando nuevos conceptos que tienen un fin hermenéutico o ridiculizador; el primer caso se da, sobre todo, en los textos del segundo grupo temático: se suman ideas a veces contrapuestas (antítesis, paradojas, etc.); el segundo se presenta, sobre todo, en los cuentos de tono crítico, formando paradojas ridiculizadoras (contraste entre cultismos y disfemismos, etc.). En el nivel más puramente **semántico** cabe destacar la presencia de diversos campos conceptuales que, en general, se pueden reducir a dos: el de los temas de reflexión del hombre (muerte, palabra, cuerpo, origen) y el de la sociedad (gloria, poder, violencia). Por otro lado, constatamos que los recursos retóricos asociados a la lírica de manera más habitual, como la metáfora, el símil, la imágen, los símbolos, etc., no aparecen solamente, como podría esperarse, en los textos en apariencia más poéticos, sino que se encuentran en todos los relatos, incluso en los más argumentales. Esto es válido también para figuras como la paradoja, la antítesis, la antífrasis, etc., aunque en los relatos críticos o acusadores su función es la de representar las contradicciones del poder, mientras que en los textos que postulan la busca de lo trascendente constituyen la esencia de un lenguaje que debe ser contradictorio para poder acceder a lo que no se puede representar de otro modo.

Una característica **pragmática** visible sobre todo en las narraciones del primer o del tercer grupo temático, es el intervencionismo imperceptible del narrador

que califica una realidad negativa; esto, como es lógico, no ocurre en los textos que relatan la búsqueda de un determinado conocimiento; así, los recursos de la objetividad narrativa son mucho mayores en estos últimos, aunque la convivencia de temas diversos impide que la regla se cumpla siempre a la perfección. Por tanto, hermenéutica suele equivaler a impersonalización del relato, mientras que crítica o ironía suelen implicar mirada subjetiva.

Otro tipo de circunstancias, como el número de narradores, la naturaleza del punto de vista, la presencia o no del receptor, etc., no dependen de esta distinción. Sin embargo, en los relatos de tono biográfico lo esperable es encontrar un único narrador, aunque puede presentarse en tercera o en primera persona, mientras que en los restantes, no siendo lo habitual, pueden existir varios.

La presencia de los personajes, por su naturaleza diegética y por ser caracterizados especialmente por rasgos morales (lo cual facilita su caricaturización, cuando es necesario), se reduce casi totalmente a los textos que cuentan con una trama bastante desarrollada, y que coinciden, además, con los más centrados en la crítica al poder; los personajes son víctimas o victimarios. Por su parte, los cuentos reflexivos, en la mayor parte de las ocasiones, prescinden de los personajes. Los recursos comunicacionales van a estar unidos a los textos en los que se reproduzcan diálogos, que son los que cuentan con personajes.

En cuanto a la cronología, hemos señalado distintos modos de temporalidad, correspondientes a cada modo temático. Así, hay un tiempo subjetivo o memorístico, presente en los cuentos que parten de la memoria del personaje; un tiempo mítico, presente en cuentos de la memoria de lo aprendido; un tiempo histórico, de textos argumentalmente históricos, y un tiempo "cero", en cuentos del tiempo presente. Hay una tendencia, pues, a crear un tiempo estático en el que se sitúa lo reflexivo, y un tiempo vectorial, móvil, donde se desarrolla lo argumental.

El espacio, finalmente, es simbólico e imaginario en todos los casos: en los cuentos reflexivos porque no necesitan un soporte de este tipo y, en los narrativos, puesto que la dimensión moral, lo prototípico de la edad de plata, es más importante que lo particular; eso explica que los posibles espacios reales sean explícitamente relativizados.

De todas estas circunstancias parece deducirse una cierta identificación entre los relatos que se basan fundamentalmente en la acción con los que temáticamente ejercen una crítica, situándose en el plano más historicista de estos textos y, por su parte, entre los que son característicamente reflexivos y los que centran su interés en la búsqueda de respuestas a interrogantes múltiples. De hecho, como hemos señalado en otras ocasiones, el conjunto de relatos parece reflejar en una especie de teoría creativa una evolución que experimentaba la poética del autor en la época en que eran presentados los relatos: el paso de un poética de lo elegíaco y satírico a lo epigramático y fragmentario, del contradiscurso al no-discurso.

BIBLIOTECA VIRTUAL

3. 4. 6. La artesanía de las palabras

> En realidad, la artesanía no tiene historia, si concebimos a la historia como una serie ininterrumpida de cambios. Entre su pasado y su presente no hay ruptura, sino continuidad (...). Tradicional pero no histórico, atado al pasado pero libre de fechas, el objeto artesanal nos enseña a desconfiar de los espejismos de la historia y las ilusiones del futuro (...). El artesano no quiere vencer al tiempo, sino unirse a su fluir. (Paz, 1995: 384).

También artesano, el Valente que crea estructuras trabaja con los hilos del relato procurando que éste sea, cada vez más, una artesanía: es decir, su interés se centra en reducir la tela a los vínculos esenciales para su sostenimiento y continuidad. La coexistencia, dentro de la estructuración interna, de tejidos con una consistencia de la intriga bastante notable y de otros que se ven casi reducidos a la idea, a la trama, permite sospechar en los relatos valentianos la mano de un único artesano tejedor que hace evolucionar su tela hacia la simplicidad, la reducción y el símbolo, de modo que trama y tema sean una misma cosa, una estructura: el decir y el querer decir se identifican, la trama es significado y el significado trama.

En esa evolución se observa la intención de ir sustituyendo el referente histórico por el referente sujeto, de modo que el señalado acrecentamiento del intelectualismo a partir de una época determinada de la producción valentiana se vea perfilado claramente, al menos en sus rasgos generales, en el espejo que es la narrativa del autor. La sustitución de lo histórico por lo hermenéutico —ambas tendencias resumen los polos temáticos principales— se une pues, en lo estructural, a una sustitución de la complicación de la intriga en favor del desvelamiento de la trama. El

reflejo externo de estos dos polos es la oscilación entre la máxima reducción de la materia escrita —por concentración o por dispersión— y la flexibilidad de un relato más elaborado y menos conciso.

En cualquier caso, todas las prosas dan una idea clara, rotunda, de la concepción que tiene Valente del relato. El narrador —situado antes de la narración— quiere antes que nada salvar el relato, hijo de su memoria; eso se consigue mediante la construcción de una trama sólida que, vaya o no cubierta por la intriga, permitirá la continuidad del relato. Quizás el aspecto más revelador de la latencia de esa trama sea la apertura que preside el desarrollo de los relatos, una apertura que implica recepción y emisión de nuevos hilos narrativos. Apertura también puede equivaler a la idea de desarmonía entre las partes del relato, a relación sintagmática no causal. Esa desarmonía se consigue por muchas vías, pero una manifestación habitual es la que refleja la tensión dual entre partes, ya de modo antitético, ya paralelístico-contrapuntístico, etc. De la tensión nace la escritura misma: "Aquí, neste punto de tensión extrema (...) do apinarse para tinxi-la raíz escura da mirada cega, é onde a escritura e a división de si mesmo ten tido comezo" (Valente, 1997[b]: 215). La trama de la escritura se sitúa, así, en el inicio de la mirada originaria, allí donde habita el narrador.

Esta forma de narrar habla del inacabamiento de la obra, de la necesidad de la intervención del receptor, que recoge hilos, asegura lazos, etc., y, por tanto, de la salvación de la escritura. La estructura como fundamento del relato valentiano nos ha interesado desde el punto de vista de cada cuento y en la relación parte-todo que cada uno mantiene con respecto al volumen en el que se integra. En cualquier caso, también hemos querido diferenciar lo estructural, en tanto que organización externa, de la estructura interna de libros o relatos.

La atención más individualizada que hemos dado a la organización del material narrativo dentro de los cuentos nos demostró que, en lo externo, las estructuras de Valente, sobre todo las de los dos polos más radicales, unen lo gráfico o visual con lo ideológico o semántico, en un sentido amplio. La concentración gráfica extrema, así como la dispersión sistemática y calculada son, cada una en su margen, reflejo del camino que comienza a tomar la escritura del autor: el fragmentarismo, entendido tanto como "licuación" y quebrantamiento de la idea de totalidad en lo literario, como sinécdoque de esa totalidad: la idea del texto presentada por suma de ideas o por

desarrollo amplificativo de una sola de ellas. Entre esas dos formas de la estructura externa, algunos cuentos de Valente todavía conservan el "aspecto" tradicional del relato aunque, en cualquier caso, la necesidad de concentración y reducción de lo lingüístico, se manifieste en cualquier cuento de los libros.

Respecto a la construcción interna, existe una mayor variedad de manifestaciones. Uno de los aspectos más evidentes y perceptibles en una lectura ligera de los cuentos es la presencia mínima de estructuras cerradas —nos hemos referido específicamente a dos casos que se relativizan por distintas causas— lo cual es muestra de que Valente une la idea de fragmento gráfico con la de apertura de contenido. Esta idea de apertura, a la que hemos dedicado parte del análisis, se sitúa sobre el conjunto de cuentos, provocando una relativización de aquellas estructuras —circulares o paralelísticas— que podrían considerarse más equilibradas y compactas (que son, en todo caso, minoría), e, incluso, completando la apertura esencial que ofrecen otro tipo de estructuras más habituales, de tipo antitético, contrapuntístico, etc. Por tanto, el equilibrio que ofrecerían la linealidad, la circularidad o la cerrazón no suele materializarse, ya que la voluntad del narrador-autor es la de favorecer una lectura dialéctica y crítica del texto. La idea de desarmonía, que hemos mencionado a lo largo del apartado correspondiente, se asocia íntimamente a la función atribuida al lector, del mismo modo que la de anticausalidad —ligada a la reducción de la intriga o del argumento entendido en un sentido tradicional— preside la relación entre partes opuestas por las voces o las ideas que se exponen, entre presentación, desarrollo y conclusión de unos hechos, entre contrapunto de tiempos o historias, etc.

Apertura, desarmonía, anticausalidad, dualidad, antítesis, antiargumentalidad... son reacciones y relaciones que se deben a la siempre evidente voluntad del narrador de trabajar sobre la trama, sobre la supervivencia que el mismo narrador da o recibe. La atención a la estructura de los volúmenes se realizó, en lo externo, con la presentación de la organización tripartita de *El fin de la edad de plata*, la ausencia de estructura externa en *Nueve enunciaciones* y el repaso sumario a ciertos hechos históricos y editoriales que explican algunos detalles de la distribución.

El estudio de la estructura interna de *El fin de la edad de plata* lo realizamos mediante la combinación de criterios temáticos y argumentales, usando también apreciaciones de tipo formal, que incidían en aspectos de la estructura externa que se

asocian, desde nuestro punto de vista, a características de contenido literario e, incluso, como antes explicábamos, metaliterario. Todos ellos fueron supeditados a la idea que sostiene la diferencia entre trama e intriga, según la cual, el predominio de la temática histórica y de un argumento con la suficiente consistencia, no suelen asociarse a la idea de memoria —como tema o sostén del tema, no como argumento— y, por tanto, se origina un dominio de la intriga sobre la trama, de la sustancia sobre la forma. Esta situación es la que predomina en la primera parte de *El fin de la edad de plata*. En la tercera, en cambio, el paso de lo histórico a lo mítico, de la diégesis a la antidiégesis, del objeto al sujeto, asociado con la idea de memoria, favorece un predominio de la trama sobre la intriga. Esto es, *El fin de la edad de plata* ejemplificaría una evolución que, efectivamente, se verifica en la producción de Valente.

La explicación de que "El regreso" funcione como eje único entre esas dos partes consiste en el hecho de que este cuento, en mayor grado que ningún otro, combina en su interior las dos tendencias opuestas. Muchas características lo hacen único y desaconsejan su integración en cualquiera de las partes: es más extenso de lo normal, su estructura externa es casi única, la interna es un claro ejemplo de "desarmonía", el material que lo compone es eminentemente intertextual, etc.

La atención a *Nueve enunciaciones*, por su parte, no revela ninguna posibilidad que no esté presente en *El fin de la edad de plata* Por ello, creemos que es inadecuado considerar este volumen como una parte —la cuarta— integrante de *El fin de la edad de plata*. Este último volumen se podría considerar como un compendio, en lo formal, en lo argumental, en lo temático y en lo estructural —al menos— de la narrativa de Valente. Así, *Número trece*, como onda precursora del mundo del relato, solamente preludia la aparición de *El fin de la edad de plata*, que confirma el dominio de lo histórico y va evolucionando hacia lo mítico. Por su parte, *Nueve enunciaciones* podría considerarse como una manifestación epigonal de aquel mundo narrativo[34]; completa el camino que a *El fin de la edad de plata* le habían impedido terminar las circunstancias socio-históricas de su publicación, y vuelve a insistir en ideas ya aparecidas con anterioridad. Estas circunstancias facilitan que el presente trabajo considere todos los textos de Valente de manera agrupada. Sin embargo, es preferible

[34] Los casos de "Biografía" y "Hagiografía" representan, sin embargo, una cierta evolución temática que permite considerar la narrativa de Valente como parte de uno de los períodos más significativos de su creación, en conexión con la mirada místico-erótica que dominará en sus últimos poemarios.

no traicionar la organización pensada y clara que el autor dio a *El fin de la edad de plata*, considerando a *Nueve enunciaciones* como su cuarta parte. El mismo autor parece que prefirió no hacerlo, y los mantuvo como libros independientes, aunque no opuestos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. MIRAR LOS CUENTOS POR FUERA DESDE DENTRO. ANÁLISIS EXTRATEXTUAL

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Iniciamos en este punto el desarrollo del segundo gran bloque de los dos de los que consta este trabajo, dirigido, como hemos dicho en repetidas ocasiones, por una voluntad y una metodología integral. Si en el primero pretendimos un acercamiento a los elementos intrínsecos del texto a través de la atención a las características de fondo, de forma y de estructura, apreciables en los volúmenes analizados, en este **apartado extratextual** que se inicia aquí intentaremos completar el estudio, atendiendo a las circunstancias externas a la obra —entendida ésta como una entidad autosuficiente, cerrada— que permitan una comprensión cabal de los textos tanto en su finalidad artística como en su proceso de elaboración.

Por esto, la atención al contexto en el que nace la obra resulta imprescindible en este intento de explicación de una escritura narrativa que es, como hemos repetido insistentemente, abierta. Y esta apertura se refiere tanto a su naturaleza literaria como a su esencia histórica; producto de una época y de un autor, como toda obra, debe ser explicada también en virtud de los hilos que salen de ella y que, siguiéndolos, se nos muestran como vínculos de esta narrativa con su "ambiente", con su contexto y con sus co-textos. Este hecho, por tanto, nos permite leer no sólo los cuentos de Valente, sino al mismo Valente, pues, como escribe Octavio Paz, "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía" (*op. cit.*: 105).

Partiendo de que, si hay una conexión esencial de la literatura con algo ha de ser, principalmente, con el ser humano, entendido como ente individual —autor— o como realidad histórica diacrónica y sincrónica —la naturaleza humana del arte, las dimensiones humanas (emisor-destinatario), su sustancia humana (la palabra), etc.— es preciso acercarnos al entramado extratextual, que forma parte de la compleja trama que es una obra, a través de distintos campos del saber. Así, tal y como señala Rodríguez Fer (1991), habrá que hacer referencia, como mínimo, a los apartados histórico-literario, histórico-social, antropológico-etnográfico, ideológico-filosófico y biográfico-psicológico del estudio extratextual de una obra.

Por otro lado, la justificación de esta atención a los elementos extratextuales se da ya no sólo en un nivel teórico-metodológico, con el fin de dar cumplimiento al método integral adoptado —lo cual, ya de por sí, es suficiente razón para continuar la labor—, sino que también podemos aludir a razones de coherencia, puesto que en diversas ocasiones, a lo

largo de la primera parte y como apoyo a nuestras tesis, hemos aludido a aspectos de tipo extratextual que no podían ser desarrollados en aquel momento. Podemos decir, así, que la cumplimentación del análisis extratextual facilitará, sin duda, la justificación de las conclusiones que se derivaron del estudio intratextual. Por otro lado, muchos de los rasgos a los que tendremos que referirnos son claramente visibles en una simple lectura de los relatos —otros, sin embargo, se sitúan más en profundidad— lo cual hace más perentórea la necesidad de un estudio completo de los mismos.

4. 1. El tiempo de las palabras. Análisis histórico-literario

El primer punto de atención de esta segunda parte del análisis será el que se refiere a dos hechos principales: el de que la producción prosística de José Ángel Valente, como cualquier otra, no aparece de modo totalmente espontáneo y desligada de existencia real, poética y vital, del autor, sino que se produce en un ambiente cultural, literario, lingüístico... concreto. En segundo lugar nos encontramos con la posibilidad de analizar la relación del texto con la tradición o las tradiciones literarias que la historia ha sostenido y la crítica ha sancionado en diversos momentos.

Es decir, haciendo un paralelismo con el historicismo lingüístico, podemos decir que la narrativa de Valente es explicable tanto en una perspectiva sincrónica, como parte de una realidad cultural localizable a través de distintos parámetros: tiempo, espacio, ideología, política..., como desde un punto de vista diacrónico, insertándola dentro de la idea del fluir "crono-literario" y atribuyéndole, por tanto, a una parte de ella, una naturaleza de "herencia cultural". Sin embargo, y como es lógico, esta distinción teórica no siempre será posible mantenerla en la práctica, tendiendo a confundirse o a fundirse las dos perspectivas, sobre todo en sus puntos de intersección, cuando el contexto literario de producción es también sustancia del relato. Por otra parte, al usar el concepto de 'historia' debemos distinguir —y lo hacemos aquí, insistiendo en las aclaraciones dadas en su momento y pretendiendo que sirva para las explicaciones sucesivas— la idea de historia vinculada a las dimensiones temática y argumental de los textos de la historia en el sentido más habitual del término, como suceder o avatar de la naturaleza humana o, incluso, como

memoria —escrita o mitificada, objetiva o subjetiva— de los distintos hechos que describen un cierto cambio o modificación de las realidades.

En el primer caso, la historia puede ser objeto de reflexión del cuento; éste la contiene: traza sobre ella su intriga, le sirve de tema, es la sustancia que mantiene a flote la memoria de un narrador (cfr. "Informe al Consejo Supremo", "Hoy", entre otros). En el segundo caso, la historia será la de los relatos, de los volúmenes, del autor...; la historia contiene al cuento, lo localiza en los vectores particulares del autor y en los suprapersonales de entidades como la cultura, la tradición o, simplemente, la humanidad. Como es lógico, el segundo será nuestro objeto de interés inmediato, aunque sin descartar referencias al primer sentido —intratextual— de la historia, del mismo modo que lo extratextual fue aludido en el estudio de la forma y del fondo de los textos. Nuestro interés es, por tanto, evitar confusiones que puedan darse con este y otros conceptos —por ejemplo, el de 'biografía', ya como ficción argumental de una vida, ya como resto reconocible dentro de una existencia "real", sea del autor o no—. En todo caso, trataremos de hacer las aclaraciones que creamos necesarias para evitar la confusión o una mala interpretación de nuestras apreciaciones.

4. 1. 1. Relato, autor y época. El texto en la historia de la literatura

4. 1. 1. 1. Narrativa exiliada

La localización de la narrativa de Valente dentro de un contexto creativo determinado estará, como iremos viendo, relativizada y dificultada por distintas circunstancias. A modo de introducción presentaremos, en primer lugar, un **resumen** de la situación del **relato breve** en el contexto del **siglo XX español**, atendiendo a los momentos más relevantes en cuanto a su producción.

La historia del relato breve en la España del siglo XX está llena de altibajos o de luces y sombras. El cuento es, a veces ,velado por otras formas literarias emergentes y, en otros momentos, ilumina por sí mismo el ámbito intelectual que lo acoge. Durante los años veinte, la vanguardia se prodigó poco en el cuento, aunque sí usó la prosa lírica. El momento de la guerra civil marcó una nueva oscilación, ahora a favor de la narrativa breve, aunque a este respecto hay división de opiniones. Santos Sanz Villanueva (1991) traza una

panorámica del cuento español en la postguerra y cree que su difusión no ha sido equiparable a la de la novela, aunque piensa que tuvo una notable presencia en esta época, pese a que su cauce de difusión más habitual fuese la prensa periódica —Pérez-Bustamente Mourier (1995), menciona también alguna de esas publicaciones: *Escorial*, *Espadaña*, *Domingo*, *Destino*, *El Español*, *Ínsula*, *Vértice*, etc.—. Mucha de ella dio entrada, en los años cuarenta, a nuevos escritores, lo que propició un cultivo abundante; los autores de este momento coinciden en tener una perspectiva casi decimonónica del cuento, tanto por la indefinición teórica del mismo como por el predominio del argumentalismo en sus obras. En su mayor parte, se mueven en las pautas de un realismo formal, y los temas son los que los diferencian un poco; algunos se refieren a la guerra, otros caen en una especie de neorromanticismo sensiblero y no falta, por supuesto, la propaganda política e ideológica o la visión existencialista propia del momento. Los autores exiliados tienen una producción más variada, entre el existencialismo y el humor negro, entre el anclaje en la memoria histórica y la creación de pura inventiva. Pérez-Bustamante Mourier (*op. cit.*: 151-153) coincide en las apreciaciones señaladas y cree que hay dos rasgos fundamentales en este período: un planteamiento "fuertemente argumental" y una clara adscripción al "realismo formal". Sigue, además, a Sanz Villanueva (1991) a la hora de delimitar los temas más comúnmente usados.

Es la **generación** del "**medio siglo**" la que toma al cuento como molde inicial de expresión; este grupo de escritores configura su creación en torno al género tratado, aunque, finalmente, acaba por dominar de nuevo la novela. Así, el grupo neorrealista tiene como vehículo de expresión inicial el cuento, pero durante la evolución hacia el realismo social y luego dialéctico, entrando en los años sesenta, es la novela la que pasa a cumplir la función inicialmente asignada al relato. Aldecoa, Juan Marsé, Carmen Martín Gaite, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Luis Goytisolo, Francisco García Pavón, etc., forman parte de esta supuesta "edad de oro" del cuento contemporáneo, de la que habla Sanz Villanueva (*op. cit.*: 19). Esta generación abandona el puro existencialismo y parte de las formas de vida existentes en la España de la época[35]. En

[35] Tenemos que insistir aquí en la publicación por parte de José Ángel Valente (1953), de un cuento, "El condenado", que nos parece netamente existencialista y no totalmente alejado de la poesía que el autor cultivaba en aquel momento

su evolución pasan de un predominio del elemento humano sobre el social al de lo social sobre lo humano. Su producción la acogen con gran frecuencia publicaciones del estilo de *La hora*, *Ateneo*, *Acento Cultural* y otras. Del mismo momento son las creaciones de dos autores mayores que dieron paso a la fantasía y al culturalismo, Álvaro Cunqueiro y Joan Perucho. Al mismo tiempo, otros más jóvenes se acercan al relato vanguardista (Ory). Esta generación, frente a la anterior, acaba con el predominio del argumentalismo; en sus narraciones no pasa nada porque son sólo trozos de vidas cortadas al azar, no historias completas, con desenlace coherente. En cuanto a la temática, "Es casi constante la asociación, explícita o implícita, entre infancia y muerte." (Pérez-Bustamante Mourier, *op. cit.*: 160), además de ser habitual una denuncia de las condiciones materiales de opresión. Esta autora señala, además, la opinión de otros estudiosos que destacan, a mayores, otras dos líneas en el cuento del momento: "El cuento de tono poemático", con influencias de Joyce o Juan Ramón Jiménez y "Los cuentos escritos por mujeres", en busca de una literatura intimista, alejada de lo social.

La siguiente generación histórica, la del **setenta**, parte de la novela y deja bastante a un lado al cuento como género narrativo, aunque casi todos sus componentes lo han cultivado. Durante los años ochenta se hacen bastantes coloquios en los que se analiza el estado del cuento, llegándose a conclusiones un tanto pesimistas. Sanz Villanueva cree, sin embargo, que hay un clima favorable, lo que se demuestra en la aparición de publicaciones dedicadas al estudio del cuento y en que los periódicos empiezan a admitir en sus páginas los relatos de los escritores consagrados; también aparecen colecciones específicas, aunque con un fin no siempre puramente literario. Baquero Goyanes (1988) señala que la tendencia evolutiva del cuento es a ir perdiendo progresivamente la sustancia argumental; esta última narrativa parece confirmarlo: se ha perdido toda intencionalidad extraliteraria y las fronteras que lo separan de la lírica, siempre estrechas, se han adelgazado más si cabe. Otra tendencia visible es opuesta en este sentido: busca reforzar los rasgos de la narrativa prototípicamente folklórica y tradicional. De este modo, la crítica tiende a pensar en un "renacimiento del cuento en España" en los últimos tiempos (Valls, 1991: 27). Pérez-Bustamente Mourier indica, además, que desde la década de los setenta el cuento inicia un camino de innovación "que lo apartará del gran público y del negocio editorial: sobrevive otra vez, como siempre, en revistas" (*op. cit.*: 167). Opina, además, que

entre 1960 y 1980 el cuento aspira a ser "metáfora poética, y no sólo reflejo objetivo" de la realidad.

4. 1. 1. 1. 1. Realismo desde la atalaya

> Los personajes de que habla nuestro compañero no existen más que en su obra. ¿Alguien los ha visto? Nadie los ha visto. (Valente, 1980: 313).

Tras esta panorámica general la cuestión que nos planteamos es la de si es posible incluir la producción cuentística de Valente dentro de alguno de estos grupos históricos o dentro de alguna tendencia narrativa concreta que compartiese existencia con nuestro autor. Pretendemos, además, que este análisis tenga también carácter genérico, en tanto que buscamos desvelar la naturaleza realista o fantástica de los cuentos, en paralelo a la trayectoria de otros autores. Por otro lado, completamos el estudio, en este sentido, con un acercamiento al subgénero narrativo del microrrelato y a la forma elocutiva del diálogo como modo de creación genérica en Valente: cada uno de estos dos temas recibirá atención independiente.

Debemos referirnos en primer lugar —insistiendo en lo ya dicho— a la **"generación del 50"** o del "medio siglo", que es aquella que se compone, como habitualmente es aceptado, por los autores nacidos entre 1915 y 1930. En esta generación, y siempre en lo relativo a la narrativa, también se tienden a hacer grupos por determinadas afinidades o por el cambio de los postulados estéticos que van rigiendo su evolución a lo largo de los años cincuenta y sesenta. Por ejemplo, Ángeles Encinar y Anthony Percival hablan de "Neorrealismo, realismo social, novela metafísica y realismo crítico" (1993: 29) para referirse a las tendencias existentes en esa generación. El momento más estudiado es, quizás, el inicial, el correspondiente a la narrativa neorrealista de los primeros años de la década de 1950 y de autores como los ya citados.

Un hecho incontrovertido es que Valente, como escritor y desde un punto de vista estrictamente cronológico, pertenece a la generación de medio siglo. Esta circunstancia no ha facilitado, en absoluto, la inclusión del autor como miembro activo de la generación literaria poética a la que pertenecen otros poetas españoles del mismo

momento[36]. Este hecho se explica, al menos en parte, por el alejamiento voluntario—y no sólo físico— del escritor respecto de los círculos literarios de la época. Su oposición al encasillamiento generacional lo lleva incluso a rechazar su presencia en alguna antología poética dedicada a la obra de sus coetáneos (cfr. Rodríguez Fer, 1992; este autor reproduce las palabras de Valente: "No me siento ligado a ningún movimiento poético").

Por lo que se refiere a la **narrativa**, la cuestión de su inclusión dentro de los modos operativos a **mediados de siglo** ni siquiera se ha planteado, entre otras cosas porque la historia de la literatura mira a Valente casi exclusivamente como poeta. De hecho, se puede comprobar cómo en los distintos trabajos sobre la narrativa del medio siglo la persona de Valente es totalmente olvidada. Así pues, a esa cierta automarginación que crean la elección del exilio, el compromiso con la heterodoxia y la propia actitud generacional del autor frente a la posibilidad de identificación con una época literaria, en lo narrativo se suma, además, el sometimiento crítico del relato a la poesía.

Nuestro objetivo, en este momento, es el de intentar presentar los rasgos más generales y destacados de los planteamientos narrativos que presiden la creación de los contemporáneos de Valente, aquellos que publican en los años cincuenta y que se adscriben a la tendencia realista o neorrealista. Por supuesto, nuestro interés se centra en los compañeros de generación cronológica de Valente ya que, a finales de los años cincuenta, escriben cuentos tanto los autores del medio siglo como los mayores de la "generación del 36" o los jóvenes de la "del 70" (cfr. Fraile, 1986: 14).

Como anteriormente mencionábamos, la "generación del 50" recupera el género cuento y pone en él el centro de su interés creativo. Asumido como molde expresivo de la generación éste tiene un auge sin precedentes, lo cual sirve, entre otras cosas, para que estos escritores se distancien de los modos de la generación precedente, tal y como explica Sanz Villanueva (1991: 20). Esta situación se explicaría, entre otras cosas, por la aparición de publicaciones como las ya señaladas, que dieron un trato preferente al relato breve y sostuvieron su crecimiento[37].

[36] José Manuel González Herrán entiende que Valente, dentro del grupo poético al que pertenece, actúa "como impulsor, como teorizador, pero también como el más heterodoxo de sus integrantes"; cfr. González Herrán, 1994: 16.

[37] En todo caso, limitado, pues pronto la novela vino a restarle espacio vital al cuento aunque no se pueda decir que, sobre todo los autores de esta promoción, dejasen de cultivarlo.

Santos Sanz Villanueva (*op. cit.*) resume muy sucintamente los rasgos formales y temáticos principales de la narrativa breve de esta generación. Así, por ejemplo, señala, en primer lugar, el carácter "testimonial" del relato de la época, entendiéndolo como reflejo de las condiciones históricas concretas. Gonzalo Sobejano (1984) ya incide en el hecho de que la principal novedad en el panorama narrativo español del medio siglo era la aparición del "relato testimonial" (59), que se caracterizaba por la unión de la eficacia narrativa y la unidad temática y estructural con el compromiso con la verdad. Luis Miguel Fernández (1992) llega incluso a definir el concepto de verdad que aquellos escritores proponían, caracterizada por la "fidelidad a los datos que el mundo exterior proporcionaba" y por la "revelación de realidades ocultas" (120).

Así pues, hemos de entender que el **carácter testimonial** de aquella narrativa implicaba varias cosas: en primer lugar se cifra la naturaleza de lo que es verdadero en el mundo exterior, ya sea en su apariencia directa ya en capas más profundas o disimuladas de esa realidad. Otra implicación supone que es posible recuperar esa **verdad**, según la ideología de estos narradores. Además, la verdad se refiere, específicamente, a "las formas de vida españolas contemporáneas" (Sanz Villanueva, *op. cit.*: 20), lo cual equivale a decir que el objeto del análisis de estos escritores está perfectamente delimitado, es claro y preciso: su tarea es buscar la verdad del objeto, ya no el objeto mismo o forjarse un nuevo objeto. De aquí resulta que se haya considerado este estilo de narración como demasiado simple, lineal o directo; en este sentido, José Luis Martín Nogales (1994) define el realismo cuentístico de los años ochenta en oposición al de los años cincuenta, basado en "criterios economicistas y maniqueos" (52) y, asimismo, Fernando Valls (1991) habla de que "También se ha producido en estos años un alejamiento, o evolución enriquecedora, si se quiere, del realismo crítico o costumbrista que tanto se cultivó en los cincuenta y sesenta" (39), un realismo que ofrecía una visión demasiado simple del contexto referencial. Al margen de estas valoraciones, lo que sí resulta evidente es que el acercamiento a la realidad —entendiendo que ésta es una y sólo una— se realizaba mediante el testimonio del narrador-autor, que partía tanto de su experiencia directa como de la biografía del escritor. Esta es la idea que presenta Luis Miguel Fernández (*op. cit.*: 125-127) que, además, demuestra la evidente filiación de la vinculación a la actualidad de los hechos que presentan los escritores españoles, con la narrativa y la producción cinematográfica del neorrealismo

italiano. En el caso español, el recurso a la biografía explicaría la insistencia en la ambientación bélica y postbélica de los relatos y el repetido empleo de la infancia como instrumento de recepción y análisis de la realidad.

Situándose el relato en la inmediatez de lo presente, un presente que es a la vez "soporte" del escritor y objeto de la escritura, el autor se concibe a sí mismo como entidad histórica, identificada e inseparable de un lugar y una época y, lo que es igual de importante, entiende que esa idea sartriana del testimonio se une a una capacidad para reconocer y revelarse a sí mismo la realidad que llega hasta él; la realidad y la verdad son entes históricos, tanto si se trata de una realidad superficial como si es una realidad profunda, velada, porque la tela que la encubre es también de carácter histórico, puntual: en España, el velo del franquismo. El conocimiento está, por tanto, mediatizado por su contexto, es válido en su momento concreto; Luis Miguel Fernández, a propósito de la narrativa de Aldecoa, se refiere a la "idea común de la época (...) de que conocer significa vivir personalmente" (129). Esta actitud, que se podría considerar de desconfianza y de individualismo intelectual, en el sentido de que presenta el conocimiento como una experiencia personal, se explicaría por la ineludible puesta en guardia frente a las verdades, las realidades y los conocimientos que ofrecía el momento histórico o, más bien, obligaba a tomar.

La vinculación del testimonio con la **realidad inmediata** —en todos los sentidos— la expresa claramente un crítico del momento, Josep María Castellet, cuando dice que "El compromiso que se exige al novelista o dramaturgo es con la realidad actual —la de su hora y su lugar—, con el hombre de su tiempo" (citado por Fernández, *op. cit.*: 133). Y también Ángeles Encinar y Anthony Percival entienden que estos realistas son creadores auténticamente contemporáneos, reveladores del estado de cosas en el que se han visto obligados a desarrollar su labor (cfr. *op. cit.*: 28).

En general, también se puede apreciar una cierta asociación por parte de aquellos escritores entre el realismo, la verdad y el testimonio, de forma y manera que la necesidad de dar testimonio de una situación impidiese el acercamiento a los componentes imaginativos. Así, tanto la forma como el fondo se moverían por un interés social; el cuento testimonial se despega de la trama, el humor o la imaginación (cfr. Sobejano, *op. cit.*: 59-60). Esta asociación implícita entre testimonio y realidad, además del evidente predominio

de la producción realista en los años cincuenta, podría ser la que originase, por oposición, una veta de creación fantástica también en esa época, representada en general por autores mayores, como Gonzalo Torrente Ballester, Miguel Mihura y otros, pero también por escritores contemporáneos de los realistas, como es el caso de Rafael Sánchez Ferlosio[38]. En todo caso, volveremos sobre la cuestión de la producción fantástica en momentos posteriores y en relación con la obra de Valente.

Un escritor como Medardo Fraile afirma de sí mismo que sus cuentos militan más en lo humano que en lo social (cfr. *op. cit.*). Esta matización quizás se pueda entender como la voluntad del autor de no ser identificado con una literatura politizada, que también existía, aunque sería más propia de momentos posteriores. Cabe, pues, la posibilidad de que el término "social" se entendiese en dos acepciones, una relativa a la atención a cuestiones precisamente de orden social, sin enfoques partidistas, y otra cercana a la idea de literatura comprometida, militante o, simplemente, politizada. De este hecho se derivaría la preferencia por el término "humanismo" para designar la creación narrativa de los años cincuenta, prototípicamente la neorrealista. A modo de ejemplo, Encinar y Percival opinan que la narración de los años cincuenta se divide entre la politización y el humanismo (*op. cit.*: 30). Sin embargo, es evidente que algo une esas dos posturas, y ello es, simplemente, su voluntad testimonial que, en un caso, se da desde un enfoque ideológico concreto, y en el otro no[39]. Por ello, Sanz Villanueva dice que "Tendrán una dimensión más crítica (en algunos casos, digámoslo sin reparos: política) o más humanitaria, pero siempre late una función del género que no es posible separar de una intencionalidad de denuncia" (*op. cit.*: 21): es, siempre, la vara de medir la inmediatez del **tiempo presente**. Debemos entender, además, que este humanismo no es ya tanto una preocupación por la conflictividad intrínseca del ser humano alejado de cualquier condicionante externo, sino más bien una actitud del autor-narrador hacia los personajes-modelo que crea, una actitud que, además, pretende extender hacia el lector. Así pues, se puede entender que, temáticamente, el realismo de los años cincuenta promueve un alejamiento de posturas como el existencialismo, que dominó la etapa inmediatamente precedente: "El cuento, de esta

[38] Cfr. en este sentido con Martín Nogales, *op. cit.*

manera, ha abandonado el puro existencialismo (...)" (Sanz Villanueva, *op. cit.*: 21) —la noción de humanismo o humanitarismo es ampliamente tratada, en relación con sus orígenes neorrealista italianos, por Luis Miguel Fernández (*op. cit.*), que la entiende como el intento del narrador por comprender a todos los personajes, al margen de los condicionamientos o caracterizaciones que éstos pudiesen presentar—. Pero, además, ese narrador, a través de su objetividad, pretende que el lector perciba cabalmente, sin implicaciones políticas, la realidad descrita y que, por tanto, llegue a mostrar también una actitud humanitarista hacia los personajes: "El humanitarismo no está sólo en la historia y su tratamiento por el narrador, sino que es un efecto perlocutivo que se busca en el lector" (Fernández, 1994: 467). El interés del narrador es mover al lector tanto en un orden lógico —es decir, que pretende convencer— como en un orden afectivo o emocional, buscando la identificación y la solidaridad con los personajes de cada relato. Por todo esto, se explica la utilización de terminologías relativas a la fraternidad humana, al humanismo, al ternurismo, a la compasión, al lado de otras de tono crítico y comprometido, para explicar la actitud del narrador del relato neorrealista frente a las víctimas literarias que exterioriza con su observación de la realidad.

Cabría preguntarse por qué la observación de la realidad ha de darse necesariamente como resultado una actitud caritativa hacia lo que se representa. La respuesta se encuentra en la unión radical de este tipo de relatos con la inmediatez de una época y un lugar; es decir, la observación de la España de los años cincuenta o la rememoración de la de los años bélicos y postbélicos sólo podría dar como resultado la constatación de una situación económica y social —al menos— deprimente y anclada en una autarquía total. Así, el desvalimiento de los personajes que pueblan los cuentos —y las novelas— de esta época es evidente, y es un desvalimiento tanto en lo espiritual como en lo físico. En una tipología posible de los personajes más usuales destacarían claramente las clases marcadas por referencias sociales, profesionales y económicas asociadas a la marginación y a la injusticia que sufren. Una galería de seres que ponen de manifiesto el miserabilismo de una época que se pretendía retratar tal cual. Niños, ancianos y mujeres

[39] Luis Miguel Fernández trata, a lo largo del trabajo citado, la cuestión de si sería posible encontrarles un sustrato político conservador a los autores neorrealistas, procedente quizás de un "fascismo de izquierdas".

son los más desfavorecidos por la injusticia, por la enfermedad, la pobreza y, en general, por una situación que sólo beneficiaría a una clase determinada. Esa visión maniquea —realista— de la sociedad permitía al autor representar los conflictos que, desde su punto de vista, debían ser objeto de corrección y que, efectivamente, eran susceptibles de ser corregidos, al menos en su mayoría, pues estaba en la mano del ser humano eliminarlos. Subyace, por tanto, un deseo de transformación social.

Esquemáticamente, estas son las características de contenido que se han aducido de modo más habitual como típicas de la narrativa de mediados de siglo, al menos de la de tipo realista. En cuanto a cuestiones más puramente formales, también se han identificado rasgos caracterizadores. En primer lugar, un crítico como Sanz Villanueva afirma que "Me atrevería a decir que la cuentística del medio siglo da un golpe de gracia al fundamento argumental del relato precedente." (*op. cit.*: 21). Pérez-Bustamante Mourier (*op. cit.*: 151-153), por ejemplo, señalaba, en efecto, un apegamiento a los planteamientos argumentales en épocas anteriores; Ángeles Encinar y Anthony Percival también hablan, para, la generación del 50, de un abandono del cuento con fuerte armazón argumental y de la entrada del fragmento en el relato (cfr. *op. cit.*: 29). Mariano Baquero Goyanes (1988) también se refería a la brevedad y concentración del cuento. Del mismo modo, Gonzalo Sobejano proponía algo similar al afirmar que era la condición "partitiva" del cuento lo que lo caracterizaba desde 1880 (cfr. 1984: 53), es decir, en referencia al cuento español contemporáneo en general. En un planteamiento más amplio, este autor incluso ha diferenciado una serie de cuentos que él llama "fabulísticos", que desarrollan una trama con la que pretenden trascender la realidad, alcanzar el conocimiento de una verdad espiritual, y que actúan por "transfiguración" (empleo de fábulas, mitos, parábolas...), frente a otros que denomina "novelísticos", asociados por tanto a la función de la novela consistente en "descubrir cómo la conciencia experimenta el mundo y cómo se experimenta a sí misma" (53); estos cuentos tienen un mínimo de trama, su interés es comprender la realidad pero no trascenderla, viniendo a dar en una apertura indefinida, un retorno o permanencia en un estado inicial y además actúan por "configuración" (empleo de impresiones, testimonios, situaciones...). Resulta de todo ello que, para este autor, el relato "novelístico", sinécdoque de la novela, es el característico de la modernidad narrativa. La condición partitiva de este tipo de cuentos se funda, por lo tanto, en su capacidad para traer al recuerdo del lector la

vida en una configuración parcial, concentrada o fragmentaria. Si la novela pretende cumplir esa función de un modo global y el cuento es sinécdoque de la novela, es evidente que el relato se equipara en una relación de la parte por el todo, a la narración larga. El cuento, por tanto, revela una parte de la realidad a la que alude.

A este respecto opina Luis Miguel Fernández (1994) que Sobejano, además de subordinar el cuento a la novela, le atribuye en exclusiva características que, en realidad, son perfectamente aplicables a la narración larga de la misma época: "¿Por qué no llamar a las novelas "cuentísticas" si a fin de cuentas, y ateniéndonos a tales criterios, nunca la novela se acercó tanto a ese género como en dicha época?" (*op. cit.*: 462). Sanz Villanueva, por su parte, distingue aquellos relatos en los que "no pasa nada o casi nada" (21), que son los que caracterizarían la producción de Ignacio Aldecoa, de otros que "se detienen en un momento de una historia más larga" (22). En realidad, estas dos formas de entender la condición "partitiva" del cuento han tendido a fundirse, de modo que, al hablar de las narraciones breves neorrealistas como relato de la banalidad de la existencia a través del reflejo de unos hechos intrascendentes, se indiferencia el fraccionamiento de un argumento y la función sinecdótica de la parte por el todo, del desarrollo argumental normal de un argumento carente de trascendencia, de intensidad, de tensión o de intriga. En todo caso, las dos tendencias se localizan en la narración mediosecular, en la cual, según este criterio, "estamos en los amenes del cuento como trama, como conexión causal de sucesos" (Sanz Villanueva, *op. cit.*: 22).

Ya en estas circunstancias, y a partir de los rasgos elementalmente trazados hasta aquí, nuestro interés inmediato se centra en el tratamiento de la **cuestión** de si la **narrativa** de José Ángel Valente es **adscriptible** a la **estética realista o neorrealista** de los años cincuenta en España. En primer lugar, si establecemos la necesidad de partir de la consideración de los procesos productivo y receptivo, de la relación con otras series literarias o culturales y del contexto histórico (cfr. Fernández, 1994: 459) en el que se origina una determinada producción para poder comprenderla cabalmente y en sus justos parámetros, habrá que hacer una primera anotación a propósito de Valente que servirá, además, para otras circunstancias posteriores: José Ángel **Valente** vive ya desde los años 50 un **autoexilio** que lo aleja voluntariamente de una situación socio-histórica que caracteriza específicamente la española de la época. Por lo tanto, en las relaciones

triangulares entre los elementos emisor, receptor y contexto, al menos el primero y el tercero van a permitir una comprensión de la obra narrativa del autor que será divergente de la propia de los escritores realistas: Valente no está condicionado por el mismo contexto y no se percibe a sí mismo en una localización espacio-temporal similar a la de sus contemporáneos. Por lo tanto, su alejamiento del estatus generacional no es sólo teórico y práctico, sino también físico.

A partir de esta aclaración, la primera circunstancia diferencial que encontramos en Valente es que éste ha sido incluido en la generación cronológica del 50 debido a su **labor creativa como poeta** y no en el conjunto de los escritores que hacen de la narrativa su molde expresivo fundamental, lo cual explica, hasta cierto punto, su ausencia en las nóminas y en los estudios centrados en el relato. Es decir, Valente es primordialmente un poeta; como tal es conocido y reconocido y, por su obra lírica, es estudiado. Se puede entender que su presencia dentro del relato es como una especie de distorsión de los encasillamientos críticos. Por lo tanto, a la primera afirmación de que los narradores de la "generación del 50" habían hecho una especie de apropiación del cuento para sus fines literarios, debemos contraponer el hecho indiscutible de que la elección principal de José Ángel Valente ha sido la lírica, sobre todo en los años a los que nos referimos: su producción narrativa, al menos en el ámbito editorial, no nace hasta los años setenta, aunque, según Antón Risco (1994) habría publicado relatos sueltos en prensa ya en unos años muy tempranos[40] —a este respecto, nos referiremos, más adelante, a uno de ellos, el titulado "El condenado"—. Creemos que la situación es perfectamente significativa por sí misma, pero, además, tendrá otras implicaciones de índole evolutiva, en relación con lo que podemos entender que es el peso de los usos particulares de cada escritor sobre las

[40] Debemos recordar que, durante un período de su residencia madrileña, José Ángel Valente ejerció la labor de secretario de la revista *Índice de artes y letras*, en la cual publicó, además, numerosos artículos, críticas, cartas e incluso poemas. Sin embargo, al menos hasta donde nosotros conocemos, no publicó ningún relato que antes no hubiera aparecido recopilado en libro. Sí aparecieron en *Cuadernos del Ruedo ibérico* (41-42, 1973) dos textos de *El fin de la edad de plata*, "Fuego-Lolita-mi-capitán" e "Intento de soborno". También en *Ínsula* (1971) aparece "En la séptima puerta". Por su parte, "Mi primo Valentín" aparece en el diario *La Provincia* de Las Palmas, en 1973; "El uniforme del general" y "La visita" aparecen en la revista *El viejo topo* de Barcelona en 1976; "Hagiografía" y "Variación sobre el ángel" son reproducidos en el diario *El País* en 1979. Finalmente, de nuevo, "El uniforme del general" aparece en 1995 en *Diario 16* y, en versión gallega y castellana, en Ríos Torre (ed.), 1995. Todos ellos se publican después de su aparición en los sucesivos. Este hecho nos parece revelador de los intereses del autor en aquellos años.

posibles formas que su producción vaya tomando. Aludiremos a esta cuestión más adelante. Nos quedamos, sin embargo, con la idea de que **Valente**, como **narrador**, respecto a las fomas de su generación, actúa de **modo divergente** o, si lo preferimos, parte de supuestos teórico-creativos distintos. Mientras los narradores del 50 producían cuentos, Valente era sobre todo poeta; cuando aquellos evolucionaron hacia la creación novelística, Valente aparece como cuentista.

Un segundo punto al que debemos hacer referencia es el aducido "carácter testimonial" de la narración realista de los años 50, concebida por diversos críticos como una actitud específica del narrador frente a una realidad exterior también específica, clara y precisa. En alguna ocasión, a lo largo de este trabajo, hemos empleado el término **"testimonio"** para hacer referencia a la función que podían desempeñar determinados relatos de nuestro autor. Esto lo hacíamos en los casos en que la cercanía a la historia del autor permitía entender que el interés del cuento era crear una crónica de hechos que era preciso comprender para hacerse una idea veraz de la realidad vivida por ese autor. Sin embargo, también se usa la idea de testimonio para otro tipo de situaciones en que no es la biografía vital del autor la que suministra el material del relato, sino que puede deberse a una biografía del apendizaje de ese autor. Nos remitimos, por tanto, a la clasificación argumental o incluso a la temática que hemos realizado en este trabajo. Así, tenemos una serie de cuentos en los que la idea de testimonio carece de operatividad: aquellos no ligados a circunstancias históricas o historicistas, que se fundan en la dimensión "interna" del poeta, en su labor de búsqueda. En las conclusiones a los apartados argumental y temático decíamos que el narrador-autor de este tipo de textos ejercía un "análisis". Para los restantes dos grupos hablábamos, sin embargo, de "condena" y "constatación". Estas ideas sí podrían ser resumibles en la de testimonio. Llegados aquí, lo que debemos averiguar es si el testimonio del narrador de Valente es del mismo tipo que el del relato neorrealista. Hasta el momento, hemos visto claramente que no tiene un carácter general en todos los textos del autor, a no ser que, forzando el concepto, queramos hablar de testimonio "hermenéutico" o "cognoscitivo".

Volviendo a los relatos "testimoniales" de Valente, creemos que la naturaleza de su carácter obedece a un concepto del testimonio divergente del que es propio de los

relatos realistas. Opinamos que se pueden establecer tres puntos básicos de referencia, los cuales podrían subdividirse a su vez:

1. Frente al carácter testimonial sobre la inmediatez del momento presente en los textos del realismo, Valente, o su narrador, es testigo de lo que nosotros, partiendo del título de su primer volumen de cuentos, hemos denominado la edad de plata —por tanto no sólo de lo que él vive y experimenta— a través del mito literario, histórico..., de modo que alcanza todo un período "transhistórico" caracterizado por comportamientos idénticos y por la permanencia inveterada de vicios e injusticias.

2. Valente, frente a la idea de la biografía en función testimonial, hace prevalecer la de la biografía en función creadora. Fundamento de una trama narrativa antes que testimonio de cargo contra una época.

3. La idea de testimonio que, en un sentido político, adopta la creación realista en fases más tardías (realismo socialista) es del todo ajena a la noción de testimonialidad del relato de Valente.

La primera cuestión se refiere, por tanto, a la no necesaria vinculación del narrador con la inmediatez de una realidad. Valente no tiene como referente constante y esencial la España de la postguerra y, en concreto, de los años cincuenta, como sí ocurre en el relato neorrealista. Su habilidad para no ceñirse a lo inmediato le permite al autor Valente, trasmudado en narrador —un narrador que se sitúa antes de la narración, de ahí su habilidad—, viajar a través del espacio, del tiempo, de las culturas, de las ideas e, incluso, de la existencia o realidad del ser. Esa actitud es tan esencial para ese narrador que incluso, a la luz de los datos biográficos del autor, nos parece curiosa: siendo Valente, como hemos dicho, un escritor autoexiliado, voluntariamente alejado y, por ende, liberado de unas coordenadas históricas que no le permitían desarrollarse, no se centra en la crítica a la inmediatez, aunque ésta ya, en la distancia, no pudiera alcanzarlo demasiado en su respuesta. Si a los escritores realistas ubicados en la realidad española es la inmediata peligrosidad de dicha realidad la que los obliga a refrenarse y ocultarse, en el caso de Valente, su frialdad calculada responde a que, en la distancia física e ideológica, liberado por tanto de la necesidad casi somática de una comunicación o ataque al medio agresor, la aproximación al conocimiento es mucho más sencilla. En esta tesitura, conocimiento no es el que pueda darse en los textos no históricos; este conocimiento equivale a asimilación y

conciencia de la historia, de lo histórico. La conciencia del narrador se basa, como vimos, tanto en la experimentación de lo vivido como en al análisis del presente y en el reconocimiento de lo aprendido. Justamente por eso, podemos decir que, igual que los narradores neorrealistas, Valente se fija en su hora, en su lugar y en el hombre y la mujer de su tiempo. La diferencia está en que su hora histórica es la ambigua y prolongada realidad de la injusticia, la edad de plata; su lugar es el mundo y el ser humano de su tiempo es la humanidad, en especial la humanidad marginada; se trata, pues, de un **compromiso con una inmediatez universal**.

Por supuesto, no pretendemos decir —nos estaríamos contradiciendo— que Valente no tenga un cierto compromiso con su realidad propia[41]. Recordamos, a este respecto, el cuento "El mono", en el que un escritor se debate entre su mundo interior y la realidad externa deforme y casi extravagante que representa el simio. Sin embargo, ese compromiso no se realiza de modo directo, porque la alusión a realidades no inmediatas es muy habitual. Así, podríamos contraponer la visión de dos cuentos como "El fusilado" y "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", entre otros muchos posibles. Al primero podemos situarlo sin mayor esfuerzo en un contexto identificable con el momento histórico de Valente, en la guerra o inmediata postguerra. El segundo se escapa nada menos que siete siglos atrás en la historia. El tono de ambos es igualmente crítico. En nuestra opinión, no hay, sin embargo, una dosis menor de intención testimonial por parte del narrador en el segundo —y allí el narrador es presente, claramente perceptible como contemporáneo— que en el primero, a pesar de que éste se le acerque más cronológicamente. En ambos nos está hablando de una misma idea, que se repite constantemente. Por eso, los relatos "historicistas" de Valente son una crónica de la edad de plata. Por lo tanto, cuando el autor nos habla de los males pasados lo hace, al mismo, tiempo de los presentes y viceversa. Podríamos llamar "simbólica" a esta forma de referir, por el hecho de que, cuando habla del presente o del pasado y equivale a la totalidad, no se está sustituyendo el todo por la parte —en ese caso tendríamos una sinécdoque—, sino que el todo —la edad de plata— y la parte —el hecho particular— se mantienen, al modo del símbolo, que permite una lectura

[41] Sin embargo, no deja de relativizar la actitud de cualquier escritor frente a su época. La realidad literaria y la realidad histórica no tienen por qué coincidir: "El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia (...)." (Valente, 1994).

directa y otra profunda, pero conviviendo ambas. En esto se fundaría también la posibilidad de ver en ciertos relatos del autor construcciones prácticamente parabólicas.

Podemos remontarnos a las explicaciones que hicimos en otros momentos de ciertos cuentos como "Rapsodia vigesimosegunda" o "En la séptima puerta". Decíamos que en ellos, a través de un argumento ubicado en momentos históricos, surgía la "mirada irónica del narrador", mediante la presentación de anacronismos (las "provincias" (29), los "Tongo" (98), etc.) que evidenciaban esa doble posibilidad de lectura que hemos propuesto, universalizando, por tanto, el alcance de la narración y representando, de algún modo, el carácter cíclico de las injusticias.

Habitualmente se aduce en el estudio del cuento neorrealista la presencia de una "epifanía" o revelación súbita, que consiste en que lo relatado en el nivel más evidente de lectura deja entrever la latencia de otra realidad distinta, con la que guarda cierta similitud pero de la que se diferencia netamente (cfr. por ejemplo la definición del término que presenta Fernández, 1994: 472), y que actuaría como elemento "desunificador" del relato. No parece que este concepto de epifanía pueda englobar y explicar la idea de convivencia que acabamos de presentar para el caso de Valente. La epifanía no sería tanto un procedimiento de trascendentalización del relato, un modo de pasar de lo particular a lo universal, sino que, acercándose a la prosopopeya permitiría representar mediante una realidad otra ausente. En el caso de Valente, estamos ante una situación diferente, en primer lugar porque esta cuestión no se presenta en todos los textos, sino en parte de ellos —en los que se refieren al relato de la historia—, en segundo lugar porque Valente la hace operativa no sólo en las historias de su presente sino en general en cualquier época y lugar, y, en tercer lugar, porque esa actuación sobre la realidad crea, en el mismo cuento (por ejemplo "El fusilado" y "Abraham Abulafia ante Portam Latinam") una relación que hemos caracterizado, apelando al símbolo, como de convivencia de intereses: mira a la **parte a través del todo** y mira el **todo a través de la parte**, sin dejar de percibir en ningún momento la realidad sobre la que se funda el cuento de que se trate.

Así pues, la **atención** a la **realidad histórica** en Valente se realiza no paradigmática, sino **sintagmáticamente**, no *in absentia* sino *in praesentia*: al igual que su estilo está más ligado a los símiles que a las metáforas, más a la suma que a la subordinación, la atención a la realidad es también paratáctica y no hipotáctica. De ahí la

especial conformación del extrañamiento y del "horizonte de expectativas" que se genera en estos textos, el cual es creado por el mismo cuento, por el mismo narrador, al que descubrimos proponiendo y contradiciendo. El lector no necesita llegar al final del cuento y sufrir una revelación: el propio narrador, *deus ex machina*, hace la revelación. El narrador de Valente, como vimos, suele ser libre, un exiliado que lleva la ambigüedad al lenguaje para que éste pueda acceder a determinadas realidades. Por otro lado, la eficacia de la epifanía del relato neorrealista consiste en que se de en el lector, que éste consiga la revelación de la realidad subyacente. Así, los cuentos realistas se fundamentan en la creación de un valor perlocutivo que pretende conseguir en el lector un movimiento de identificación afectiva con la realidad narrada ("Pero lo revelado modifica la conciencia del lector (...)", dice, por ejemplo, Sobejano, *op. cit.*: 64). También veremos en su momento cómo es otro el interés de Valente.

La segunda cuestión que diferencia al autor como narrador del resto de los componentes de su generación cronológica es que presenta la **biografía** como **función creadora** más que como relato testimonial. En el cuento de los años cincuenta la apelación a la infancia como momento especialmente propicio para el sufrimiento y la compasión fue muy fecuente. El narrador emplea, pues, además del reflejo de lo que presencia, el recuerdo de la infancia bélica que le tocó vivir. Como vimos en los primeros apartados del trabajo, el recurso a la infancia tampoco es ajeno a Valente. En lo que ahora nos interesa, el caso del relato neorrealista parte de la niñez en relación con la idea de que conocer significaba vivir en persona. Pero si tenemos en cuenta lo visto en la clasificación argumental, comprobamos que, en el caso de Valente, hay una distancia de base radical sobre la idea del conocimiento, la realidad, la función y la capacidad literaria. Por ejemplo, el espacio en el relato neorrealista tiene la función de ligar hombre y paisaje a través de la visión de aquel sobre éste; en el caso de Valente se disuelve o se elimina y no tiene valor significativo deductivo sino, en todo caso, simbólico. Así pues, los neorrealistas ligan indisolublemente el conocimiento a la individualidad, a la experiencia personal. En ese caso incluso podríamos preguntarnos en qué se sostiene y cómo se transmite ese conocimiento. Pero lo que nos interesa destacar es el **carácter** polimórfico o **poligenético** del **conocimiento** en los textos de Valente; en ellos, el recurso a la infancia, es decir, a la memoria de lo vivido, es uno sólo de los hilos que nutren la conciencia todopoderosa que articula la narración, una conciencia

que funda su relación de hechos, su prospección en lo no conocido, además de en la experiencia de lo visto, en la de lo conocido pero no experimentado, en la memoria de lo aprendido, para luego actuar sobre el presente criticándolo y despreciándolo —despegándose de él hacia otras metas—. De esta forma es cómo el autor consigue conectar su individualidad conceptual, ideológica, filosófica... con otras similares que él reconoce en un pasado no experimentable. Los hilos de su trama narrativa llegan al pasado. De este modo, su interés sobre el conocimiento de lo real visible y lo real menos visible se trascendentaliza, tanto por su dirección retrospectiva como por la prospectiva, en la que se funda la segunda gran forma de narrar de Valente.

Por otro lado, está la reflexión sobre la capacidad del relato para sostener y proponer el conocimiento. La actitud de los escritores realistas no parece dejar lugar a dudas; su intención es reflejar la realidad que ellos observan y que les produce una reflexión y una actitud de solidaridad y, además, quieren provocar en el receptor, en el lector, un movimiento y un convencimiento de que lo que se relata es injusto y debe ser modificado y que, por tanto, el lector va a asumir la actitud del autor-narrador. Así pues, parece evidente que, en el tránsito que va del referente al narrador, y de éste al lector, no ha habido pérdidas de la sustancia de la realidad, lo cual explica que narrador-autor y lector, a pesar de estar separados por la materia lingüística, sean capaces de reaccionar de un modo idéntico, acorde con las circunstancias. El lenguaje, por tanto, es apto para conocer la realidad y también para transmitirla, para darla a conocer.

Frente a esto, uno de los rasgos de la radical modernidad literaria de Valente es su **atención** a las **cuestiones metaliterarias**, perceptible tanto en la producción lírica como en la ensayística o en la narrativa. En este sentido, ya nos hemos referido a la relativización que hace de la capacidad del lenguaje para representar la realidad y, por consiguiente, para transmitirla. Un ejemplo muy evidente, que ya hemos citado, se encuentra en el cuento "Sobre la imposibilidad del improperio" (155-156), en que el narrador se cuestiona la posibilidad de representar una realidad, un personaje que conoce perfectamente: "Las palabras no recogían imágenes" (155) "De ahí que las palabras no lo reflejasen" (156). Hay, por tanto, entre Valente y los escritores a los que nos estamos refiriendo, una **concepción** radicalmente **opuesta** en materia de **reflexión literario-cognoscitiva**. Así, en lo que se refiere a la infancia, mientras los escritores neorrealistas la conciben como una fuente

fidedigna y clara, Valente la relativiza desde dos perspectivas: primero porque a ella sólo se puede acceder mediante las palabras, esas palabras no siempre fiables y, en segundo lugar, porque afecta a la sustancia de la memoria, la del escritor o la del narrador, que es una realidad distinta por completo a la observable a simple vista; a ella se accede a través de la luz de lo "menos visible". Cuando Valente apela a la infancia, a la suya o a otra ficticia, no recrea, sino que crea. Por lo tanto, también relativiza la posibilidad de conocerse a sí mismo, porque el uno, reflejado en el espejo de la memoria, es siempre otro. Mientras los realistas confían en su observación, en su memoria, en su percepción de lo externo, en lo externo mismo y en el lenguaje[42], **Valente** relativiza todo ese conjunto y se **sitúa en lo incierto**.

Dentro de la misma cuestión, a propósito de la testimonialidad del relato, podemos tratar la función y la figura del narrador. Éste, en el cuento neorrealista, se caracteriza por el objetivismo, por su escasa intervención y falta de toma de partido contra o a favor de las situaciones descritas. Esta actitud se debe a su voluntad de hacer llegar al lector un tipo de información no deformada, que sea capaz, por tanto, de movilizarlo y de convencerlo. Como ya se vio en su momento, el narrador de los textos de Valente también podría caracterizarse por su objetividad. La raíz de esta noción se cifra en el "abandono" que hace de la realidad, un abandono que, por un lado, lo lleva al terreno del conocimiento y de la búsqueda y, por otro le permite presentar a la realidad juzgándose a sí misma. Las apariciones cargadas de ironía que puede efectuar el narrador no hacen más que evidenciar la distancia moral y aun física que existe entre la realidad aludida y su propia posición. Podemos calificar la objetividad de este narrador como de "desrealizadora", ya que, de algún modo, ejerce una destrucción de los fundamentos de lo real, presentado en un equilibrio precario, a punto de caer por su propio peso[43].

[42] Respecto al lenguaje del relato neorrealista se ha aludido a su carácter oral y coloquial (cfr. por ejemplo Fraile, *op. cit*.: 24, o Fernández, 1994: 216). En Valente, además de estar constantemente criticado por su dependencia de la ortodoxia social y relativizado por su capacidad de representación, se lo pone muchas veces en el centro de interés inmediato, ya para conseguir un nuevo lenguaje depurado del dogmatismo de la sociedad, un lenguaje experimental apto para el conocimiento, la reflexión y la representación de realidades no tangibles, ya para ocupar el tema de un relato; la temática metalingüística —también metaliteraria— aparece en distintos cuentos, con diversas implicaciones.

[43] Ricardo Gullón, a propósito de la estética esperpéntica de Valle-Inclán y de la postura del narrador frente a la realidad dice: "El espectador o lector ve las cosas desde el punto y con la perspectiva del autor, con la escogida para él por el autor. Pero ve también —o las tiene en cuenta— cosas que éste soslayó.

El narrador neorrealista no tiene esa misma actitud intelectual, fría y calculadora; no narra irónicamente, en el sentido de que actúa intratextualmente, en cada relato, buscando el convencimiento del lector. Es un narrador, además, que confía en la capacidad de comunicación de la realidad, de modo que determinados elementos externos e independientes de su realidad narrativa pueden ser capaces de enunciar, de comunicar. La realidad, en sus distintas manifestaciones, recibe del narrador la facultad de expresarse, de forma que se origina una innegable visión objetiva que permite al narrador mantener su omnisciencia. Por ejemplo, se ha señalado en distintos momentos que gran parte de las "marcas visuales" del relato pertenecen al personaje, no al narrador.

En el caso de Valente encontramos una conciencia narrativa que articula el conjunto de los relatos y no sólo a cada uno individualmente. La postura irónica de este narrador —en ningún caso pretende esconder su tono— es la de un exiliado en las afueras del texto, en el espacio antenarrativo y, por lo tanto, no lo va a frenar la inmediatez del mismo. Lo que parece querer dejar claro mediante el uso de los "indicios" de su presencia es que esa **realidad aludida** y criticable **no es ya la suya**: la ha abandonado. Por ello, su distanciamiento o su objetividad se refieren a una actitud narrativa y no a su actuación en un cuento en concreto; en el plan narrativo que da lugar a los volúmenes estudiados, el distanciamiento de la realidad se da por anacronismos, ironías en el sentido estricto del término, rupturas temáticas (abandono de lo más visible por lo sólo intuible), argumentos metanarrativos, quebrantamientos formales... La realidad, por tanto, se representa, no se asume.

Otro elemento que pertenece a ese referente que el narrador neorrealista cree poder conocer y representar, y al que diseña objetivamente, mientras que el narrador valentiano se aleja de él, comprueba su inutilidad y lo sustituye por otro, es el personaje o los personajes. El primer elemento diferencial que los separa entre uno y otro modelo de relato es el grado de importancia que se les da. Como ya se ha visto, **Valente** usa generalmente muy **pocos personajes**; cuando más aparecen es en los textos con mayor peso del aspecto argumental, pero son, en todo caso, muy difuminados y se caracterizan de

Advierte, por ejemplo, que "*estar dentro del acontecimiento condiciona para la aceptación, mientras verlo desde fuera incita a la crítica*, a la deformación y a la caricatura". *Vid*. (Gullón, 1994: 58. Cursivas nuestras).

modo incompleto y ambiguo (éticamente a través de lo físico). Además, su evolución suele ser nula, especialmente cuando son elementos criticables de la sociedad: en esos casos, la superficialidad mental es su característica más evidente, derivando en no pocas ocasiones hacia la simple imbecilidad. Frente a esta situación, hemos visto cómo el personaje del neorrealismo pertenece a una realidad concreta que lo condiciona, lo define o a la que define y que es a la que se quiere representar (en un primer grado de concreción) y se caracteriza de un modo un tanto maniqueo a través de una escala de valores diastráticos (en un segundo nivel de concreción), aunque predominen los personajes desvalidos —Sobejano (*op. cit.*: 58), habla de "infructuosidad laboral y soledad agrupada" y, en general, todos los críticos se refieren a los personajes de esta época en términos similares—, y además, puesto que pertenecen a una realidad concreta, pueden ser caracterizados por su adscripción profesional o social (tercer nivel de concreción).

Respecto a los personajes valentianos, nosotros nos referimos en su momento a dos tipos elementales: el sufridor o marginado y el represor; la víctima y el victimario (cfr. apartado correspondiente). Esta división, también maniquea, corresponde a la dialéctica histórica que mueve esta parte de la escritura narrativa del autor: víctima y victimario lo son o lo pueden ser en cualquier época y lugar, y no necesariamente en uno concreto y específico. Del mismo modo que ocurre con el relato en general, cada uno de esos personajes es, a la vez, un actor y un actante; simultaneamente se representa a sí mismo en su época y lugar, cualquiera que sea (por ejemplo Uriel de Acosta en la época medieval, el torturado de "Discurso del método" en la actualidad hispanoamericana más o menos próxima...) y en la edad de plata, esa visión globalizadora que, gracias a su alejamiento, es capaz de hacer el narrador.

Paralelamente a todo esto, la extremada especificación tipológica de personajes en el cuento neorrealista (cfr., por ejemplo, Encinar y Percival, *op. cit.*: 30) no tiene un equivalente en el relato de nuestro autor[44]; sus personajes no son clasificables según un criterio sociológico en un grado similar al de aquellos, de modo que la caracterización que

[44] Esa especificación del relato neorrealista llega incluso a la individualización, resultado que se suele conseguir con el uso de nombres o apelativos, es decir, a través de la palabra. A modo de ejemplo, Luis Miguel Fernández (*op. cit.*: 469) estudia un caso en el que considera que un personaje es humanizado e individualizado cuando se lo llama por su nombre. Los personajes de Valente, como ya se vio, carecen de él. Ese anonimato forzado es un síntoma evidente de su afán universalizador.

se haga de sus entes de ficción, en este sentido, no impide su universalización. A modo de ejemplo, la clase media acomodada de "La ceremonia", que podríamos asociar al estatus burgués, no tiene rasgos que la alejen y la opongan por completo de la élite aristocrática helénica de "Rapsodia vigesimosegunda" o de la estridente corte del rey oriental de "Repetición de lo narrado", perteneciente a un pasado de una cultura con rasgos opuestos, en principio, a la nuestra; todos son esclavos del efectismo de las fomas, de lo aparente, incapaces, por lo tanto, de alcanzar con su mirada más allá del límite que les impone su condición. Del mismo modo, un tipo social como el que propone "Los nicolaítas" no se debe en exclusiva a los nicolaítas propiamente dichos, sino que se puede extender a la caracterización de toda la humanidad. De hecho, eso es exactamente lo que hace Valente al adoptar un término reconocible en el marco bíblico para definir a un prototipo de ente social que, con toda claridad, pertenece al mundo de la modernidad. Así pues, la elemental especificación social que existe, es válida simultaneamente con la especificación universal.

La tercera cuestión que hemos entendido como caracterizadora del relato de Valente frente a la producción de los escritores neorrealistas de los años cincuenta, y que apenas necesita explicación, es el hecho de que la lejanía del autor respecto a los planteamientos politizados que pudieran haberse dado en aquella narrativa es total. Dice el autor en el ensayo "Literatura e ideología": "Esa literatura politizada en grueso es una literatura reducida a su mera instrumentalidad, sierva de la intención y los temas, absorbida por decreto en la superestructura ideológica. (...) pierde (...) su nativa función de conocimiento (...)" (Valente, 1994[b]: 41).

Valente opta en todo momento por el humanismo frente a los dogmas religiosos, políticos, ideológicos o del tipo que sean. Dados los planteamientos narrativos que hemos presentado, la adscripción a una ideología política haría inviables sus cuentos; se fijaría inevitablemente el texto a los referentes, impediría la ambigüedad y la relativización de la percepción de la realidad y del conocimiento y, en fin, no permitiría el vuelo del autor hacia otros intereses distintos de la contingencia histórica. Valente escapa, pues, a la dialéctica entre la politización y el humanismo que vive la narración del medio siglo; se sitúa, clara y constantemente, al lado del hombre y en la resistencia frente a lo político en tanto que pensamiento dogmático. El humanismo de Valente es antirreligioso a veces y otras neutro, pero su matiz es claramente laico en todos los casos. Ni doctrinario en

política ni en religión, concibe la libertad del hombre al arbitrio de sí misma (así lo ejemplifica la actitud del personaje de "Discurso del método") aunque casi siempre esté frenada por los demás. De ello resulta que, en no pocos casos, su narración pueda verse como crónica de una imposibilidad: la de la liberación. Su actitud, en tanto que pretende superarla y olvidarla, es una condena contra ella.

Al relato de los años cincuenta se lo ha presentado, además, como una superación de visiones anteriores, como el existencialismo: "El cuento, de esta manera, ha abandonado el puro existencialismo desgarrado (...) y se ha convertido en el barómetro con el que medir unos tiempos ominosos." (Sanz Villanueva, *op. cit.*: 21). Por nuestra parte, en el estudio del nivel del fondo de los textos, nos hemos referido a un relato de Valente en términos de existencialismo. Se trata de "El condenado" (Valente, 1953). La justificación de esa clasificación, que se realizaba al margen del corpus con el que trabajamos, se basaba en el planteamiento de su trama; la recordamos brevemente: Un hombre espera el cumplimiento de su sentencia de muerte y lo hace con la lógica angustia de tener que dejar de existir, recordando su infancia y tratando de asirse desesperadamente al presente; sin embargo, cuando le comunican la anulación de la sentencia y sabe que debe regresar desde la conciencia de la muerte a la vida, su horror se hace todavía más grande, sólo pudiendo oponerle la resignación de recomenzar a vivir. El tema de la mortalidad humana, la conciencia de esa mortalidad y la necesidad y obligación de iniciar el camino día tras día conectan abiertamente con el pensamiento ideológico mencionado. No es extraño, además, ya que se trata de un cuento de 1953 y está muy cercano al mito de Lázaro o el resucitado que será desarrollado en el poemario posterior, *Poemas a Lázaro* (1960). La condena a muerte se convierte en una metáfora o en un mito y representa al hombre normal en su lucha diaria con su existencia (cfr. Risco, 1994). Como ya señalamos en su momento, el motivo del condenado a muerte (el emplazado) tiene bastante desarrollo en el discurso narrativo del autor; por ejemplo, "Discurso del método", "El fusilado", "En la séptima puerta" y otros se fundamentan en esa idea, desarrollándola luego con objetivos distintos. Sin embargo, en éstos y otros, la temática de la condena a muerte no es metafórica, como en "El condenado", sino física y real; no es, por tanto, existencialista.

Sí es rastreable, sin embargo, la presencia del mito lazarino (aunque nunca se emplee dicho nombre) en casos, como, por ejemplo, "La mujer y el dios", donde la

protagonista se ve obligada a resistir la desgracia y a aprender a vivir con su dios a cuestas. La diferencia está en que, en este y otros textos, la perspectiva existencialista se ha borrado. Recordamos, así, algunos de los rasgos aducidos como justificación para considerar de modo separado "El condenado" de los restantes cuentos que forman el corpus de este trabajo: mientras en el primero la muerte es un motivo de reflexión suficiente en sí mismo —se parte de la mortalidad para admitir esa mortalidad— en los restantes suele convertirse en un motivo de reflexión con otras implicaciones: la muerte y la impasibilidad de lo real ("Con la luz del verano"), el conocimiento frente a la muerte ("El regreso"), la muerte y la individualidad libre del ser humano ("Discurso del método" o "Una salva de fuego por Uriel"), las muertes de los vivos ("El vampiro"), la naturaleza o el lenguaje de la muerte ("El ala"), la muerte en manos de los otros ("En la séptima puerta")... Se podría incluso entender que ese tema deja de tomarse desde el tono elegíaco anterior: no se mira como algo inherente al sujeto reflexivo y, por tanto, como algo personal, hondamente sentimental, sino como objeto puro de reflexión. Distanciado se percibe mejor, sin llanto (cfr. "El regreso"). Del mismo modo, la rememoración del lugar del origen que "El condenado" ofrecía se debía también al tono elegíaco: añoranza, benevolencia o familiaridad del recuerdo; en los textos que tratamos, como ya se vio, los orígenes son, en unos casos, tema de reflexión y, en otros, motivo de desprecio, de distanciamiento —de análisis objetivo— y por tanto son un objeto relativizado: "Nace, nació, naciera o habría nacido en los términos del *Gallaecia Regnum* (...)" ("Biografía", 147) o, como expresa el autor de modo similar, a título no ficticio, sino personal "Eu nacín en ningures. Ou non nacín. Ou nacín, de ter nacido, se ben cadra, nun lugar que ya non eisiste" (1997[b]: 219). Por lo demás, aquel texto hacía un uso excesivo de los tiempos muertos, se detenía en detalles aparentemente banales (descripciones) y, en su lectura simbólica, el hecho no se salía de la normalidad. Estas circunstancias, además de atentar contra el principio de economía lingüística que preside los relatos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, ponen en contacto este texto, aunque sea de modo indirecto o lejano, con la trivialidad de los hechos relatados en los cuentos neorrealistas; es habitual que la crítica apunte en los cuentos la presencia de momentos de baja intensidad climática, de una existencia cotidiana. Estos y otros rasgos, además de determinadas características formales, alejan a "El condenado" de los tipos de relatos propios de los volúmenes analizados.

En cuanto a las características puramente formales que caracterizan los relatos escritos en los años cincuenta, nos hemos referido, sobre todo, a la condición "partitiva" del texto, según Gonzalo Sobejano, que, para otros críticos, se resume en la **naturaleza fragmentaria** de dicho relato. Por nuestra parte, hemos aludido repetidamente a la concepción fragmentaria que caracteriza toda una etapa creativa de Valente y que es perfectamente reconocible en gran parte de los cuentos que estamos tratando (cfr. apartado formal de este estudio). El fragmentarismo es, además, todo un estilo de escritura que supera los límites de lo gráfico.

En la narración del cincuenta, se asocia el carácter fragmentario del relato con la pérdida de importancia de la historia o argumento, con la ambigüedad de los hechos y con el carácter epifánico o de revelación súbita de la realidad oculta a través de la realidad visible. De ahí que el fragmentarismo pueda suponer para ellos ya el reflejo de una anécdota insustancial ya el detenimiento en una historia que se toma en una parte pero que podría ser más amplia.

La progresiva reducción de la sustancia argumental se ha presentado como uno de los rasgos evolutivos más característicos del desarrollo del relato breve en la época contemporánea. En el caso de Valente, el fragmentarismo y la reducción argumental suelen ir de la mano. Como ya hemos visto, existen relatos a los que no consideramos fragmentos —aquellos que se acercan más a la idea de cuento tradicional— que, a pesar de que todavía pueden conservar cierta funcionalidad de su intriga, por razones diversas, ven reducida notablemente la operatividad de su argumento: intervención dispersiva del narrador, ambigüedad espacio-temporal... Sin embargo, no son propiamente fragmentos, ya no sólo porque su forma externa no los revele como tales, sino porque, hasta cierto punto, son autosuficientes en cuanto a su contenido. Los cuentos propiamente fragmentarios tienen una forma que evidencia su naturaleza y, en cuanto a su contenido, lo que los define no es que puedan ser considerados como parte de una historia más larga —la reducción o eliminación de la trama hace innecesario querer prolongar la causalidad entre los hechos— sino que, implícitamente, niegan la validez de intentar prolongarlos: representando la realidad a través de un fragmento afirman que la realidad no es representable en su totalidad.

Así, por un lado, la insustancialidad de la anécdota que practican ciertos narradores neorrealistas no implica necesariamente una ausencia de la misma: la intriga puede ser más o menos intensa o climática, pero se establece en sus términos tradicionales. En las vidas de unos personajes marcados por un "compás oclusivo o circular" (Sobejano, *op. cit.*: 61) es normal que los hechos que aparecen como representativos de los mismos sean banales y vulgares, lo cual no impide que estén trabados y organizados. Por otro lado, el tipo de fragmento del relato neorrealista que implica que la historia presentada es parte de otra más amplia, sí se acerca más a la concepción de la estética fragmentaria de Valente, porque ambas se aproximarían a la realidad a través de una parte de ella —otra cuestión distinta es lo que cada uno entienda por realidad—. Sin embargo si, como se deduce de la idea de Sobejano de que el cuento es parte de una novela no desarrollada, el relato es potencialmente ampliable, novelable, la diferencia respecto a Valente surge: sus relatos no son ampliables. La cuestión está en qué es lo que se supone que se ha reducido: en el caso del relato neorrealista parece evidente que la reducción se ha operado sobre la sustancia, sobre la intriga, sobre el argumento; por ello, es fácil de desarrollar mediante la multiplicación de funciones y actores. Valente, por su lado, parte de la afuncionalidad de la intriga frente a la trama; así, sus textos no son ampliables a través de su argumento —por ejemplo, ¿quién podría ampliar, con coherencia respecto al texto, un cuento como "Undécimo sermón (fragmento)" o "Con la luz del verano", o "Biografía", etc., apelando al desarrollo de su argumento?—. Los textos fragmentarios de Valente son, sin embargo, prolongaciones de la trama, del tejido interior que canaliza una reflexión, una búsqueda..., que une tiempos, situaciones similares, recurrencias cíclicas de la historia, etc. Vimos en su momento que la *amplificatio* era uno de los recursos constructivos más empleados por el autor. Ese fenómeno supone que un motivo determinado se desenvuelve sobre sí mismo sumando distintos enfoques de su núcleo, y lo hace, por tanto, prescindiendo de la idea de argumento: no es un desarrollo causal del motivo en sí, sino que se forma por la suma de ideas que se le van asociando; por otro lado, su crecimiento está limitado o controlado —de ahí la idea de apertura que referimos— hasta el momento en que resulta suficiente como indicación, sin llegar nunca, en este sentido, a redundar. No significa que no se puedan seguir sumando elementos, sino que ese hecho supondría querer alcanzar la totalidad, la realidad. Un ejempo a escala más visible es "El regreso", compuesto de partes no

interdependientes: su amplificación sería una redundancia. Valente, por otra parte, expone teóricamente esta idea o, al menos, una muy similar, en la autopoética "Cómo se pinta un dragón" (Valente, 1995: 9-12):

> No se trata de que la obra sea breve o larga. No importa escribir poco o mucho. Importa tener la gracia o el don de la «abundancia justa», como quiere Lezama Lima en la «Plegaria tomista» de *Tratados en la Habana*" (10).

No cabe duda, pues, de que la naturaleza fragmentaria de unos y otros relatos es distinta. Valente extrema la dispersión del relato mucho más allá que los narradores del 50, llegando, incluso, como hemos señalado, a eliminar la intriga de la superficie del texto y, en todo caso, haciéndola no funcional. La anécdota no puede ser más insustancial. De esta situación se deduce que, en la intriga, los textos fragmentarios de Valente no necesitan ser comprendidos como parte de una historia más amplia. Si nos fijamos en la trama, en lo subyacente, es evidente que todos ellos, en conjunto, son parte de un intento de comprensión de la realidad. Si en el caso de la narración neorrealista se asegura la disolución de los límites entre cuento y novela, en el de Valente se da la neutralización de las oposiciones entre prosa y verso, narración y lírica. El afán extensivo de la novela socialrrealista se aleja del fragmentarismo de la lírica moderna.

Si partimos de la necesidad de que una consideración en torno al género cuento debe surgir de los condicionamientos históricos que afectan a su formulación, podemos establecer, en este momento, una serie de consideraciones, a modo de conclusión parcial, que expliciten la distancia que existe entre la concepción narrativa de Valente y la de la producción cuentística realista perteneciente a los autores de la "generación del 50", que son sus coetáneos y, por tanto, podrían haber sido vistos como sus referentes literarios, en lo narrativo, más inmediatos. A trazos muy generales, recuperamos algunas de las ideas ya expresadas. En primer lugar, creemos que se pueden establecer dos esquemas comunicativos en el conjunto del relato valentiano, el segundo de los cuales tiende a sustituir progresivamente al primero. A éste lo podríamos caracterizar como de "historicista", en el sentido de que, en efecto, se ubicarían en él aquellos relatos anclados en el devenir histórico de la humanidad. Podríamos intentar una definición del mismo como:

EMISOR: Tono crítico, satírico, distante y destructivo.

CONTEXTO REFERENCIAL: Constatación, recuerdo y aprendizaje. Directo, no disimulado y que afecta a la "edad de plata".
RECEPTOR: Función cognoscitiva; rotación activa, análisis, alejamiento, frialdad.

Así, en el primer elemento de este esquema comunicativo, el emisor toma en general para su función un tono crítico y satírico en muchos casos. La distancia que interpone entre él mismo y la realidad aludida, una distancia que pretende dejar bien clara, evidencia, por un lado, su desprecio hacia la misma, porque la rodea de vacío aniquilador, deja de nombrarla —de invocarla, de crearla— y, por otro, le permite efectuar una representación no implicada de esa materia histórica. Este contexto referencial que el emisor adopta se representa, por lo tanto, de forma directa, no elusiva: el emisor no tiene ninguna razón que lo obligue a ser precavido o a autocensurarse en su escritura, habida cuenta de que el hilo entre el referente y él ha sido cortado. Quizás por esa misma libertad, no se siente obligado a ceñirse a lo inmediato y toma como referente de su escritura no sólo la historia presente, sino también la que procede de la memoria personal y de la colectiva, lo ya vivido y lo aprendido: constatación, recuerdo y aprendizaje. Esta compleja operación da lugar, por tanto, a que ese contexto referencial se pueda identificar con la edad de plata. Finalmente, por lo que respecta al destinatario o receptor de los cuentos, concebido como lector ideal por parte del autor, es considerado como una entidad a la que se pretende dirigir fundamentalmente con el valor perlocutivo[45] de conocer; esto es, se entiende como una decodificación de las claves previas que componen el texto. De ahí que sus atributos, por simpatía con el emisor, hayan de ser el alejamiento sentimental respecto a lo leído y la frialdad analítica. En este destinatario se opera un desvelamiento de la realidad, no en el sentido transitorio de la realidad presente, sino en el abstracto e ideológico de la heredada o repetida. Al lado del emisor, se mueve en una órbita alrededor de esa época analizada y comprueba el carácter cíclico de sus injusticias.

Frente a esta situación, el esquema comunicativo que correspondería a los relatos de los escritores de la "generación del 50" adscritos al realismo, especialmente al neorrealismo, podría representarse, en cuanto a sus tres elementos constituyentes fundamentales, en una sucesión del tipo:

[45] Los actos perlocutivos son uno de los tipos de actos de habla que define J. Austin; se refieren al efecto que tiene en el receptor una actitud lingüística.

EMISOR: Compasión, fraternidad, "franciscanismo", solidaridad.
CONTEXTO REFERENCIAL: Representación, reflejo. Tono indirecto, alusivo a la historia no trascendida. Inmediatez.
RECEPTOR: Función de movimiento; valor perlocutivo de identificación, humanitarismo.

Es decir, que, en lo que se refiere al emisor, y a diferencia de Valente, se da una relación de afectividad respecto a la realidad, especialmente si esa realidad es la del victimismo de una época, la de la injusticia. En ese caso se puede hablar de compasión y fraternidad con y en el dolor de los más desfavorecidos[46]. Mientras que aquí los personajes resultan ser víctimas irredentas porque, como hemos dicho, se ubican en un tiempo circular, cerrado, que no les deja ninguna salida o que los condena a imitarse indefinidamente a sí mismos, los personajes de Valente, cuando son víctimas, sin dejar de serlo, se pueden calificar casi como de "víctimas gloriosas", porque son marginados de índole moral y física que consiguen hacer transcendente su naturaleza: con la pasividad (lo más habitual) o con la rebelión, sin dejar de perder, consiguen descubrir y condenar al poder que los aniquila. Nos remitimos, en este sentido, al apartado argumental. Por otro lado, hemos calificado de "franciscanismo" la disposición del narrador neorrealista para traducir a la escritura realidades que suelen ser mínimas y triviales, a través de las cuales representa la crisis de su momento y, ante las cuales, además, suele mantener una actitud de afecto o de acercamiento sentimental, a diferencia de lo que veíamos en el narrador valentiano.

El contexto referencial del cuento realista es concebido como objeto de reflejo posible por parte de la escritura, entendida ésta como virtud específica del escritor para comprender y hacer comprender la realidad más inmediata. Ésta se representa por alusión indirecta al referente porque, estando éste demasiado cercano no se puede transformar en objeto de burla, escarnio o análisis: las circunstancias sociopolíticas de la misma historia únicamente permiten gestos vagos y no comprometidos abiertamente. La proximidad del autor con su realidad hace que sea demasiado inmediata como para poder trascenderla o abandonarla en busca de otras.

[46] Siguiendo con la teoría de los actos de habla se podría decir que en el narrador neorrealista dominan los actos ilocutivos, en los que se presenta la acción desde el emisor. En la teoría de Searle se habla de actos obligativos: los que obligan al emisor en una línea de conducta. El narrador neorrealista se compromete o autoobliga para con un contexto. El de Valente, como vimos, asume sobre todo actos declarativos, basados en la simple enunciación, a partir de su alejamiento de la realidad.

Finalmente, en lo que se refiere al receptor o destinatario de la historia, no es concebido como punto de llegada del conocimiento, sino que impera el valor perlocutivo que lo lleva a buscar su identificación con la realidad aludida e intentar promover (*movere*) una actitud semejante a la que adopta. el narrador Así, los que resultan promovidos son valores como el humanitarismo, la solidaridad y otros del mismo tipo; es decir, valores que necesitan de la inmediata presencia de una realidad con la que identificarse, ya para valorarla (en lo positivo), ya para criticarla (en lo denigrable). Como ya se vio, en el caso de Valente, su narrador procura, en cambio, aislar al lector de la inmediatez representada, dejándolo en la sensación de vacío de realidad que producen. verdaderamente sus cuentos Es decir, ese narrador pretende exiliar, como él mismo, al lector. La realidad representada ya no merece la pena, está en su extrema degeneración y, por tanto, es preferible abandonarla.

Este hecho nos lleva a que Valente tiende a sustituir el primer esquema comunicativo presentado por otro de naturaleza diferente. El lugar de la estructura comunicativa "historicista" lo va tomando poco a poco otra de naturaleza "trascendentalista", que podríamos representar también:

EMISOR: Sujeto de la experiencia.
CONTEXTO TRASCENDENTAL: Código o canal. Lenguaje, medio y objeto de exploración. Motivos no referenciales.
RECEPTOR: Función reflexiva. Comprensión o incomprensión.

En él el emisor tiende a convertirse en sujeto de la experiencia; esto es, los personajes suelen desaparecer, sustituidos por la figura del narrador —autodiegético, si se quiere— que se pone a sí mismo en el centro de la experiencia relatada (aunque no siempre es así). En todo caso, haya personaje o haya sólo narrador, tienden a identificarse con el autor por el hecho de que el mensaje del relato va a ser el texto mismo o, al menos, será inseparable de él. Ello se ve, especialmente, en el desarrollo de las temáticas metapoéticas, donde el cuento es, a la vez, reflexión literaria o lingüística y resultado de esa misma reflexión. Recordamos que esta tendencia asimilativa era reconocible en los dominios del primer esquema en los casos en que existiese un relato de tema autobiográfico. En todo caso, insistimos en que estas caracterizaciones se dan por predomino, no por presencia exclusiva.

En segundo lugar, se sustituye el "contexto referencial" del primer esquema por el otro que denominamos "contexto trascendental", lo cual implica, en esencia, que la mirada sobre la realidad inmediata desaparece en favor de una sublimación del objeto de atención. Puesto que ese paso se da a través del lenguaje, que se va a entender como material o instrumento de exploración —el lenguaje formulario lo es de la crítica también— es posible entender que en un nivel profundo, el código lingüístico o incluso el canal pasan a ser el referente básico. En un nivel más alto de concreción también podemos encontrar al lenguaje como objeto de reflexión, pero a su lado habrá otros motivos como la muerte, la verdad, la historia, el conocimiento, la trascendencia, el vacío... que son siempre motivos separados de una realidad histórica: aunque estos temas se presenten en un argumento en el que haya elementos de la realidad circundante no van a determinar el tratamiento del tema ni la perspectiva del narrador. Lo vemos con un solo ejemplo: en "Con la luz del verano" se retrata la muerte de una mujer y el dolor de su hermana. A pesar de que el hecho se sitúa en una realidad más o menos específica, es la muerte la que ocupa el núcleo del contexto trascendente. A pesar de esto, lo habitual es que el discurso argumental decaiga cuando la que se refiere no es la realidad tangible.

Finalmente, respecto al receptor y, paralelamente a lo que ocurría con el primer esquema, la función que se le otorga va a ser similar a la que el emisor adopta para sí mismo. El lector contempla la experiencia relatada y su función es, por tanto, intentar comprender tanto lo comprensible como la incomprensibilidad de lo inalcanzable. Recordemos, a este respecto, que Valente hace suya la idea de San Juan que declara la necesidad de complacerse en lo que no se entiende antes que en lo que sí se comprende. Lo que importa es la actividad mental que se ponga en funcionamiento porque, siendo el interés de los cuentos el conocimiento por encima de la comunicación, no se queda en recepción pasiva de las palabras (ya nos hemos referido repetidamente a la importancia del lector en los relatos de Valente).

Deducimos, por lo tanto, que Valente va de lo particular a lo universal,tanto en la narración concreta como, y fundamentalmente, en la evolución ideológico-estética de su poesía y de su narrativa. Mientras se mantiene en el primer esquema (recordemos, hablamos de dominancia) existen también diferencias respecto a la narración que ocupa el contexto español de los años cincuenta, la de tono realista. A ellas nos hemos referido y las

explicamos por la actuación de lo histórico —de la historia particular de Valente—, por lo cual el neorrealismo no parece ser de modo directo su referente narrativo; Valente escribe el conjunto de sus relatos más tarde —con algunas incursiones en los años cincuenta—, es un escritor exiliado física e ideológicamente de la realidad española; enemigo del encasillamiento literario es, primordialmente, un poeta y, por tanto, tiende a reducir la oposición entre lírica y narrativa[47], no entre novela y cuento, las influencias que lo marcan son diferentes a las de los realistas...

4 .1. 1. 1. 2. Fantasías. La escritura boca abajo

Gonzalo Sobejano (*op. cit.*) establece una oposición, que ya hemos mencionado, entre los cuentos de tipo tradicional, caracterizados por el predomino de la *admiratio*, a los que denomina "fabulísticos", de los cuentos modernos o "novelísticos". Los primeros desarrollarían una trama con la que se pretende trascender la realidad: alcanzan el conocimiento de una verdad espiritual. Además, actúan por "transfiguración", usando los mitos, las parábolas... Los segundos, en cambio, tendrían un mínimo de trama y llegarían a comprender la realidad sin trascenderla; actúan por "configuración", usando impresiones, testimonios, situaciones... (cfr. 55). Lo que subyace es, evidentemente, la distinción entre cuentos realistas y cuentos fantásticos, siendo los primeros los característicos, según este crítico, de la narrativa española de los años cuarenta a sesenta, que "rechazan denominaciones de linaje fabulístico: parábola, alegoría (...) experimento, poema, enigma, fantasía (...)" (*op. cit.*: 63)[48].

Todas estas circunstancias, además de los aspectos específicos ya referidos, **distancian a Valente de la narrativa** realizada en los **años cincuenta y sesenta** en España, al menos de esa narrativa **realista** que pareció ser la mayoritaria. La atención a la

[47] "La primacía de los valores poéticos suele traer consigo una peligrosa disminución de los puramente narrativos: aunque señalar, desde el punto de vista de la novela de nuestro siglo, qué es lo puramente narrativo no resulta ya nada fácil. (...) La gran novela actual aspira a ser un arte casi total, cercano a la música y también a la poesía". (Andrés Amorós, 1981: 132-133).

[48] Una distinción paralela, aunque distinta en sus matices, es la que propone Sanz Villanueva (1991) para la cuentística española posterior a los años ochenta, en la que habría una línea "que ha ido adelgazando las fronteras que le separan de la lírica" y otra contrapuesta "que proviene de la reivindicación del

clasificación argumental de los cuentos valentianos nos revela que la distinción propuesta por Sobejano no sirve para caracterizar el relato de nuestro autor: resulta evidente, sin necesidad de mayores demostraciones que la simple lectura, que existe una conjugación de relatos realistas, con la peculiaridad del realismo valentiano ya mencionada, y de textos basados en la imaginación y la fantasía, perfectamente susceptibles, sobre todo en algunos casos, de ser denominados con términos de linaje fantástico: parábola, alegoría... Los relatos de Valente son capaces de trascender la realidad —es más, esa es su motivación y su tendencia evolutiva, como se vio— al tiempo que dudan de la posibilidad de comprenderla y, sin embargo, apelan tanto a lo transfigurativo (parábola, fantasía; cfr. por ejemplo, "El ala") como a lo configurativo (testimonio; cfr. por ejemplo "Discurso del método", "El uniforme del general", etc.).

Todo esto nos lleva a la cuestión de **la fantasía** en el relato de **Valente**. Cabe señalar, en primer lugar, la presencia de una veta de relato fantástico en épocas anteriores a los años cincuenta y que en esta década es representada entre otros por dos utores mayores, como son Joan Perucho y Álvaro Cunqueiro, pero también por el Sánchez Ferlosio de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (cfr. Sanz Villanueva, *op. cit.*, o sobre todo Martín Nogales (1997), que se refiere a otros autores que escriben en los años cincuenta). En realidad, la dialéctica entre la narrativa de tipo realista y la fantástica se puede aplicar a los relatos de todo el siglo XX. Por ejemplo, Ángeles Encinar habla, para los años setenta, de dos tendencias: "un realismo renovado y la fantasía" (1995). José Luis Martín Nogales hace un repaso de los usos más destacados en la narrativa española de los años ochenta, entre los que menciona una revitalización del cuento fantástico, la presencia de un tipo de realismo que proporciona una visión más compleja de la realidad que la que ofrecía el realismo social, la superación del cuento experimental de los años setenta, la importancia del relato de género (cuentos de terror, policíacos, eróticos...), y la presencia de cuentos teóricos, líricos y dramáticos, resultando, así, un panorama sincrético el del cuento español más próximo (cfr. Martín Nogales, 1994). Este crítico y Fernando Valls (1991) coinciden en que a partir de los años setenta se tiende a un abandono de "las tendencias experimentalistas" (Valls: 40). Parece, pues, que la vía más habitual en la narrativa breve de los años setenta es

cuento de tradición folklórica" (25). Los primeros serían difícilmente reducibles, mientras que los segundos tienen un mayor peso de lo anecdótico.

la del relato fantástico, contrapesada, en todo caso, con el relato de tono realista debido en parte a autores iniciados en los años cincuenta y, en parte, a autores jóvenes. Además, la tendencia "experimentalista" podría considerarse como un apoyo del relato fantástico frente al cuento realista y también supondría una reducción de la intriga en el texto.

La cuestión que nos atañe en estos momentos es la de saber si el relato valentiano, supuesto que no comparte los rasgos propios de la literatura neorrealista de los años cincuenta, guarda alguna relación con la narrativa de los años setenta y ochenta que es, al fin y al cabo, la que pertenece a las fechas de publicación de sus obras. Sin embargo, la utilización de lo fantástico en esa literatura obedece a necesidades heterogéneas, como la búsqueda del humor o la burla, la parodia, el conocimiento o el horror (cfr. Martín Nogales, *op. cit.*), lo cual equivale a decir que no hay un uso unitario del argumento fantástico. En último caso, siempre nos encontramos con la cuestión de qué es lo fantástico, y de si toda obra, por el simple hecho de ser literatura, no deja ya de pertenecer a la realidad. En el caso de Valente, si asociamos el relato fantástico a la organización argumental de unos hechos que no responden a la lógica conocida, nos encontramos con una cuestión paralela a la de sus textos realistas: lo fantástico sólo sería identificable en una serie de cuentos que contasen con un soporte argumental lo suficientemente trabado como para decidir si las relaciones internas que unen los hechos que los componen tienen algo que ver con la lógica o, si acaso se deben a la pura fantasía del autor. Como es de suponer, son estos cuentos —los argumentalmente fantásticos— los que reciben dicha denominación en nuestro trabajo (cfr. estudio y clasficación argumental, donde se relativiza la noción de fantasía en Valente).

Martín Nogales opina que la raíz del relato fantástico de los años setenta y ochenta es un intento de indagar "en el desasosiego y en la inquietud que produce la presencia de mundos extraños" (19), evidenciando, además, lo infundado de las separaciones entre lo cotidiano y lo anormal, la cordura y la locura, etc. Según este crítico, aquellos cuentos surgen de "una situación cotidiana" en la que se van originando poco a poco signos de "algo extraño que deriva después hacia esas distintas direcciones expuestas (se refiere al humor, la burla, la parodia, el conocimiento o el horror)" (*ibid.*).

En principio, tales direcciones nos parecen bastante heterogéneas y, por lo mismo, no excesivamente significativas como caracterización de una tendencia del relato

fantástico, de lo que pudiera suponer la "fantasticidad" en el código cultural de la época, en el hipercódigo[49]. Parece indicar, únicamente, que el recurso a la "fantasticidad" no se hizo por una simple apelación a la imaginación, a lo fantástico por lo fantástico o, si se prefiere, que estos relatos revelan una parte de la realidad mediante la transgresión de las normas de ésta.

Respecto a los textos fantásticos de Valente cabe hacer varias precisiones. En primer lugar destacamos el hecho de que sus argumentos, como los restantes, no se dan siempre de un modo claro y perfecto en cada cuento, sino que pueden convivir y confundirse distintas perspectivas. Esto significa que **lo fantástico** suele **proceder** de **otros tipos de enfoque**; así, por ejemplo, puede surgir de una estilización extrema de la realidad o, si se prefiere, una visión nítida y simple de la misma. Se puede poner el ejemplo de "Acto público" que, aunque no tiene un argumento propiamente fantástico, presenta una manifestación creíble que finalmente cae desvencijada por la reducción de lo real a sus términos básicos, sin que lleguen a desaparecer. También se puede dar el caso de que lo fantástico avance hacia lo deforme de modo que se confunde lo increíble con lo risible (por ejemplo, "La ceremonia"). A estas y otras posibilidades nos referimos ya en el análisis de los elementos argumentales. Parece que en esta cuestión el relato de Valente y el relato fantástico de la década de los setenta y ochenta tienen cierta comunidad de principios.

Ahora bien, como segunda precisión a la fantasía en Valente, debemos recordar la **heterogeneidad de argumentos** que se pueden encontrar en sus cuentos. Esto es, no podemos considerar que sus libros sean totalmente fantásticos, puesto que en ellos conviven elementos de diferentes tonos. La falta de homogeneidad diegética impide, pues, situar a Valente al lado de los escritores que sí conciben obras plenamente fantásticas.

En tercer lugar, creemos que la apertura hacia lo fantástico se da de un modo distinto y bastante más rico que la simple invención de argumentos basados en leyes distintas a las de la realidad admitida. Debemos recordar, como punto de partida, que la noción de argumento o intriga no se presenta en nuestro escritor en el mismo grado que en otros. Ya nos hemos referido a su **tendencia a desdibujar la anécdota** de modo que todos

[49] Este concepto lo define Antón Risco como un "conxunto de signos, símbolos, mitos, imaxes sensitivas, ideas que constitúen o acervo común dunha unidad cultural nun momento dado (...)". (Risco, 1991: 27).

los cuentos presentan un alto grado de abstracción en lo que a ésta se refiere, llegándose, en algunos casos, a la práctica omisión de todo indicio argumental.

También debemos recordar que, para la época a la que nos referimos, distintos autores han indicado un regreso a la argumentalidad como factor organizativo del relato, superando el abandono de la misma en los primeros años setenta, sobre todo a raíz del desarrollo del cuento experimental, pero también como tendencia evolutiva que ya era perceptible —a ella nos hemos referido— en la narrativa de los años cincuenta: "Un rasgo muy definitorio del cuento español actual es la revalorización del elemento narrativo" (Martín Nogales, 1994: 65). Así pues, la "fantasticidad" de los años setenta-ochenta parece ir unida al desarrollo de la intriga. En el caso de **Valente** la **fantasía no** se **une** con vínculos de necesidad al **argumento** sino que, por el contrario, la antiargumentalidad puede ser un modo de crear la fantasía.

En el caso de los relatos que podemos considerar fantásticos con base en la naturaleza no realista de la historia que presentan, la reducción de los materiales del argumento —ubicación espacial ambigua, temporalidad suspendida, difuminación de los personajes, falta de causalidad entre los hechos...— sirve para reforzar la naturaleza irreal de lo presentado. Por ejemplo, en "El ala" podemos considerar que su naturaleza fantástica[50] procede totalmente del tratamiento surrealista o expresionista del argumento, derivado, claro está, de la falta de lógica que provoca el desbaratamiento de la intriga. Así, no hay ningún dato que permita ver en la historia unos hechos anormales o ajenos a la realidad; sin embargo, percibimos que lo que se nos cuenta, del modo que se nos cuenta, no es creíble en términos de lógica o de las reglas de lo real. Así, esta desnaturalización del relato en lo argumental, apunta hacia realidades esencialmente distintas: de ahí que podamos ver en el personaje principal una representación del ser humano, y en su visitante al ángel de la muerte. "Un encuentro" sigue una técnica similar, puesto que también debe su aspecto caótico y surrealista a la falta de vínculos argumentales y causales entre sus partes, de lo cual nace, de nuevo, una historia increíble. En fin, se podría confirmar en la mayor parte, o en todos los cuentos, que el hecho de que una historia se reduzca, se desarticule y sea desposeída de sus coordenadas espacio-temporales, es suficiente como

[50] Recuérdese que lo hemos incluido entre los cuentos con un argumentos fantástico.

para que el lector vea en ella algo que no se corresponde con las normas lógicas de la realidad que vive. Así pues, Valente, aun empleando argumentos fantásticos, no funda por completo esta característica en la presencia de una lógica narrativa de lo que es empíricamente ilógico —no usa argumentos fantásticos trabados y coherentes— sino que, además de los elementos que vienen a romper con la realidad, existe una organización de ellos y de otros de naturaleza "admisible" que impide una interpretación realista. Tanto la **forma como** el **fondo** del cuento pueden **contribuir a la fantasía**. Creemos que ésta es una de las características diferenciales del relato valentiano.

Otra es, sin duda, la creación de un tipo de relato cargado de una **fantasía** que podríamos llamar **expresionista**, por el hecho de que revela una dimensión innominada de las realidades humanas. En muchas ocasiones se da la circunstancia de que la naturaleza de los hechos presentados no atenta contra las normas de lo admitido como normal y, sin embargo, la desarticulación lógica y causal del relato permite interpretarlo como una re-creación fantástica de lo real. Podemos poner el ejemplo de "*Dies irae*", donde funciona un argumento muy elemental: un hombre sale de su casa, desciende unas escaleras y, al no poder regresar, se queda reflexionando. No hay, en todo ello, elementos fantásticos o irreales. Sin embargo, se consigue que lo que no es fantástico por su lógica se haga símbolo por el modo en que se expresa. Es decir, la falta de referentes concretos (espacio, tiempo, personajes, causalidad...) da la pauta para que el lector —de nuevo— pueda trasladar esa composición del plano de lo considerado como real al de lo entendido como ficticio, literario o fantástico. Lo real y lo simbólico conviven de modo que lo primero expresa lo segundo: el hombre que baja las escaleras es también el ser humano que busca impulsado por su naturaleza. Otro ejemplo podría ser "Con la luz del verano", donde la muerte y el llanto son los únicos argumentos. De nuevo, la falta de anclaje con la realidad específica permite que un hecho constatable se pueda leer también como realidad no material, no perceptible: leemos sobre una muerte y sobre la muerte.

En fin, lo fantástico en Valente puede surgir de una desarticulación argumental de lo real. Nos dice que lo que vemos y consideramos verdadero es, de hecho, una de las posibles formas de lo no visible que es considerado fantástico. Esto explica que, en no pocos casos, se de una convivencia equilibrada —a la que ya nos hemos referido— de lo materialmente real con lo fantástico. Un caso prototípico es "Mi primo Valentín", que suma

la materialidad de una gran urbe a la fantasía de la presencia de un ángel. No se trata del típico recurso de la narrativa del "realismo mágico", porque en ésta tienen una misma presencia natural y constatable tanto lo fantástico como lo real y, por tanto, no causan extrañeza a los personajes — es accesible a todos—. En el cuento de Valente la visión del ángel no es común a todos los actores y el lector ni siquiera está convencido de que, en efecto, se haya visto un ángel o de que se trate de una extravagancia de un loco. Su fantasía no está "normalizada", pues. El personaje ve, sucesivamente, un caballo y un ángel —que es también un andrógino— lo cual implica su incapacidad para admitir las ordenaciones que impone la lógica heredada. Por lo tanto, la fantasía puede ser un modo irracional de mirar la realidad[51].

Un grado más alto de escritura fantástica por medio de la ruptura lógica de la intriga es la que representan los fragmentos con los que se forman muchos cuentos. El fragmento proporciona al relato una naturaleza no lógica en grado máximo, puesto que no sólo recorta las posibilidades de desarrollo argumental, sino que, además, selecciona ciertas partes de la realidad. La presencia de un fragmento, sea cual sea su tema o la perspectiva desde la que se aborde, hace que el lector se apreste a la lectura con la premisa de que no va a tener el desarrollo de una historia, sino que deberá ver la realidad desde una de sus manifestaciones. El fragmento se opone a la percepción continua de la realidad.

Así pues, en el relato se constata un tipo de fantasía unida a lo argumental, en tanto que intriga no supeditada a las leyes de lo lógico, y otro tipo de fantasía fragmentaria, dependiente del carácter alógico que provocan la supresión de los elementos de la diégesis y, en otro grado, la fragmentación de la escritura. Todo ello nos permite diferenciar la producción narrativa del autor de la que predominaba en España en la época de la publicación de sus volúmenes narrativos, del mismo modo que también la hemos considerado autónoma del clima narrativo —predominantemente realista— de los años cincuenta, correspondiente a los escritores de su misma generación histórica. La naturaleza

[51] Desde la perspectiva de la psicología, Jerome Bruner apunta que "una generación de trabajos de investigación que se extiende desde la Nueva Perspectiva hasta los estudios contemporáneos sobre la filtración y el proceso de la información, nos dice que cada modo de representar el mundo lleva en sí una regla sobre lo que es "aceptable" como información (...) Como dijo hace medio siglo Robert Woodworth, no hay ver sin mirar, ni oír sin escuchar, y tanto el mirar como el escuchar están conformados por la expectativa, la actitud y la intención." (Bruner, 1988: 115). Al igual que un nuevo

específica del relato de tono fantástico de Valente se debe a varias circunstancias: en primer lugar, la podemos considerar como un rasgo necesario y esperable debido a la condición de exiliado que mantenía el autor en esa época; es lógico que la relación con la literatura fantástica española de los años setenta y ochenta no exista o, si se da —en grados mínimos—, dependa del azar. Esto ocurre tanto más cuanto que Valente se manifiesta como narrador independiente de un clima literario que vivió en presencia, al menos en parte, como es el del realismo del medio siglo e incluso es considerado como un poeta muy personal respecto a la obra de sus coetáneos siendo, como ya hemos dicho, ante todo un autor de lírica. No debe extrañarnos, por tanto, que la obra de unos escritores más jóvenes (Gonzalo Suárez, José María Merino, Cristina Fernández Cubas...) o incluso la de otros mayores (Cunqueiro, Perucho, Torrente Ballester...) no influya en un Valente alejado de la realidad literaria española desde finales de los años cincuenta.

Por otro lado, el relato fantástico del ourensano no es la única veta de su producción, sino que comparte existencia con otro tipo de argumentos, sin que entre ellos, como ya se ha dicho, se den incompatibilidades. También hay que destacar que una tendencia en la que insisten distintos críticos a comienzos del último cuarto de este siglo XX, es la del fortalecimiento de la argumentalidad de los textos, volviendo por tanto hasta cierto punto, a una concepción tradicional del relato; Valente se mueve, sin embargo —también en la lírica—, en el camino de la desposesión, la desarticulación argumental y el fragmentarismo. Por tanto, mientras el relato fantástico de otros narradores se dota de una lógica narrativa, haciendo recaer el peso de la ficcionalidad únicamente en la naturaleza "no realista" de los hechos presentados, el de Valente tiene una mayor complejidad; esto se percibe en el hecho de que, aun existiendo argumentos fantásticos, como los hay de otros tipos, la tendencia general que los domina a todos es la de no depender, en mayor o menor grado, de los atributos propios que les exige la necesidad argumental. Así pues, la naturaleza fantástica de estos relatos no se basa en el argumento o, si prefiere, podemos hablar de dos **tipos de fantasía** valentiana: la que viene dada por el **argumento**[52] y la que

lenguaje o paralelamente a ello, Valente funda también un nuevo modo de mirar el mundo (en realidad lo hereda) donde el ver y el oír son primordiales: recordemos la figura del contemplador.

[52] En esta, por su carácter minoritario, prescindimos de mayores precisiones. Anderson Imbert (1991: 173 y ss.) habla de fantasía sobrenatural, imposible y absurda. Por su voluntad catártica la de Valente estaría más cerca del tercer tipo.

depende de la **relación alógica** que se da entre las partes una vez eliminados los lazos de causalidad que las unen o, simplemente, de la fragmentación de la realidad que obliga al lector a percibir lo leído como ficción literaria[53].

Estos hechos se explican y se completan con la circunstancia mencionada de que Valente abandona progresivamente la realidad histórica en favor del conocimiento de realidades intangibles, intelectuales o sentimentales —llegar a algo por amor o por juicio es en lo que se debate el personaje de "*Dies irae*"—. La antítesis ficcional tan sólo puede actuar ante la realidad histórica, porque sólo en ella es posible descubrir una serie de normas o leyes impuestas —que determinan lo que es real y lo que no lo es—; siendo la fantasía una irrupción de lo inadmisible en el seno de lo estatuido sólo puede concebirse dentro de la materia histórica.[54] El abandono progresivo de las realidades de tipo histórico que Valente realiza va a determinar que los argumentos fantásticos sean innecesarios por el hecho de que los temas de los que se va a ocupar —el lenguaje, la muerte, el conocimiento...—son por sí mismos una reacción y oposición frente a lo considerado real o mensurable tradicionalmente.

En este sentido, no creemos accidental que los relatos con un argumento fantástico hagan referencia a circunstancias que se presentan desde la perspectiva de un narrador testigo de las mismas —hemos incluido el subtipo de cuentos con un argumento fantástico dentro del tercer grupo general de cuentos de la historia del presente— ya que, de ese modo, el testimonio de lo fantástico lo ofrece ese narrador-autor, que se responsabiliza de una actitud heterodoxa ante la realidad, del mismo modo que lo hace a propósito del abandono de esa realidad en favor de otros intereses. La ruptura con los sistemas de conocimiento impuestos se da tanto en lo argumental como en lo ideológico —así ocurre en

[53] El texto que se presenta así provoca una interpretación de género —o de subgénero: ficcional— en el lector, y todo ello puede influir en la creación que hace el propio receptor de lo que Wolfgang Iser llama "texto virtualizado" o creación concreta de cada rexto real. Iser cree, además, que "Cada época posee sus propios sistemas de sentido, y los umbrales de las épocas marcan los cambios significativos que se dan en el interior del orden jerárquico o que tienen lugar en sistemas que compiten entre sí (...) La literatura tiene su lugar en los sistemas de sentido que dominan cada época." (Iser, *op. cit.*: 120 y 123). En el umbral de la edad de plata Valente propone su sistema de sentido.

[54] De ahí que se le pueda atribuir una función catártica. Frente a la visión canónica de lo "racional" o lo "real" se establece la mirada irracional y, de hecho, "la mayor parte del discurso humano no se encuentra bajo la forma de proposiciones analíticas o sintéticas verificables" (Bruner, *op. cit.*: 116). Así, el modo en que Valente crea o recrea el mundo, su experiencia, es consecuencia de una actitud distinta, heterodoxa, ante el mismo.

todo caso, pero es más evidente cuando existe un argumento realista, donde lo ideológico es lo único que separa realidad execrable y narrador-autor— o en lo formal, mediante la desorganización o la fantasía alógica que proporciona la escritura fragmentaria y antiargumental.

Puesto que el ser humano no sólo concibe realidades experimentales, es lógico que los sistemas establecidos creen otro tipo de realidades, "de ladrillo y cemento como las cárceles para las personas que no se adaptan a las condiciones de expresividad de ciertas formas de prometer" (Bruner, *op. cit.*: 116). Nosotros diríamos que no se adaptan al prometer mismo o al creer porque sí. Obsérvese, en este sentido, el cuento "Sobre el orden de los grandes saurios", donde, en efecto, la cárcel —o el manicomio— pretende corregir el "vicio" de la independencia de conocimiento.

Como ya señalamos también, la distinción tipológica que propone Gonzalo Sobejano no nos parece operativa en la explicación de los relatos de Valente. Lo que para él es una relación de exclusión entre términos como cuento "novelístico" y cuento "fabulístico", comprensión y trascendencia de la realidad o configuración y transfiguración, suele ser de complementariedad o adición en los relatos de Valente. La fusión narrativa es la que se sitúa entre el cuento y la poesía y, en ningún caso, la narrativa excluye lo fabulístico o lo parabólico. Valente llega a comprender lúcidamente la realidad —una realidad más amplia de lo que es habitual— a través de distintos procesos, y es precisamente ese conocimiento lo que lo impulsa a trascenderla y a abandonarla; por ello, mientras los cuentos "novelísticos" contienen un retorno, una "permanencia en un estado inicial" (Sobejano, *op. cit.*: 55), los de Valente buscan la superación de ese estadio —final— que tratan algunos de ellos, pasando los restantes a ciclos nuevos y abiertos. Entre lo parabólico o fantástico y lo realista o testimonial, Valente o el narrador en quien delega en cada caso, comprende esa forma tan complicada de la existencia que es la vida, en sus planos "materiales" o "espirituales".

4. 1. 1. 1. 3. Pequeñas construcciones con vistas al vacío

Decía palabras como dados echados en cuya red quedaban fragmentos de verdad. (Valente, 1980: 467).

Es nuestra intención, en este punto, establecer una comparación entre la producción narrativa de Valente, sobre todo una parte de ella, y un tipo de relato que es característico de la modernidad literaria y que tiene como rasgo más destacable su breve extensión, tanto que alguna de las denominaciones que se han propuesto para él son "cuento corto", "cuento brevísimo", "cuento ultracorto", "minicuento", "micro-relato", etc. (cfr. Irene Andres-Suárez, 1994). Estos relatos vendrían a responder al movimiento de fragmentación generalizado que afecta al pensamiento del siglo XX en todas las ramas del saber, filosóficas, sociales o estéticas. El **micro-relato** solidifica algunos de esos fragmentos lanzados a la dispersión del vacío. Francisca Noguerol[55], a la que sigue en sus ideas fundamentales Andres-Suárez, presenta los rasgos más evidentes de una nueva modalidad narrativa, haciendo lo que puede considerarse una "poética" del micro-relato.

Según esta crítica, los elementos más evidentes que separan al micro-relato del cuento tradicional, con un mayor desarrollo, son: su carencia de acción, ausencia de personajes delineados y pérdida del clímax tensional. En cuanto a lo primero, la ausencia de acción, ya hemos destacado que, en el caso de Valente, es una tendencia general que se da en todos sus cuentos aunque, evidentemente, lo lleva a sus mayores extremos en los fragmentarios; por otro lado, hemos hablado de desdibujamiento argumental y de fraccionamiento de la historia como causantes de esa tendencia a la reducción de la acción. En cuanto al segundo rasgo, la ausencia de personajes definidos, constatamos, de nuevo, la coincidencia con el caso de Valente, aunque esa es una característica que tampoco se reduce a sus cuentos más breves, sino que es reconocible en toda su narrativa; se ha aducido como causa de esa difuminación del micro-relato la imposición de economía narrativa que se debe a la breve extensión de los mismos (cfr. Andres-Suárez, *op. cit.*). Sin embargo nosotros hemos intentado explicar esa característica en Valente como motivada por diversas razones: la reducción del argumento y de las coordenadas espacio-temporales hacen inviable la presencia de personajes complejos y susceptibles de evolución, ya que disonaría con la voluntad de ambigüedad y de superación de la dimensión histórica que persiguen los cuentos. Finalmente, respecto a la desaparición del clímax tensional, nos parece un rasgo subsidiario de la reducción de la intriga y, por lo tanto, reconocible siempre

[55] Francisca Noguerol, 1992.

que el argumento deje de ser funcional. Ahora bien, la desaparición del clímax de la intriga en Valente no impide que no exista tensión —ésta, como principio constructivo, lingüístico, es difícilmente eliminable— sino que se presenta en otros niveles; por ejemplo, el lingüístico o, sobre todo, el semántico o significativo: la tensión de la intriga cede ante la tensión de la trama, del concepto o la idea.

Francisca Noguerol resume en cinco rasgos generales los que caracterizarían el micro-relato hispanoamericano e Irene Andres-Suárez, siguiéndola, los propone de un modo similar para el que se escribe en España. En primer lugar, Noguerol se refiere al hecho de que, por su especial naturaleza, supone tanto una ruptura como una continuidad respecto a la tradición literaria. Lo primero, debido a que crea una transgresión de las fronteras de los géneros. A este respecto ya hemos señalado que el caso de Valente suponía un acercamiento entre los límites de la prosa y la lírica. En el estudio estructural mencionábamos que su relato se movía en una retracción hacia los orígenes de la palabra como creación, cuando el canto era narración y la narración era canto (cfr. Valente, 1997) —nos apoyábamos en el cuento "Tamiris el tracio", donde el personaje intenta apoderarse del canto, de la voz, aún unificada o total, sin divisiones de géneros—. El relato de Valente es, pues, un eslabón entre la prosa y el verso. Esto explica, como vimos, que los cuentos tiendan a verse como ejemplos de prosa lírica más que como relatos; la supervivencia de un yo lírico-narrador facilita esa impresión y es, insistimos, quien permite la unificación de relatos tan heterogéneos como los que escribe Valente. Un narrador tradicional si bien guarda su capacidad de narrar, no puede salir de los límites que le impone el relato; el yo lírico no sólo se localiza en un poema sino que, en general, existe al menos en todo un volumen poético o incluso puede darse, de modo homogéneo, en toda la obra de un poeta. El narrador de Valente tiene existencia propia en cada texto y, además, en el conjunto de ellos. En cuanto a los elementos líricos, también éstos han sido señalados en el relato brevísimo.

Respecto al hecho de la continuidad con la tradición que ofrece el relato breve, Andres-Suárez lo cifra en su relación (o, más propiamente, actualización) con géneros como la fábula o el epigrama (cfr. *op. cit.*: 75 y ss. y 77 y ss.) sobre los que ejercería una deconstrucción o una parodia. Francisca Noguerol cree, sin embargo, que no se ajusta a las formas de la leyenda, la anécdota, el epigrama, la greguería, etc., pero en cambio sí habla

de una "revitalización (...) de formas literarias ya en desuso como la alegoría, la parábola, la fábula o el bestiario" (*op. cit.*: 119) a los que, en todo caso, se les da nuevos usos; es decir, permiten la irrupción de lo nuevo, se adaptan a la modernidad en que nacen. Fernández Ferrer (1990) también sitúa los orígenes del microrrelato en géneros como la anécdota, la fábula, la parábola, el *koán* zen o los relatos sufíes (cfr. 12). En lo que afecta al caso de Valente, la mención de la escritura zen o, en general, oriental, nos hace evocar relatos como "Repetición de lo narrado", "Una salva de fuego por Uriel", "Pseudoepigrafía", etc., ya no sólo por la forma —cuento brevísimo— sino también por el fondo y la intención.

Por nuestra parte, ya hemos caracterizado ciertos textos de Valente como de "parábolas" (González Marín, 1994, hablaba de parábolas o lenguaje parabólico) debido al carácter eminentemente conceptual que tienen muchos textos. También entendemos que se podría hablar de alegoría, por la misma razón, en algunos casos. Sin embargo, la actualización de la fábula[56] o del bestiario no parece tener vigencia en el caso de Valente. En cuanto al mito, el autor no reelabora en superficie ninguno aunque sí, con toda seguridad, se puedan reconocer absorbidos, reelaborados y personalizados en algunos cuentos. En todo caso, el mito no parece ser el fundamento referencial de ningún texto. Irene Andres-Suárez habla de reelaboración de epigramas que, en el caso de Valente, no parecen existir —otra cosa es lo que pudiera ocurrir en la lírica—. En todo caso, la mención de los epigramas, las sátiras, etc., nos lleva demasiado al terreno de lo poético.

Por lo tanto, y en principio, creemos que la **alegoría** y la **parábola** pueden reconocerse como estructuras de base en algunos de los cuentos de Valente. Según Enrique Anderson-Imbert, "un cuento tiene forma alegórica cuando sus personajes, acciones y descripciones están simbolizando aspectos de un sistema intelectual (...) El cuento alegórico debe descifrarse, pues, como una criptografía"[57] (Anderson-Imbert, 1991: 165). La parábola sería un subgénero similar; no hay, pues, gran diferencia entre ambas. Tanto una como la otra se refieren a la realidad pensada y, en ese sentido, se pueden calificar de expresionistas. Podemos poner algunos ejemplos de los cuentos de Valente: "Segunda variación en lo

[56] La fábula se puede definir como "Poema ou relato breve frecuentemente protagonizado por animais, cunha ensinanza final recollida nunha moralexa" (Rodríguez Fer, 1991: 135). El moralismo y el recurso a los animales no se da en ese sentido en Valente. Por ejemplo, el simio de "El mono" no actúa como humano sino como animal: se animaliza, así, al hombre o a la sociedad, y no al revés.

oblicuo" podría verse como alegoría de la teoría del vacío, la desposesión y el desconocimiento que mueven el arte de Valente. Lo alegórico surge al final del cuento, que es cuando nos damos cuenta de que, en efecto, todo lo que hemos estado leyendo a propósito de los dibujos del emperador se refiere a un principio de la filosofía oriental: "Señalar una esquina ya es bastante, según Hui-Tsung sabía de Confucio. Para quienes no puedan hallar las otras tres inútil fuera repetirse" (111). Debemos descifrar, como dice Anderson-Imbert, una criptografía, un código cifrado. "Del fabuloso efecto de las causas" es otro caso en el que lo parabólico se reviste de ropajes menos ceremoniosos y, a través de la ironía, se acerca al humorismo satírico para ejecutar una parodia de los sistemas filosóficos, invirtiéndolos y haciendo que los efectos sean los que creen a las causas. "En razón de las circunstancias" funciona del mismo modo, como una parábola de las relaciones del poeta con la sociedad. Como último ejemplo de entre otros muchos podemos señalar "Pseudoepigrafía", que ya parece querer cumplir en su título con el principio que indicaba Anderson-Imbert de estar ante un criptograma. La mención de lo filosófico a través de las metáforas llega a ser críptico hasta tal punto que se hace necesaria una aclaración desde fuera de la alegoría: "(...) significado (afirmado y negado al mismo tiempo)" (109). En este cuento, especialmente, parábola y alegoría, debido a su constitución lingüística, podrían ser concebidas al lado del enigma; los dos primeros, muestras de literatura, y el tercero, como derivación filosófica. Ni Noguerol ni Andres-Suárez consideran la posibilidad de que el micro-relato pueda suponer un resurgimiento del **enigma** por ser éste, precisamente, más propiamente filosófico que literario, cosa que, sin embargo, no impediría su empleo por parte de Valente, habida cuenta de su mentalidad integradora o anuladora de divisiones en el conocimiento. El enigma es, en la concepción del autor, un modo de transgredir los significados prefijados que establece el lenguaje habitual, un modo de dudar de la capacidad sémica de las palabras: "Vino el señor solemne y me encargó un discurso. Cuando escribí el discurso me salió un enigma." ("En razón de las circunstancias", 117).

"Pseudoepigrafía", entre otras cosas, podría ser un ejemplo de enigma debido a su brevedad y a su naturaleza fragmentaria. Cree José Jiménez (1996) que uno de los medios de expresión "oblicua" del lenguaje es el enigma: "Es el mismo tipo de

[57] "TAN sólo escribe criptografías. Sigue en su hechura las técnicas instintivas del disimulo y de la ocultación. Percibirlo hace esas composiciones inquietantes." (Valente, 2000[b]: 31).

manifestación de la verdad que tiene lugar en los oráculos y profecías, en el pensamiento mítico y en la experiencia mística. Es un tipo de expresión cuyo núcleo es el enigma." (67). La expresión indirecta, oblicua o ambigua, es uno de los rasgos que hemos destacado en el estudio semántico de los relatos, y que Jiménez localiza, gracias a la *Poética* de Aristóteles, como uno de los trazos del enigma: "(...) el hablante usa términos inconciliables (...)" (68). Según el crítico, estas razones favorecen que la poesía de Valente se pueda considerar un "pensamiento en imágenes" (68).

Así pues, la consideración del enigma como uno de los formatos narrativos que adopta Valente, un formato perfectamente compatible con el relato breve, facilita la interpretación del hecho de la integración de rasgos poéticos y narrativos, y de trazos literarios junto a otros filosóficos. Valente puede recuperar ciertos modos tradicionales, pero siempre desde su particular punto de vista. El enigma, además, sitúa a Valente en un modo de pensamiento caracterizado por una contradicción semántica que produce una sensación de ideas inconciliables, y por la fragmentación, en la línea que va de Heráclito —cfr. "Pseudoepigrafía"— a Nietzsche[58]. El relato brevísimo podría tener, pues, en el caso de Valente, un sentido filosófico fragmentario.

Continuando con la caracterización que realiza Francisca Noguerol a propósito del micro-relato, el segundo rasgo identificativo que propone la autora es el "afán de originalidad" (120), lo cual hace dudar de la afirmación de estar ante una manifestación genérica homogénea, puesto que cada relato busca ser único y específico. Ese afán no impide, sin embargo, que haya una comunidad de formas e intereses entre ellos, aunque se dé a través de una cierta anarquía. Esta característica se manifiesta, según la autora, en un interés por crear una prosa cuidada y perfectamente medida, en la que entra el gusto por los juegos lingüísticos y los más variados recursos formales y la "aversión hacia las frases hechas" (*ibid.*), como corresponde a ese interés por el estilo personal. Quizás éste no sea un rasgo que Valente comparta demasiado, dejando de lado la "utilización de los más variados recursos formales" (121), lo cual, de por sí, es muy ambiguo: Valente emplea, en efecto,

[58] "Otro tipo de pavesa, de residuo del fuego de la humanidad y la palabra, se hace también presente en la filosofía occidental desde Nietzsche. Filosofía en fragmentos (...) Filosofía que instaura una nueva cercanía, perdida desde Heráclito, del pensamiento categorial con la palabra poética, a través del referente común del enigma." (Jiménez, *op. cit.*: 61). O de lo filosófico con lo poético, diríamos, y, en el caso de Valente, con lo narrativo como escritura originaria, indivisa.

gran cantidad de recursos formales, como señalamos en su momento, lo cual le permite hacer gala de una prosa calculada y efectiva. Sin embargo, el uso de juegos lingüísticos, si bien existente (cfr. el adjetivo "capadocio" de "Sobre la imposibilidad del improperio", 155), no creemos que resulte sólo característico de los relatos más breves de Valente.

En tercer lugar, Noguerol habla del empleo de la **paradoja** como recurso central de este tipo de relatos, que sería responsable, además, de los ecos líricos que adquieren los textos. Según esta autora, la paradoja nace del contraste entre "lo insólito y lo cotidiano, lo abstracto y lo concreto, lo espiritual y lo material con el fin de lograr la tensión temática" (122). Este recurso es también uno de los principales en el relato de Valente, en el que no actúa solamente en oposiciones semánticas puntuales, sino que incluso se puede considerar un recurso constructivo general. Ahora bien, habría que saber si la paradoja del micro-relato alcanza la sistematización y el carácter de necesidad que adquiere en Valente. Aquí nos encontramos con un lenguaje paradójico que agota las posibilidades que ofrece la lógica para relacionar ideas y hace que el lenguaje se embarque en una búsqueda de sí mismo y de realidades alejadas de la superficie de lo real. Dicho de otro modo, Valente necesita un lenguaje paradójico que lo acerque a la "lógica" de lo no visible. De ahí que el personaje de "Biografía" nazca en el "*Gallaecia Regnum*", que es el "posible lugar de su supuesto nacimiento" (147), que la piedad de los nicolaítas sea "su forma de impiedad más segura" (133), que el "cegado por la luz" pueda dar "fe de lo visible" —"Tamiris el tracio", 107— o que el señor de oráculo ni "declara ni oculta" —"Pseudoepigrafía", 109—, etc.

Por esta misma razón, la paradoja no circunscribe su aparición a los dominios del cuento corto, sino que también se presenta en los textos de mayor longitud y construcción más "tradicional". Podríamos decir algo parecido de la intertextualidad, que Francisca Noguerol presenta como cuarto rasgo representativo. Esta característica, además de dificultar la lectura y de exigir la presencia de un lector ideal específico, demuestra una actitud relajada del autor frente a la tradición, a la que no le importa emplear distorsionada o dándole nuevos valores. La intertextualidad puede ir desde la referencia directa a figuras históricas reales o legendarias, hasta el empleo de moldes retóricos antiguos o de los modernos *mass media*, pasando por la presencia de citas concretas o por la parodia de otros géneros o autores. En el caso de Valente, la intertextualidad juega un papel fundamental —

como trataremos de demostrar en su momento— a la hora de construir el relato. Sin ir más lejos, en "Pseudoepigrafía" existe una evidente inclusión intertextual; también en "Fragmento de un catálogo", "Los nicolaítas" y otros muchos. Sin embargo, la intertextualidad tiene tal importancia que incluso puede adoptar la forma de un simulacro intertextual, cuando el narrador da a entender que el relato parte de alguna fuente que el lector no puede precisar; por ejemplo, "Repetición de lo narrado" se inicia con un "Se dice en lo narrado (...)" (137)[59], "Segunda variación en lo oblicuo" da por supuesta la existencia de un emperador Hui-Tsung: "Del poder y la gloria, de las victorias militares poco supo el monarca derrotado" (111). Ahora bien, la función que tienen estas referencias es, con toda seguridad, más amplia que el simple apunte jocoso, la irreverencia ante lo tradicional o el simple juego con el lector. Por otro lado, el empleo de la intertextualidad, como adelantábamos, y al igual que otras características, no se reduce a los cuentos de menor extensión, sino que se percibe en el conjunto de relatos, en las citas iniciales de los textos o de los volúmenes, en el título de *El fin de la edad de plata*, y también en otras áreas de la producción valentiana, muy claramente en la poesía.

En quinto lugar, Francisca Noguerol habla de "la presencia del **humor**, la sátira y la ironía como componentes esenciales del relato brevísimo". Quizás el humorismo jocoso no sea en Valente el elemento más característico; existe, sin duda, un humor que, al estilo de Borges, nace de la sorpresa que provocan los planteamientos de cada cuento en el lector; un humor intelectualizado, inseparable de la reflexión. Ni en los casos en que por el tema, el tono o la intención el resultado normal sería una carcajada, busca Valente el descontrol; al contrario, calcula los golpes o los trazos de la caricatura, con frialdad y sin ensañamiento[60], de modo que el castigo, la burla o la ironía se den más por el distanciamiento del narrador de esa realidad que por la recreación de lo grotesco. El humor,

[59] Este cuento, como ya se explicó, pretende manifestarse como metaliterario al hacerse heredero-repetidor de lo narrado —de un texto previo—. Sin entrar ahora en si es verdaderamente un metarrelato o sólo se trata de una ficción, lo cierto es que destaca una tendencia clara del cuento valentiano, perfectamente perceptible, en presencia, en textos como "Rapsodia vigesimosegunda", "Pseudoepigrafía", "El regreso"..., o, en ausencia, en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "*Dies irae*", "Discurso del método"... A este ejercicio de intertextualidad lo denomina Anderson-Imbert "metacuento"; su papel es cumplido por aquellos relatos que "narran lo que ya ha sido narrado" (*op. cit.*: 162, y cfr. con el título "Repetición de lo narrado"). Por otro lado, y como simple apunte, se señala que la mayor parte de los cuentos de Borges son de este estilo (cfr. 163).

[60] Recordemos la crítica de Félix Grande (1967) al estilo impersonal y no vehemente de las sátiras del autor.

la ironía o la sátira parecen algo perfectamente serio para Valente. Ahora bien, ello no significa que no podamos hablar de humor en sus cuentos; "La ceremonia", "Un encuentro" o "Sobre la imposibilidad del improperio", entre otros, contienen manifiestos elementos humorísticos. Sin embargo, lo lúdico tiene siempre un carácter específico en nuestro escritor y, desde luego, no parece ser propio y generalizado en el tipo de relato más breve.

Francisca Noguerol se refiere, por último, a la **técnica del remate** que se encuentra habitualmente en el micro-relato. Según esta crítica se da un "final sorpresivo e ingenioso" (129) o, como lo expresa Andres-Suárez, la conclusión ha de ser simultáneamente "imprevista, adecuada y natural" (*op. cit.*: 74). Esta autora también da especial importancia al inicio del cuento como momento determinante para el desarrollo posterior del mismo. En realidad, la referencia al inicio y a la conclusión no parece alejar demasiado este tipo de relato del cuento más largo. El hecho de que se conciba el desenlace como un giro paradójico o ambivalente frente al resto del relato parece implicar una referencia a lo argumental: es un ruptura del hilo lógico que se había estado desarrollando. En el caso de Valente, hemos insistido en la tendencia aperturista que tienen sus relatos, la cual implica un final no conclusivo o un inicio no determinante. La ausencia de necesidad argumental, así como la construcción básicamente amplificativa —por desarrollo, a modo de tanteo, de una idea, visible muy claramente, por ejemplo, en "En razón de las circunstancias"— , explica que los relatos más breves de Valente no cifren su sorpresa en la conclusión, sino en su totalidad. De este modo, es normal que en ellos aparezca ya mencionada en su inicio la idea que podría verse como conclusión y que se repita luego a lo largo del texto. Podemos citar como ejemplo el de "En razón de las circunstancias" que, en cinco estrofas, repite constantemente la misma idea, de modo paralelístico, como señalamos en su momento. También "Del fabuloso efecto de las causas" explicita desde un principio la naturaleza de la paródica reflexión: "Las causas no engendraron sus efectos, sino otras causas (...)" (113); "Pseudoepigrafía" también comienza poniendo el centro del interés del relato en la primera línea del cuento: "El señor del oráculo ni declara ni oculta, significa", quedando el resto como una amplificación explicativa de esta idea; y, en fin, los restantes relatos que ponen la intensidad de la idea en la globalidad del relato, sin cifrarlo en una sorpresa localizada en la conclusión. Se podría decir incluso que los inicios son más sorpresivos —ya hemos hablado de la apertura inicial que practica Valente en sus

cuentos— que los finales; estos tipos de cuentos tienden, pues, a establecerse como tales en su centro de interés desde el comienzo, para luego ir amplificando, por dispersión o por concentración, la idea presentada.

En fin, hemos comprobado cómo el desarrollo de una parte importante de la narrativa de Valente, la correspondiente a los relatos más concisos y breves, coincide con algunos de los puntos esenciales que se señalan como los caracterizadores de un "protogénero" narrativo, hermano menor —en tamaño— del relato tradicional. En estos cuentos, la característica más evidente, y quizás también la más definitoria, es su **extremada brevedad**; Andres-Suárez dice que su extensión habitual es de una o media página (cfr. *op. cit.*: 69) y Francisca Noguerol habla por su parte de que "no suelen exceder las cuatrocientas palabras" (*op. cit.*: 130). Ya hemos señalado a propósito de Valente la importancia y el significado que tenían los cuentos más breves, en su disposición tipográfica en la página, tanto como representación de una sensibilidad literaria específica como por un valor puramente textual y visual (cfr. estudio estructural). Es decir, se nutren de la construcción fragmentaria y representan formalmente nebulosas de contenido en medio de la blancura de la página. Antonio Fernández Ferrer asocia de modo directo la esencia de los relatos brevísimos a la que podríamos llamar naturaleza mítica de la página en blanco: "Y hasta cierto punto podemos pensar que la unidad básica, enmarcadora de estos textos mínimos, no es otra que la página, la abismal y legendaria "página en blanco". La página única como unidad respiratoria del manuscrito literario: (...)" (*op. cit.*: 11)[61]. Si tenemos en cuenta los criterios de delimitación cuantitativa que proponen Andres-Suárez y Noguerol vemos que, en efecto, la mayor parte de los relatos breves de Valente se limitan a una sola página y, en muy pocos, casos la sobrepasan. Aun en estas excepciones el número de palabras de los cuentos no se acerca a las cuatrocientas que propone Francisca Noguerol. Así, por ejemplo, "La ceremonia", que sobrepasa el límite de una página, tiene alrededor de doscientas cuarenta palabras, "*A midsummer-night's dream*" doscientas sesenta y tres, etc. Los más breves reducen mucho más su extensión; por ejemplo, "En razón de las

[61] Este crítico (1990) realiza una de las recopilaciones fundamentales de relatos brevísimos, sobre todo en lo que se refiere al ámbito hispánico. Deja claro que esta modalidad narrativa es cultivada por gran cantidad de autores de todas las lenguas y procedencias, entre los que destacan los hispanoamericanos, como ya insinuaba Francisca Noguerol. En cuanto a los españoles, apunta escasamente a tres, ninguno de los cuales es Valente (cfr.: 13).

circunstancias" tiene ochenta y cuatro palabras. Frente a éstos, los textos de mayor longitud suelen ir unidos a la necesidad argumental en un mayor grado; "La visita", más largo que la mayoría, aunque breve en todo caso, supera, por ejemplo, las setecientas palabras y ocupa casi cuatro páginas. En un caso similar a él se encontrarían cuentos como "Rapsodia vigesimosegunda", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "La mujer y el dios", "El vampiro", "El mono", "Mi primo Valentín", "La mano", "Informe al Consejo Supremo", "El ala", "Sobre el orden de los grandes saurios", "Discurso del método", "Intento de soborno", "Fuego-Lolita-mi-capitán", "Homenaje a Quintiliano", "El uniforme del general", "La visita" y "Hagiografía". Además, "El fusilado", aunque con cuatrocientas veintidós palabras en dos páginas, no responde perfectamente a los rasgos generales de los cuentos más breves y, por el contrario, "Repetición de lo narrado", con una extensión similar, sí se acerca más a la forma, los propósitos, el tono..., de los cuentos breves del autor. Los citados anteriormente y "El fusilado", serían difícilmente considerables como ejemplos de micro-relato. El caso de "El regreso" es especial, en esto como en otros aspectos; si bien supera en extensión la media de los relatos breves, su composición fragmentaria hace de él una suma de impresiones que casi podrían considerarse como textos autónomos. Así, junto a "Repetición de lo narrado" y a los restantes veinticuatro cuentos, formaría parte de un grupo que, hasta cierto punto, responde a los principios elementales del micro-relato contemporáneo. Esto es, comparten alguno de los trazos más notables que presenta en cuento brevísimo, como es el hecho de parecer el eslabón perdido entre la narración y el canto, entre el relato y la meditación o entre el fragmento y la totalidad. Esta naturaleza no debe ser, en Valente, debida simplemente a la necesidad de concisión y rapidez que imponen los tiempos contemporáneos, frente a lo que Andres-Suárez propone para el micro-relato. Por otro lado, su acercamiento a formas como la parábola o la alegoría demuestra la predisposición favorable del autor para recuperar hilos perdidos que, en todo caso, resultan modificados y readaptados sobre todo atendiendo a la necesidad de concisión que preside la escritura de Valente[62]; esta concisión se plasma por

[62] Valente, como veremos a propósito del ensayo, insiste en la necesidad de la contención, de la "abundancia justa" (1992: 10). Fernández Ferrer (*op. cit.*) señala esa misma necesidad en el microrrelato, dotado de una "mínima expresión posible, pero con la máxima intensidad" (11). Del mismo modo, Borges y Bioy Casares (1976), en la nota preliminar a otra de las recopilaciones fundamentales de relatos breves de la

ejemplo, en un abandono generalizado del argumento —más visible en estos relatos que en los restantes más largos— lo cual incide en una diégesis ambigua, abierta y con claros tonos irónicos que provoca una distorsión surrealista o expresionista. En este sentido se podría hallar un resto de la literatura vanguardista española o europea —que no trataremos aquí— consistente en el hecho de que, tal y como manifiesta Andres-Suárez, la necesidad de superar la imitación de la realidad habría llevado a algunos autores a una literatura antirrealista: "El Dadaísmo primero y el Superrealismo después incorporaron a la literatura automatismos del inconsciente (...) no dudando en recurrir a una expresión formal distorsionada y extravagante" (*op. cit.*: 71). Esta necesidad habría favorecido la aparición de una escritura concisa, breve y tajante, representada por escritores como Gómez de la Serna, prefigurador, para esta crítica, del micro-relato que se habría de desarrollar más tarde.

No nos parece muy probable que la conexión formal, o incluso temática, de los relatos fragmentarios de Valente se dé respecto a la producción de autores españoles de las últimas generaciones[63]. Ya nos hemos referido a su alejamiento de los medios intelectuales peninsulares en la época de la publicación de sus volúmenes de relatos. Sin embargo, no sería descabellado pensar en una influencia de la narrativa que concreta Borges en libros como *Historia universal de la infamia* (1935) o *El hacedor*[64] (1960). Francisca Noguerol presenta la creación hispanoamericana como un gran muestrario del relato brevísimo, con autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy-Casares, Augusto Monterroso o Luisa Valenzuela, entre otros (cfr. 118). En este marco quizás sí se podría encontrar algún vínculo del relato breve de Valente con otras formas de narración similares, entre las que se podrían incluir las manifestaciones más diversas de la narrativa breve mundial. Sin embargo, hay que seguir insistiendo en la originalidad y en la personalidad individual del

literatura universal, dicen que: "Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal." (7).

[63] Irene Andres-Suárez cita a cuentistas como Javier Tomeo, Luis Mateo Díez o Antonio Pereira (cfr. *op. cit.*: 72).

[64] Simplemente, a modo de ejemplo, podría verse un evidente paralelismo, tanto en el tema como en la forma de su tratamiento, entre "Del fabuloso efecto de las causas", que presenta la deformación paródica de los sistemas filosóficos tradicionales, y "Argumentum ornithologicum", de este libro de Borges (Borges, 1997: 22) que, con idéntica brevedad, parodia la argumentación escolástica que pretende demostrar la existencia de Dios, al basarse en un hecho del azar o en un agüero: haber observado un cierto número de aves volando.

escritor ourensano ya que, como hemos visto a lo largo de la explicación, los rasgos del cuento fragmentario valentiano no cumplen todos los "requisitos" caracterizadores del micro-relato y, cuando coinciden, en muchos casos son aplicables a toda la narrativa —e incluso a veces también a su poesía— o, como también hemos visto, pueden tener una función diferente y ser explicables con base en la trayetoria literaria, ideológica y de otros tipos, del escritor y en un marco amplio en el que el relato comparte terreno con el resto de la producción de Valente.

4. 1. 1. 1. 4. Un diálogo del conocimiento en Valente

El yo es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es *sunyata*, vacío.[65]

Como ya habíamos adelantado, nos disponemos en este momento a abordar la última de las cuestiones genéricas que vamos a tratar: la presencia de la forma elocutiva del **diálogo** como **método constructivo** y como condicionadora de un género en Valente. En este sentido, vamos a analizar en concretoel caso de "Repetición de lo narrado", que nos parece especialmente significativo de la actitud ideológica de su autor respecto al problema del conocimiento, de la transmisión de las ideas y de la actitud de resistencia ante las imposiciones de cualquier tipo que sean, además de manifestar todos estos contenidos por la forma misma que lo alberga.

Bien es cierto que daremos una visión rápida y poco profunda del tema, sobre todo por considerar que la base de nuestras apreciaciones ya ha sido formulada en distintos momentos. Nos referimos a la característica narrativa de Valente que consiste en la presencia de ciertos cuentos en forma dialogal truncada, donde habla un único personaje y los demás escuchan en silencio, donde se aprecia una intervención y el silencio del interlocutor, etc. (cfr. por ejemplo, estudio estructural). Frente a ellos, hemos observado que "Repetición de lo narrado" constituye en propiedad la única forma narrativa dialogal plena entre los cuentos, y, entendemos que de modo nada casual, se acerca a la tradición oriental. Esta disociación general entre el monologismo mental y formal aplicado a la edad de plata, en general occidental, y el dialogismo abierto, relativizador y hermenéutico, vinculado a la

[65] Daisetz Teitaro Suzuki y Erich Fromm, 1981: 35.

tradición oriental, nos parece reveladora de la tendencia del autor, repetidamente señalada, a emprender un camino de autoexilio mental e intelectual, a alejarse de la realidad histórica en busca de realidades no tocadas.

Entendemos que el relato propuesto para el análisis, en realidad, combina las dos dimensiones, ya que mantiene una perspectiva crítica en cuanto a los comportamientos humanos, junto a un avance en el terreno del conocimiento, realizado por vías alternativas o marginales, como es habitual en el autor.

Valente tiene una cierta tendencia a representar el lenguaje no dialógico[66] del poder por medio de los soliloquios, de los que definitivamente se elimina toda réplica, dejando siempre el vacío de ésta para significar el silenciamiento. En efecto, es relativamente habitual que ciertos cuentos estén constituidos por un monólogo de un personaje de ideología totalitaria; sin embargo, alrededor de ese monólogo se puede percibir un silencio significativo —muchas veces "visible" gráficamente— de lo callado forzadamente, y que se representa por un inicio *in medias res*, por la presencia de un interlocutor aludido que no se manifiesta, por la evidencia de un contexto monologal reducido a una sóla intervención, por la presencia de un guión de diálogo que carece de antecedente, porque el monólogo es a todas luces un fragmento de un diálogo del que se ha extraído la intervención de un sólo personaje, etc. Tal ocurre en relatos como "Empresa de mudanzas", "Informe al Consejo Supremo", "*A midsummer night's dream*", etc., entre otros muchos.

En este sentido, se reconoce la modernidad literaria del autor por la constatación de la pérdida del carácter performativo que sufren las formas dialogales en la cultura occidental actual, reducidas a su "cascarón" externo, al envoltorio formal. Es lógico que la literatura actual haya reaccionado contra ese anquilosamiento mediante la parodia, la burlao el silencio. En el caso de Valente, como decimos, nos parece notable su tendencia a la fragmentación del diálogo, a la constatación del silencio funcional o profundo de los interlocutores dominados por los dicursos totalitarios. De este modo deja al descubierto que la forma dialogal, en particular en la cultura occidental actual, se ha convertido en un icono que, con su vacuidad, no hace otra cosa que revelar su ausencia profunda.

[66] La dialogía en Bajtin es una distribución de voces que interactúan en un texto en el que cada una toma forma como reacción consciente ante la posición ideológica de la otra. (Bajtin, 1982).

Por otro lado, como veremos en al apartado intertextual, Valente tiende a insertar en el título, y a veces en la estructura, muchos tejidos mentales y orales de Occidente, y no pocas veces resultan parodiados. Términos como "rapsodia", "discurso", "sermón", "epigrafía", "catálogo", "homenaje", "biografía", "improperio" o "lección" se pueden encontrar en los paratextos de algunos cuentos reflejando el dominio monológico del pensamiento criticado. Suelen tener en común que son empleados de modo crítico para parodiar los usos lingüísticos unívocos del poder, de las ortodoxias, sobre todo de las religiosas e ideológicas, y principalmente de las pertenecientes a la cultura occidental o judeo-cristiana.

Debemos matizar, sin embargo, que Valente usa de modo muy habitual los discursos monologales, ya como referente intertextual, ya como construcción propia, y sin que se puede encontrar en ellos un freno monológico. Y esto es así sobre todo por el peso intelectual de su narrativa, y porque ésta se proyecta con toda claridad sobre ciertas corrientes de pensamiento marginales a la tradición cultural en la que se inscribe. Ahora bien, la pasión por esas formas monologales —sermones, enunciaciones, aforismos, etc.—, el empleo de las mismas, no significa en ningún caso un fondo mental monológico o unívoco, sino que delata la situación intelectual del autor, que ha conseguido superar el pensamiento dialéctico, la mentalidad dual occidental que tiende a oponer el sí y el no, el yo y el tú. Podemos explicarlo mediante una sentencia de Lao-Tse, que dice que "Para el ser altamente evolucionado no hay nada que pueda llamarse tolerancia, porque no hay nada que pueda llamarse otro"[67]. La noción de alteridad se ha invalidado y, por ello, los relatos más especulativos del autor están teñidos de un aire de atemporalidad y de una aparente ausencia de autoría o localización: son la palabra en estado puro, fuera de los límites del pensamiento monológico.

"Repetición de lo narrado", frente a esta tendencia a la construcción monologal, debida, como vemos, a razones tanto positivas (hermenéuticas) como negativas (denunciadoras de la realidad monológica que encubren las formas monogales), es quizás el único cuento que desenvuelve un diálogo sostenido, consistente, y que ocupa la mayor parte del texto: es decir, es la modalidad literaria principal.

[67] Lao-Tse, 1995: 30.

Sin embargo, y ello no es una casualidad, como hemos dicho, se localiza y ambienta en la cultura oriental, que simboliza en el mundo mítico-literario de Valente lo no impuesto, la apertura, el pensamiento no dual, sobre todo en el plano filosófico. En efecto, el cuento consiste en una imitación hipertextual del estilo narrativo de las fábulas y de los cuentos folklóricos de la India pero, en general, se puede entender anclado en la cultura filosófica oriental[68].

El diálogo oriental, en un sentido amplio, tiene poco que ver con el antidualismo del lenguaje occidental, vinculado al monólogo-verdad o al diálogo que en el fondo esconde un planteamiento monológico, como algunos críticos creen que ocurre en los diálogos de conocimiento de la Grecia clásica.

Conectando ya con la temática del relato, debemos tener en cuenta que la filosofía oriental propone que el conocimiento científico del "yo" no es conocimiento real mientras se pretenda objetivar a ese "y"o. Por el contrario, opinan que la dirección debe ser invertida y el "yo" ha de ser captado desde dentro y no desde fuera. Esa es, evidentemente, la misma idea que subyace en la cita inicial de Valente en *Nueve enunciaciones*, inmediatamente anterior al cuento que analizamos: "Para decir la palabra *yo* hemos de saber decirla como en ausencia de quien enuncia"; también es, por supuesto, la idea central de "Repetición de lo narrado".

Este cuento se conecta claramente con el método *mondo*, consistente en una pregunta y una respuesta que conforman, al ser repetidos, un diálogo, y que se puede identificar, salvando las distancias, con la noción de par adyacente[69], que es central en la construcción del cuento. También guarda una cierta relación con el *koan* del budismo zen, que consiste en un problema formulado por el maestro al alumno, a menudo como un sinsentido[70] y otras como una construcción dialéctica. El *koan* es, etimológicamente, un 'documento público', una exposición explícita de un problema ideológico, y su

[68] Algunos de ellos, con una estructura narrativa casi idéntica, pueden verse en el libro de Ramiro Calle, *101 cuentos clásicos de la India*, y, por supuesto, se remonta a las fórmulas de las grandes colecciones de relatos sánscritos, sobre todo al *Panchatantra* o al *Hitopadeza*.

[69] El par adyacente es la unidad prototípica del diálogo y está constituido por una secuencia dual y repetida del tipo pregunta-respuesta, saludo-saludo, petición-concesión, crítica-acuerdo, etc., que supone una cierta progresión y un respeto de los turnos de habla: turno1-turno2. Cfr. Beatriz Gallardo Paúls, 1996: 37-60.

[70] Por ejemplo, "Cuando ustedes tengan un báculo les daré uno; cuando no tengan ninguno se lo quitaré". Citado por D. T. Suzuki, 1979.

especificidad consiste en que tanto el *koan* como su resolución están dentro del oyente: se trata de que el maestro, mediante un absurdo propuesto al alumno o mediante una conversación interrogativa guiada, que normalmente se basa en la paradoja, consigue eliminar la mirada objetiva sobre la realidad. El zen obliga al intelecto a intentar responder hasta que nos demos cuenta de que no es posible una respuesta, y entonces se abandona todo intento. Se trata de pensar con el abdomen, y no con la cabeza.

Así pues, si bien en apariencia el diálogo oriental de raíz budista o taoísta puede tener ciertas concomitancias con la mayéutica platónica, en el fondo son procesos muy distintos: en primer lugar, el *mondo* o el *koan* pretenden negar el proceso lógico-deductivo en el que se basa el diálogo platónico; su interés está en lo irracional, no en el intelecto. En segundo lugar, el procedimiento que el maestro sigue para hacer que el alumno llegue a una conclusión no utiliza ningún medio tendencioso y por tanto monológico para guiarlo hacia la ideología que el mismo profesa sino que, por el contrario, trata de hacer que, mediante una serie de preguntas que están fuera de la lógica normal, el alumno piense sin la ayuda de la deducción, que llegue al desvelamiento, a la iluminación, por sí solo: no se trata de convencer, pues, sino de poner las bases para la epifanía o revelación de una verdad oculta o, dicho de otro modo, el interrogatorio del maestro no puede ser considerado como una argumentación, ya que no usa contraargumentos, sino tan sólo nuevas versiones de su pregunta inicial, proyectada en espiral, que cada vez alcanza una mayor sutileza y dificultad.

Los procedimientos perlocutivos[71] son, pues, opuestos. Mientras el diálogo platónico se produce en una progresión hacia una resolución lógica de la cuestión planteada, el *mondo* o el *koan* evolucionan hacia el absurdo lógico —desde el punto de vista del pensamiento racionalista occidental—, con una complicación progresiva de la pregunta, nacida de la respuesta anterior, hasta un punto en el que no se puede producir ya el avance, donde ya no hay respuesta posible. Así pues, este diálogo tiende hacia la

[71] Actos locutivos —enunciación verbal de una proposición—, ilocutivos —cuando la enunciación implica una acción, la realización del acto enunciado—, y perlocutivos —efectos desprendidos de una enunciación— pertenecen a la Teoría de los actos de habla formulada por Austin y Searle.

irresolución, hacia el silencio[72], no hacia el convencimiento y la verdad deducida del platonismo.

Entendemos, por tanto, que la función subversiva del cuento es paralela a la del zen[73] o, en general, a la de la filosofía oriental respecto a la mentalidad occidental. Se trata de despertar las conciencias adquiriendo una forma impactante, y el zen y Valente lo consiguen mediante un juego poético y paradójico.

"Repetición de lo narrado" es una parábola que da a entender que el lenguaje común está cargado de imprecisiones y usos automatizados que le restan credibilidad a la hora de intentar referir la realidad profunda. El lenguaje no puede ser un objeto interesado, parcial, porque en ese caso resultaría inútil. Se ha de producir, por tanto, un salto cualitativo dentro de la naturaleza del signo para que éste no sea lingüístico, sino poético. Dice Antonio Domínguez Rey, que "En el vacío escritural desaparece el sujeto lógico. Se aniquila en la producción anónima, paragramatical, del texto, originando un sujeto "cerológico", el no-sujeto (...)" (1992: 152). En "Repetición de lo narrado" Valente pretende desvincular al lenguaje común de su anclaje con la dimensión pragmática para permitirle acceder a la función poética. El lenguaje no tendrá un sentido, esto es, un valor adquirido en función del contexto en que se origine o reciba; el lenguaje será sólo significativo, por encima de esos condicionamientos.

Comprobamos que en el texto se dan los rasgos señalados como propios del diálogo filosófico oriental: encontramos un esquema maestro-alumno, por otro lado muy común en Valente y tambien en los diálogos doctrinales de la cultura greco-latina; vemos, por otro lado, que el alumno no memoriza: pretende seguir un procedimiento deductivo con el que fracasa en su intento de comprensión, cuando llega a un punto de no retorno, donde la lógica platónica es inviable, etc.

Es evidente, además, que el texto tiene un carácter totalmente ficcional, ya que cuenta con un desarrollo argumental claro, pone en juego una serie de actores inventados, los localiza en unas coordenadas "cronotópicas" absolutamente ficticias, etc. Así pues, lo

[72] "Lo que dice el silencio del Buda no es afirmación ni negación. Dice otra cosa, alude a un más allá que está aquí. Dice Sunyata: todo está vacío porque todo está pleno, la palabra no es decir porque el único decir es el silencio" ("El antropólogo ante el Buda", Octavio Paz, 1995: 236).

[73] Cfr. Ana Crespo García: 1997.

filosófico y lo dialógico no tienen ningún problema para aparecer asociados a un contexto plenamente literario.

Pudiendo considerarse, por tanto, como un diálogo pedagógico, lo que no tiene discusión es que tanto los métodos como las intenciones son ajenas al prototipo platónico. Debemos tener en cuenta, además, que está inserto en un contexto narrativo; es decir, existe una temática paralela dada por un procedimiento textual narrativo que consiste en la crítica de las glorias mundanas; ésta se vincula a la temática filosófica del diálogo mediante el uso de verbos de lengua que hacen que sea el narrador el que presente las palabras de los personajes. Este hecho podría ser suficiente para considerar que no se trata de un diálogo prototípico, ya que estaría transmitiendo una orientación monológica debida al narrador o al autor[74]. Esto favorece que los elementos implícitos o sobreentendidos no sean muy importantes, ya que se ven compensados por las aportaciones del narrador.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que los dos personajes no comparten un contexto intelectual. Es decir, no hay un propósito común ni una dirección mutuamente aceptada. Al contrario, podemos interpretar que existe algún tipo de desviación en esa comunicación ya que alumno y maestro divergen en la percepción de la realidad, aunque en apariencia usan las palabras en un mismo sentido. Mientras Ribhu emplea el lenguaje lógico con una función catártica, intentando que el alumno perciba el mensaje profundo, Nidaga responde a las preguntas con el código lógico y sin saber cuál es la intención del maestro; en definitiva, están hablando de cosas radicalmente opuestas, pues en un caso no se asume el lenguaje lógico y en el otro se argumenta con él. Aunque cada uno pueda estar intentando comprender al otro, ello resulta imposible mientras no compartan un mismo código. No hay, en realidad, contraste de ideas, dialogismo, sino una confusión conceptual (evidentemente, por parte del alumno. El maestro busca esa confusión para provocar el despertar de la conciencia irracional). De algún modo podemos entender que Valente reflexiona sobre la incomunicación que provoca un lenguaje excesivamente ambiguo. Todos, cotidianamente, podemos vernos en situaciones similares sin que lo sepamos: intentamos convencer a otro usando palabras que el otro entiende de un modo diferente. El

[74] Nos referimos a la idea de Bobes Naves de que cuando se produce una intervención del narrador no se puede hablar propiamente de diálogo, sino tan sólo de narración.

diálogo, en un sentido estricto, es imposible mediante el lenguaje codificado de uso habitual.

El "duólogo" de "Repetición de lo narrado", por tanto, tiene un carácter eminentemente conceptual, ya que está orientado tópicamente, y su aspecto relacional es menor, pese al uso de armonizadores como los nexos adversativos, los deícticos, etc, que fortalecen el carácter cortés del diálogo, y lo inscriben claramente en una tradición oral más que escrita. En este sentido, notamos, además, su construcción paralelística, que va engarzando las intervenciones al modo de una concatenación.

En cuanto a cuestiones más puramente pragmáticas, debemos apuntar la presencia de la estructura básica del par adyacente pregunta-respuesta, que avanza en una complicación progresiva y que, repentinamente, se rompe con la reación del alumno que ha caído en la cuenta, que ha sentido la iluminación y que, en contra de lo esperable, que sería una réplica retroactiva que se apoyase en la pregunta del maestro, reconoce —anagnóresis— a su maestro y finaliza el esquema, que ya apuntaba al absurdo. Así pues, los enlaces retroactivos priman en la mayor parte del diálogo, pero en su conclusión se rompen con un enlace proyectivo que abre una nueva dimensión a la comunicación. Este procedimiento podría considerarse como un movimiento de "lateralización" o de ruptura con el hilo que significa la intervención del interlocutor.

Notamos que el lenguaje del alumno, en su "fase" lógica, está bastante marcado por los recursos pragmáticos. Por ejemplo, entendemos como un caso claro de acto ilocutivo el de Nidaga cuando se sube a la espalda de Ribhu al tiempo que le dice lo que está haciendo y para qué:

> Nidaga brincó con rapidez sobre el desconocido, montó en sus hombros y le dijo:
> —Este ejemplo te doy para que entiendas. Tú estás debajo como el elefante y yo encima igual que el rey.

Este es un caso evidente de gestualidad co-verbal de función ilustrativa[75]. Su lenguaje, además, está fuertemente marcado por el empleo actualizador y de conexión del

[75] La gestualidad co-verbal es la que se produce como apoyo a la emisión verbal de modo paralelo a ésta. Puede ser expresiva si sirve para connotar el referente o para expresar los sentimientos de los locutores, e ilustrativa, cuando es deíctica y espacial. La gestualidad co-verbal ilustrativa puede ser, además, pictomímica, cuando evoca las cualidades formales del referente, o kinemímica, cuando es una ilustración motriz de la acción descrita en el discurso, que es el caso del cuento: Nidaga se pone

enunciado de los deícticos: este, tú, yo, uno, otro, el que, quién, etc. Podríamos aplicarle el apelativo de "tropo comunicacional externo"[76] a la relación que se crea entre el escritor occidental, que adopta un tono narrativo oriental, y sus receptores occidentales. Es decir, está escribiendo para una cultura concreta utilizando las convenciones de otra totalmente diferente y, así, se habla a un receptor determinado aparentando hablar a otro. Finalmente, destacamos su carácter artificioso y literario, por su cuidada estructura y calculada progresión, porque cada turno de habla se respeta escrupulosamente, porque cada intervención se proyecta sobre la precedente, porque se eliminan los silencios, las dudas y los inacabamientos, etc. Buena parte de estos rasgos se explican también por su brevedad, por la calculada precisión de las intervenciones y por la rápida sucesión de las réplicas.

En definitiva, creemos que el autor ha pretendido remontarse argumental y conceptualmente al mundo narrativo oriental, fuertemente marcado por un carácter ficticio, incluso en sus manifestaciones más conceptuales o filosóficas, para demostrar la ambigüedad e imprecisión del pensamiento lógico de Occidente. El diálogo greco-latino sufre con Valente una deconstrucción fragmentadora para desvelar su trasfondo monológico, el monopolio de la palabra útil, la ilocutiva, por parte de un interlocutor específico que se habla a sí mismo y no necesita que le respondan, mientras que el otro se ve abocado al silencio o a una réplica que no llega a su destino. Por otro lado, el dominio formal del monólogo puede tener un sentido positivo, cuando se usa en el marco hermenéutico y no en el histórico: en ese caso equivale a la iluminación del santo, a la revelación del profeta o a la inspiración del vate. La palabra, en ese contexto, no se opone a nada, puesto que ocupa el centro de sí misma y es el todo. Esa revelación sí puede presentarse como monólogo, como iluminación, como poema.

Sin embargo, el recurso a Oriente, como viene siendo usual con el ejemplo de Octavio Paz, es un término medio: se emplea el diálogo de una tradición poco sospechosa

encima de Ribhu imitando la posición del rey respecto al elefante, al tiempo que hace la explicación verbal. Cfr. Jacques Cosnier, 1978 o 1987.

[76] Se da cuando se establece una comunicación con un destinatario determinado y concreto sin dirigirse directamente a él. Para conseguirlo, el emisor se apoya en algún elemento del contexto o del marco, tomándolo como destinatario de un mensaje que se dirige a otro. El destinatario real debe poner en marcha una serie de mecanismos de implicación, prosuposición y sobre todo de inferencia para poder decodificar el mensaje, sabiendo que se dirige en realidad a él y sólo a él. Se trata, en definitiva, de que la comunicación de un diálogo supuesto se escapa hacia el entorno, hacia elementos que no están interviniendo en el desarrollo directo de ese diálogo. *Vid*. Kerbrat-Orecchioni, 1990 y 1996.

de monologismo encubierto. Así pues, tanto en la forma como en el fondo, "Repetición de lo narrado" recurre al diálogo a la vez para servir de iluminación o transmisión del conocimiento —al modo griego—, y para revelar el peligro de los diálogos construidos sobre la palabra formalizada —al modo oriental.

4. 1. 1. 2. Una misma voz desde el fondo de la palabra. Escritura autótrofa

> Venían como un torbellino
> en un sólo tropel o en una sola
> y poderosa voz.
> (Valente, 1980: 344).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Continuando con la idea con la que finalizábamos el capítulo precedente, nos disponemos a continuación a comprobar hasta qué punto se manifiesta la idea, tantas veces repetida, de que el principal elemento de **comparación** con el que es pertinente enfrentar el relato de Valente es con el resto de la **producción del autor** o con el autor mismo; la independencia de su escritura se cifra en una manifestación múltiple en la que subyace una **única voz** que se ocupa de organizar un **discurso plural**. En muchos de los apartados previos hemos ejemplificado puntualmente la co-laboración radical y necesaria del discurso narrativo con el lírico o el ensayístico. No insistiremos en la idea de Valente según la cual la distinción o separación de la prosa y el verso es arbitraria —hemos observado sus relatos como un camino de recuperación de la unidad primigenia de la escritura—. Entenderemos, paralelamente, que la unidad del pensamiento —manifestada por el ensayo— y de la palabra también será real. Pretendemos, por tanto, hallar ciertos puntos de unión del verso y el ensayo con la narrativa. Nuestro interés se centrará, respecto a la poesía, en circunstancias básicamente temáticas: en los motivos, los referentes, los argumentos, las perspectivas... que permitan reconocer un paralelismo constructivo y mental entre las distintas obras. En cuanto al ensayo, intentaremos entresacar las conexiones ideológicas y filosóficas más evidentes y con mayor influencia en el relato.

4. 1. 1. 2. 1. Canto y narración

Como sabemos, la fusión de la **prosa** y el **verso** en la concepción literaria de Valente se materializa en una escritura nunca dialéctica en lo genérico, aunque sí reconocible dentro de los parámetros tradicionales. Con razón se ha considerado que, entre la producción general del autor, la de base lírica ocupaba un lugar principal. Desde nuestro punto de vista ello equivale a reconocer la presencia de una fuerte personalidad poética que se instala no sólo en el verso sino también en la prosa. Partimos de esa idea para el intento de reconocer esa personalidad en la doble manifestación citada.

Puesto que hemos considerado la obra narrativa de Valente como una creación propia de una encrucijada literaria o estética, y ya que hemos señalado en ella similitudes en ambos márgenes de la mencionada evolución, intentaremos situar las coincidencias en alguno de los períodos. De este modo, trabajaremos con las dos recopilaciones de la poesía valentiana, *Punto cero* (1980), que coincide en su publicación y en su escritura con gran parte de los textos narrativos. En general, nos interesa saber si las coincidencias son mayores respecto a *El fin de la edad de plata*, que es la obra que, por su publicación, le queda más cerca, o si tiene igualmente puntos de contacto con los cuentos de *Nueve enunciaciones* que, publicados en 1982, quedarían en principio más dentro de la órbita de *Material memoria* (1995), que es el segundo volumen recopilatorio de la lírica valentiana. Pero incluso tan interesante como esto es el hecho de saber si existen **correlatos** especialmente marcados entre los temas y las formas de los relatos y los correspondientes a algunos de los **poemarios** que se incluyen en las recopilaciones; creemos que ello podría servir de guía para intuir la época aproximada de escritura de algunos grupos de relatos.

La edición de *Punto cero* de 1980 incluye diez poemarios publicados con anterioridad, desde *A modo de esperanza* (1954) hasta *Material memoria* (1979), en el que no figuran los fragmentos de la autopoética "Cómo se construye un dragón", que sí se recogen en la versión de *Material memoria* publicada en el volumen recopilatorio homónimo de 1995. Éste incluye los restantes libros de poesía en castellano de Valente, a excepción del último, *Nadie*. Por otro lado, y en cuanto a la lírica no castellana, también será necesario hacer referencia a la veta poética en lengua gallega del escritor, resumible en el poemario *Cántigas de alén* (1996).

4. 1. 1. 2. 1. 1. De la memoria al fragmento

El tipo de poesía que aparece en *Punto cero* evoluciona desde el interés por la reflexión memorística desde un punto de vista interior y personal, hasta el intento de representar la realidad o las realidades desde perspectivas diversas, relativizando la capacidad de conocimiento del poeta y de comunicación de la poesía a través de la escritura fragmentaria. En un punto medio se situaría la rebelión contra lo presenciado o lo heredado mediante la destrucción del discurso, el ritual y el lenguaje de la tradición. Toda esta diversidad de perspectivas se manifiesta en distintos grados, como ya hemos ido indicando a lo largo de este trabajo, en los textos narrativos de Valente. Nos interesa, por tanto, iniciar una representación de estos mundos narrativos para resumir y deducir los paralelismos más evidentes entre la prosa y el verso del escritor ourensano.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 1. 1. 2. 1. 1. 1. Regresar sobre las propias huellas

Eran días atravesados por los símbolos. (Antonio Gamoneda, 1988: 322).

El mundo del recuerdo asociado a la **infancia**, es decir, la memoria de lo vivido, no la que todo hombre recibe en la tradición social ni tampoco la memoria de la especie o, más ampliamente todavía, la memoria del limo, de la germinación de la vida[77], nos ocupará en este capítulo. Muchos críticos han señalado la presencia característica de lo infantil y de lo elegíaco en la escritura de Valente, y también en la de sus compañeros de generación cronológica, todos ellos testigos de una niñez especialmente trágica, como "niños de la guerra", marcada por el desencuentro, la división, el odio, la violencia, la muerte y la intolerancia[78]. Nosotros mismos hemos indicado la importancia de dicha referencia en la construcción argumental de los relatos del autor. De ello partimos en este apartado.

En efecto, Valente se caracteriza por una intensa reconstrucción —o deconstrucción— de la imagen que le proporciona su propia memoria de su infancia. Es decir, no necesita testigos de esta su vivencia. Ahora bien, como hemos aclarado en muchas ocasiones, Valente relativiza constantemente la posibilidad de recrear la vida de uno mismo; a todo lo más que se alcanza es a representar la imagen que devuelve un espejo al hombre que recuerda, que es, en esencia, otro distinto de aquél recordado. Por esta razón vamos a intentar no caer en la fácil tentación de identificar la referencia biográfica a la infancia con una autobiografía valentiana: veremos únicamente una reflexión sobre la interacción imposible entre la niñez y unas circunstancias históricas particulares, aunque, como es lógico, el sustrato biográfico esté presente de modo habitual. Creemos, por tanto, que la pareja niñez-historia aparece unida con lazos de necesidad en las reflexiones del autor; es decir, no tiene interés la referencia a la niñez como tal, separada de cualquier tipo de condicionante ya que, cuando ello ocurre, en general se tiende a sustituir el retorno a la

[77] A estos dos, también existentes en el relato y en la poesía valentiana, nos referiremos en otro momento. Recordemos que en el estudio argumental hemos diferenciado una memoria de lo vivido de otra de lo aprendido; ambas repercuten en la configuración de la personalidad del escritor-narrador.

infancia propiamente dicha, concreta, por la retracción a los orígenes, a la ontogénesis (cfr. "Biografía"). Así pues, "Asistimos a la transformación de una niñez en crecimiento, subsumida y estrangulada por el avance de las ortodoxias" (Polo, 1983: 67).

En los primeros capítulos de este trabajo hemos situado la recreación de la infancia en un sentido histórico o a veces mítico, en nueve cuentos concretos (cfr. apartado correspondiente). Es en ellos donde se observa de un modo más claro la visión de una infancia o una juventud marcadas por las circunstancias históricas. Sin embargo, como también aclaramos en alguna ocasión, el entrecruzamiento de temas y argumentos en un mismo relato, rasgo típico de Valente provoca que tanto el tema de la infancia, como cualquier otro, pueda aparecer de modo minoritario o subordinado en algunos textos[79], lo cual, sin embargo, no le resta relevancia. Por lo tanto, para nuestro objetivo actual, unos y otros tienen igual importancia y nos remitiremos a todos cuando sea necesario.

Decíamos al inicio de este apartado que la temática en torno a una niñez perdida se localizaba en la mayor parte de la obra del autor: "Valente manifiesta una preocupación regular que, diseminada, se entiende (*sic*) por casi todos sus poemarios." (Balmaseda Maestu, 1991: 149). De la nómina de cuentos que hemos citado deducimos que, en efecto, no parece ser privativa ni de *El fin de la edad de plata* ni de *Nueve enunciaciones*, pues pertenece a ambos libros, si bien en el segundo tiene una mayor derivación hacia la mirada transhistórica (cfr. "Biografía", "Hagiografía"), entre lo místico y lo filosófico, como corresponde a la tendencia general del segundo volumen frente al primero. Por lo que respecta a esta primera parte de su poética —*Punto cero*—, el tema es reconocible en casi todos los poemarios, de uno u otro modo; sin embargo, atenderemos a su presencia en las circunstancias más significativas y veremos que, en general, su representación es más propia de la visión histórica —más cercana a *El fin de la edad de plata*— que de la trascendente o hermenéutica.

[78] Por ejemplo, E. Balmaseda Maestu (*op. cit.*) estudia la representación de la mitología de la niñez en la escritura de diversos autores de la misma época que Valente.

[79] Un caso bien evidente es "El vampiro", cuyo interés principal, creemos, es el de establecer una figuración de las relaciones entre el individuo y el vacío, en un tono más existencial que social. Sin embargo, la referencia a la infancia, perfectamente reconocible, que se hace en su comienzo, favorece la interpretación del lector y da a un tema de tono y alcance universal una dimensión histórica concreta que no elimina la primera.

Debemos recordar, en primer lugar, el enfoque característico que Valente da a la mirada sobre la infancia; en muchos momentos hemos hablado de "elegía" por la niñez perdida, esto es, lamento e invocación de lo irrecuperable. Todo ello significa que el recuerdo de la infancia, en primer lugar, viene a sentenciar al poeta a no poder recuperarla y a tener que seguir hacia adelante, obligado a más morir: "(...) aquel niño que fui, / la odiosa criatura / que no olvida mi nombre, / me llama cruelmente, / se sube a los tejados, / trepa a las torres hasta ensordecerme / y convocando años y cadáveres / irremediablemente me condena" ("La salida", *Punto cero*: 136-137). En segundo lugar, la irreversibilidad del viaje implica la imposibilidad de corregir los abusos y la destrucción que sufrió la infancia. En otras ocasiones hemos dicho que, a nuestro parecer, era esta situación la que imponía el tono elegíaco de gran parte de los cuentos de Valente: "Como una gaviota / en grandes círculos / bajo hasta el centro mismo de mi infancia / y un niño me persigue / dando voces crueles, / arrojándome piedras / de inocencia y blancura" (*ibid.*: 136). El niño que arroja piedras al adulto que regresa parece odiar su incapacidad para salvarlo, y el adulto-poeta lo sabe; obligado a asumirlo sólo le queda la decepción y la denuncia. Por ello, como concluiamos al principio del trabajo, los cuentos de Valente, como su poesía, suelen situarse en una amargura que no puede ser curada por el tiempo; al contrario, la aquilata y la aumenta: "En el recuerdo quedó, casi sin tiempo, esta imagen perdida. Era un momento histórico. Sí, de la historia, que está hecha de trapo y sangre, como supe después." ("Hoy", 82). Como el niño de "La mano", la condena impuesta a la infancia no puede ser levantada por el adulto desde su presente. El poeta está solo frente a la memoria, por un lado, y al vacío, por otro: "Sí, no ignoro / que no puedo engañarte. / Aquel niño no existe. / Acompañas a un hombre / que te obliga a durar (...)" (*Punto cero*: 170). Es esto, desde nuestra perspectiva, lo que hace que el poeta se manifieste de modo crítico frente a una realidad que ya no puede alcanzar; es testigo y da, por tanto, testimonio. Sin embargo, sabe que su declaración puede durar frente al tiempo, pero en ningún caso será capaz de remontarlo. Dice Valente en "Infancia: elegía" (*Punto cero*: 262) que "ya nadie pudo poner / iguales pedazos juntos, / tantos mundos en su sitio". La ruptura y la fragmentación del pasado lo condena a morir como tal. Esa es la misma idea —he ahí por tanto otro paralelismo notable, que presenta al narrador o al poeta reconstruyendo una especie de *puzzle* de sí mismo— que subyace en una afirmación "abismal" de "De la no consolación

de la memoria"; la infancia es un pozo y el narrador, apoyado en su brocal, sólo puede ver, no reconstruir: "Desde el brocal escrutas aún el fondo donde el agua sellada no recompone imágenes" (127)[80]. El agua sellada, es decir, bloqueada y en proceso de putrefacción, de la memoria histórica, se opone radicalmente al agua de la vida, fecundante, originaria, del mito, presente, por ejemplo, en "Biografía".

Sabemos que ante esta situación, el narrador va a adoptar dos posturas de entre las posibles, dos posturas que no son excluyentes sino complementarias: dotará a sus relatos de una carga mítica que busque la destrucción de una historia culpable de haber permitido la abolición de la inocencia en los niños; actuará, pues, la ira: "LA ÚNICA forma perfecta del amor / es la soledad / (cuando ante la pútrida rosa de la infancia arrasada / no reconoce límites el odio)" (*Punto cero*: 344). La segunda actitud exige un alejamiento, una no implicación con un objetivo de crítica, siendo la distancia y la frialdad de la ejecución la principal arma que emplea Valente cuando actúa como brazo ejecutor. Confróntese a este respecto la idea de que "Para decir la palabra *yo* hemos de saber decirla como en ausencia de quien la enuncia", que abre el volumen *Nueve enunciaciones* (135), con el propósito que el poeta elabora en "Criptomemorias" (*Punto cero*: 411): "DEBIÉRAMOS tal vez / reescribir despacio nuestras vidas, / hacer en ellas cambios de latitud y fechas, / borrar de nuestros rostros en el álbum materno / toda noticia de nosotros mismos". El deseo principal de la conciencia que propone eso para sí misma es poder negar su existencia, arrebatar el recuerdo de su propia persona del fluir de una historia que la absorbe y la vincula a la podredumbre circundante. Alejarse y negarse vencido por la miseria de la edad de plata de los hombres equivale a no hacerse cómplice de connivencia con la misma y es la única forma de curar una infancia malherida. Esto es, estamos ya en el camino hacia la retracción, en el abandono de lo histórico. Veamos una comparación:

[80] También se dice del personaje de "*Dies irae*" que "Recompuso con dificultad imágenes recientes de sí mismo, pero no pudo reconocerse" (93). Así pues, la figura del ser humano que recoge los pedazos —los fragmentos de un espejo— que le permite obtener su memoria, con el fin de intentar reconstruirse tal y como en algún momento pasado fue, es recurrente en el verso y la prosa de Valente.

(...) O por toda memoria,
una ventana abierta,
un bastidor vacío, un fondo
irremediablemente blanco para el juego infinito
del proyector de sombras.
Nada.
De ser posible, nada.
(*Punto cero*: 411).

No guardaba del lugar donde nació recuerdo grato alguno. Le habría gustado, me explicaba, nacer en ningún sitio para que en él pusieran sobre piedra solemne escrito en humo: AQUÍ NO NACIÓ NADIE. ("De la no consolación de la memoria", 127).

Destaquemos que la misma idea aparece en "Biografía", cuento que presenta el nacimiento del personaje en términos de hipótesis no comprobable: "Nace, nació, naciera o habría nacido (...) aunque lo que ahora con tal designación se conozca poco o nada tenga en común con el posible lugar de su supuesto nacimiento" (147). Alejamiento, pues, y frialdad crítica, son los dos principales fundamentos que, desde nuestro punto de vista, presiden el acercamiento del narrador a la infancia. Lo primero le permite evitar la implicación sentimental al tiempo que le abre el camino hacia otras perspectivas de la memoria, y lo segundo asume el fundamento del odio positivo como base de una necesaria destrucción de los restos supervivientes de lo histórico: la destrucción feraz y fecundante. Podemos entender que, metafóricamente, el narrador se salva a sí mismo de los escombros de la debacle al negarse como parte de la sociedad demolida.

Decidimos en su momento que el principal rasgo caracterizador del niño víctima de la historia era la **inocencia**. La pérdida de ésta es, precisamente, lo que más fuerte mueve a actuar al narrador, porque era su seña de identidad (o la del personaje) y lo que lo protegía frente a lo externo. La inocencia es el desconocimiento beatífico de la miseria de lo circundante, es la autosuficiencia de un mundo personal, la protección que da la ignorancia: "Estábamos remotos, / chupando caramelos (...)" (*Punto cero*: 200). El niño es el "tierno visitante" de "Intento de soborno" (121), el chico "confundido e intermedio" de "Hagiografía" (149), el que en "Hoy" pregunta y no obtiene respuesta. Como tal, es una víctima propiciatoria para que la Historia actúe sobre él, para conseguir "componer con precisión inigualable en el niño de hoy la estatua de mañana" ("Informe al Consejo Supremo", 62). Ese control, la manipulación y la dirección totalitaria sobre la conciencia individual es una de las obsesiones de Valente. Debemos tener en cuenta que la inocencia del niño le impide diferenciar lo que es bueno de lo que es malo —únicamente la intuición

le va haciendo despertar; lo hemos visto, por ejemplo, en "La mano"— y habida cuenta de la necesidad de conocer qué lo mueve, puede incluso dejarse caer en el engaño: "Ojos siempre infantiles, / ávidos del engaño, / **sobornados** por cuanto finge el aire, (...)" (*Punto cero*: 86. Compárese el adjetivo que ponemos en negrita con el título de "Intento de soborno"). Así pues, esta es otra de las acusaciones hechas a la sociedad: no querer o no saber dar respuesta a la inquietud de la infancia, pretender tapar una conciencia que despierta a base de rituales, fórmulas, tradiciones, normas, jerarquías... Así, en "Hoy", el niño que pregunta comprueba que "Tampoco nadie nos explicaba nada. Pero había un silencio espeso y miradas oblicuas y un quién sabe qué" (81), y necesita salir para comprobar por sí mismo —"Supongo que esta prohibición explícita fue lo peor" — lo que los demás no quieren explicarle, y de ahí la desilusión que sobreviene al descubrir la verdad. También en "Intento de soborno" el niño es víctima de una incitación a asumir el ritual y dejar de lado la crítica y la pregunta: "Se compraba con ella (una moneda) ¿qué futura obediencia o qué complicidad o asentimiento?" (122).

Podemos ver, pues, la representación de la niñez que hace Valente como un continuo ritual gesticulante, hueco y meramente repetitivo, sin valor alguno más que el dudoso de haber sobrevivido a lo largo del tiempo. Ese es, pues, uno de los rasgos propios de la edad de plata contra la que el autor arremete. Por ejemplo, los locos de "Fuego-Lolita-mi-capitán" son los únicos que escapan a ese ritual: "Sólo ellos tenían (...) un gesto o una palabra memorables, una forma no encubierta de existencia, una visible identidad" (123); en "Intento de soborno", explicamos la escena del niño como un proceso de iniciación a la mentira: "El viejo dirigía con cuidado los pormenores de la breve escena (...) Era el final del rito." (122); el personaje de "De la no consolación de la memoria" comprueba que su entorno tenía "vida menor que un muerto" (127); en "Homenaje a Quintiliano" los curas dividían la clase "con la debida prominencia de asientos y de títulos, y el sonido feliz, heroico, sacrosanto, de la radiante espuela" (130). Ideas prácticamente idénticas son reconocibles en la producción lírica del autor; podemos citar, a modo de ejemplo, algunos versos de distintos poemas que recogen fórmulas sosprendentemente coincidentes con las de los relatos que acabamos de referir: "Adolescentes en el orden / reverencial de las familias" (*Punto cero*: 190); "EL RITUAL carece de sentido, / las circunvoluciones de los oficiantes, / el luto y las señoras (...) La educación y los principios, / (...) / la reverencia

hacia los superiores / (...) / el respeto adquirido a todo aquello, / ordenado y honesto, que hizo agua, (...)" (193); "Y la longeva lógica acabada, / roto el considerando (...)" (281); "Yo nací vestido de mimético niño / para descubrir en tanta reverencia sólo un óxido / triste (...)" (323)[81], etc.

El rechazo a toda esta inautenticidad moverá la creación valentiana durante gran parte de su desarrollo. Podemos comprobar, además, cómo la visión del entorno físico y humano del niño suele realizarse mediante una misma perspectiva que, como sabemos, consiste en un enfoque hecho no desde la infancia sino desde el recuerdo o la impresión que en el presente se tiene de aquella. Se efectúa mediante una técnica "desrealizadora" que presenta un ambiente —una ciudad— de tonos grises, oscuros, húmedos, reflejo en lo físico de lo moral, en el continente del contenido. Los seres que pueblan ese ambiente lúgubre y casi expresionista son a su vez fantoches, caricaturas de hombres reducidos a retratos del absurdo. En primer lugar, la ciudad se queda en un simple receptáculo, perdida su condición de morada e, innominada,[82] se convierte casi en un laberinto, donde sólo las paredes parecen reconocibles. Insistentemente, ella y la vida se caracterizan como "municipales" o "provincianas": "De la vulgaridad municipal sobresalían (...)" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 123); "Hablo de los bombachos en provincias, de la posguerra en las provincias (...)" ("Hagiografía", 149) sirven como ejemplos dentro del relato; a su lado podemos citar algunas de las referencias correspondientes a la lírica de *Punto cero*: "YO NACÍ provinciano en los domingos / (...)" (323); "Pequeña ciudad sórdida, perdida, / municipal, oscura" (190); "ESTÁBAMOS, señores, en provincias / (...)" (199), etc.

Por otro lado, ya hemos dicho en este trabajo que los **espacios** de Valente devienen en ambientes simbólicos que definen por metonimia su contenido. Rasgos como la lluvia, la niebla, la oscuridad, la putrefacción... son recurrentes en la poesía, como corresponde a un municipio cercado por la miseria y, por tanto, anegado en sus propios desechos[83]: "El clima era de nieblas muy espesas y el invierno infeliz (...) chapoteaban en una agua baja de dudoso color (...) caía sin estrépito la sombra, crecía a veces el terror

[81] "Desposeída al fin de prejuicios, / ideas recibidas, tiempo estéril, / incomprensibles normas y principios" (246).

[82] Sólo recupera su nombre —ambiguamente— cuando se supera la etapa destructiva y, reasumida la inocencia, se intenta el regreso al origen, como en el caso de "Biografía".

[83] La ciudad y los personajes se caracterizan en lo moral a través de lo físico.

nocturno (...) andaba el llanto por las calles solas" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 123-124); "Torpe lugar de nieblas insalubres, descargadero innoble de desechos del tiempo en estado de sitio. Pozo" ("De la no consolación de la memoria", 127); "de la triste posguerra en las tristes provincias, de toda la latitud, en fin, de la desolación" ("Hagiografía", 149). Como hacíamos anteriormente podemos comparar estos ejemplos narrativos con otros de raíz lírica: "nací en una oscura ratonera vacía (...) en ciénagas secretas, en tibios vertederos, / en las afueras sumergidas / de la grandiosa, heroica, orquestación municipal" (323-324); "Había nieblas bajas en la tierra / y vidas subrepticias. / (Hablo del tiempo de mi infancia)" (325); "Era inútil volver a los pasillos, / subir a gatas por la niebla triste, / entrar a veces en los cuartos ciegos" (381). Se trata, por tanto, de un ambiente marcado y perfectamente identificable en el mito infantil de Valente. Otro rasgo más que lo caracteriza es la idea de laberinto cerrado, con la alusión a los pasillos, las paredes o muros, que se suelen asociar también al ocultamiento, el secreto, la hipocresía y la ambigüedad de la época. Todo ello tiene que ver con la "forma" de las **gentes** que poblaba, aquel lugar: gentes engreídas, hinchadas por el aire de su gloria, más atentos a las apariencias que a las necesidades. Son, en fin, las "atenazadas clases medias de los años del hambre" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 123); son los vinculados a la represión del poder, burgueses y adoradores del capital, como el personaje de "Intento de soborno", que no puede escapar de su "escueta condición de mercader" (122), gentes que se quedaban en meros estandartes de sí mismas. La mentira y el engaño eran sus dominios: "Y en los pasillos, en las paredes, en los ridículos salones se escribía en palotes la parodia soez, la falsa historia de antemano negada" ("De la no consolación de la memoria", 127)[84]. Esa es, exactamente, la perspectiva que da Valente de la gente de provincia a lo largo de su escritura poética. Allí encontramos "Señores escleróticos, / ancianas tías lúgubres, / guardias municipales y banderas." (199), o "(...) devotas prácticas / de pálidas familias y rosarios nocturnos" (246), escuchando "(...) las voces que inflaban los señores pudientes / enormes anos giratorios / de brillante apariencia en el liso exterior. // Los pudientes señores llevaban bisoñé" (323). En este punto, Valente nos está señalando alguno de los culpables del sentimiento de derrota que nació de las

[84] En "La visita", por ejemplo, la crítica es idéntica, con lo cual queda claro que la ironía se dirige a toda una clase o a un modo de vivir.

experiencias vividas. Por lo tanto, no se trata únicamente de una elegía, sino que también existe el componente crítico y condenatorio.

Otro tipo de **poderes** que son aludidos son los de **tipo religioso**, tal y como fue explicado, en concreto la actitud de la Iglesia católica, aliada de la dictadura y dedicada de modo especial a ejercer un control total sobre la conciencia o la moral, especialmente en el terreno de la sexualidad[85]. La presencia de lo clerical se demuestra como agobiante en todos los ámbitos, en todas las esquinas: "Toda la tierra estaba llena de predicadores, de archimandritas" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 124), casi como una plaga bíblica (paradójicamente), de modo que cualquier mínimo hecho era inmediatamente fiscalizado por el clero. De nuevo hallamos el mismo ambiente en *Punto cero*: "Viernes sacrosantos / de piadoso susurro" (199), "las urnas, hornacinas, las capillas azules / con una lamparilla" (326), "Se oye / un largo toque de silencio y redobla / el hisopo sobre el tambor" (126). Como decíamos, uno de los temas más asociados a la presencia de la Iglesia es el del pecado, el perdón y la represión de la sexualidad. "La mano", por ejemplo, se ocupa exclusivamente de esta temática, lo cual es indicio de su importancia; el interrogatorio que "la mano" hace sobre los secretos del niño se centra en lo "indeclarable" (56), de modo que la intimidad sexual desaparece entre preguntas incómodas, sospechas mal sobrellevadas y caricias con tintes de homosexualidad. En el poema "El pecado" hallamos casi una paráfrasis o una versión del cuento aludido, aunque la fecha de publicación de cada uno quizás nos obligase a ver el cuento como respuesta al poema; en todo caso, ahora nos interesa el paralelismo, no la influencia. El poema desarrolla la misma temática, el pecado como imposición, y lo hace con un enfoque sorprendentemente parecido: "EL PECADO nacía / como de negra nieve / y plumas misteriosas que apagaban / el rechinar sombrío, / de la ocasión y el lugar. // Goteaba exprimido / con un jadeo triste / en la pared del arrepentimiento, / entre **turbias caricias** / de homosexualidad o de perdón. // El pecado era el único / objeto de la vida. // Tutor inicuo de ojerosas **manos** / y adolescentes húmedos colgando (...)" (189). Las palabras señaladas en negrita son claves y coincidentes en los dos textos; la mano, por metonimia en los dos, es la representante de la Iglesia, que ejerce un

[85] Una imagen que habitualmente representa la clandestinidad de la sexualidad es la que se refiere al semen como elemento delator: "la secreción oscura del subrepticio semen / perturbador" (*Punto cero*: 327), o

abuso sobre el niño, el cual lo percibe en sus matices homosexuales. Se da además la circunstancia de que el empleo de la paradoja sitúa el personaje del cuento y al "yo" del poema en una misma postura de desconcierto: "negra nieve", "jadeo triste", "turbias caricias", etc., nos recuerdan las paradojas que señalamos en "La mano" como uno de los rasgos más relevantes (cfr. capítulo correspondiente) en su momento: "losa blanda", "algodón de plomo"... La coincidencia se refuerza si tenemos en cuenta que "Homenaje a Quintiliano" relata también una relación homosexual entre un profesor cura y su alumno, que, gracias a ello, conseguía situarse siempre entre los romanos o vencedores. En esta situación es lógico que la reflexión del poeta, liberado de presiones, se haga en un tono irónico y despectivo, y explica, asimismo, que agradezca al abuelo muerto su silencio sobre el tema de la religión: "Jamás me hablaste / (tú entre todos) / de Dios. / Esta omisión recuerdo. / Gracias." (325). Ahora bien, el tiempo de la destrucción y de la liberación personal, al menos en lo sexual, también pertenece a la niñez y a la juventud. De ahí que "La mano" presente un "Sólo después, más tarde..." (36), como una promesa de liberación que, si bien no redime lo pasado, abre paso a una nueva mirada. Los relatos de Valente, entre tanto derrotado, suelen presentar algún rebelde que consigue vencer en todo caso (recordemos los tipos de personajes que pergeña Valente) y que en el terreno de lo sexual es representado por el niño de "Hagiografía", que pasa del terror —"Le dijeron que era fácil en casos tales (...) el reblandecimiento de la médula ósea" (150)— a la liberación de reglas y normas —"La destrucción de la médula ósea, pensó, pero ya sin remordimiento ni terror" (152)—. Algo muy similar es lo que encontramos en "Por debajo de la cuchara" (288-289), poema que presenta un ambiente, con un tono más ingenuo pero no menos crítico, cargado de prohibiciones y tabúes míticos sobre la sexualidad: "Por debajo de la cuchara y el tenedor / se dan niños y niñas el dedito. // Por debajo del tenedor la serpiente amarilla / susurra tentaciones y lugares", y, como en "Hagiografía", hay una rebelión y una desaparición de alambradas y muros, nuevo aire: "Dos niños tristes de mirarse tanto / se alejan y jamás vuelven al juego. // Y después cae la lluvia muy alegre / y se llenan de peces

"Rezaba para que la muerte no viniera y, entre la oración y el miedo de la muerte, las manos se poblaban de viscosa humedad." ("Hagiografía", 150).

muy pequeños / casi todos los ríos de la tierra".[86] Así pues, prosa y poesía vuelven a coincidir plenamente en el tratamiento de esta temática.

También lo hacen en lo relativo a la obsesiva presencia de la **muerte** y de los muertos, que define una infancia a media luz de vida, intermedia entre la presencia de unos y la ausencia de otros, entre la supervivencia y el olvido, entre el deseo y el tabú. La muerte o la ausencia como recordatorio continuo del origen sangriento de la historia de la posguerra favorece que algunos relatos se definan a partir de ella. Así ocurre con "El vampiro", donde "Los velatorios eran pan de cada día y profesión segura de la noche. (...) Mejor era velar. Mejor era cabecear entre marejadas de sueño, vestidos de rígida y enlutada pana" (39) y también con "Fuego-Lolita-mi-capitán", donde el llanto se desplaza nocturno por las calles. Ese mismo ambiente se presenta en la poesía, en casos como "Ahora tanto muerto irrumpe...", que, alejado del sentido testimonial, revela, sin embargo, la imagen de los cadáveres como entidad gravitante sobre la conciencia del poeta, herencia de la infancia: "Ahora tanto muerto irrumpe hasta el pedúnculo / del ojo izquierdo / (...) / Dónde andáis / que no me dais paz bajo los lechos (...)" (283). Sí está más próxima al sentido de "El vampiro" la referencia de "Lugar vacío en la celebración": "Hubo prudentes muertos, cadáveres precoces / y muertos poderosos cuya agonía aún dura, / cuya muerte de pulmones horrendos / aún sopla como un fuelle inagotable." (324). Lo mismo ocurre con "Una elegía incompleta", que habla de "un gran muerto inocente / depositado enmedio / de las horas, los días, los semestres, los años (...)" (326)[87].

[86] Por cierto, en este cuento ("Hagiografía") hay una referencia a unos tambores: "En el sueño percutían tambores", asociados a un sueño sexual, que incide en la represión del niño a causa de las imposiciones supersticiosas o religiosas que presiden la vida de aquella época. De hecho, en ese sueño —que como tal tiene una forma surrealista, una apelación al subconsciente— los tambores anuncian la llegada del prelado —"Vio al señor obispo encaramarse a un elevado estrado"—, que va a sermonear sobre cuestiones sexuales, apareciendo entonces aves amenazantes, apocalípticas, sobre las cabezas de los niños allí congregados. Es muy posible que esos tambores tengan algo que ver con los versos "y se oyen, / solitarios, tenaces, por los siglos / de los siglos, los largos tambores de Calanda / sobre el pecho infinito de un muerto", de "El escorpión amigo de la sombra" (359), dedicado, significativamente, a Luis Buñuel y a su cine. Esos tambores, como señala López Castro, "suenan de una manera ensordecedora a partir de la tarde del Jueves Santo" (1992[b]: 135-136), y son un rasgo típico del cine de Buñuel. En el relato, religión y tamborilería van unidos: el sonido insistente del poder religioso: "Tambores y ataúdes" (*Punto cero*: 381). Por otro lado, las secuencias que Valente emplea pertenecen a *L'age d'or* que se asocia inmediatamente a la "edad de plata" que Valente transcribe.

[87] Este poema también tiene un gran paralelismo con "De la no consolación de la memoria", que habla de la huida mediante la destrucción. Confróntese el "Era tiempo de huir. Entonces dispusiste las palabras, ciertas palabras sueltas de sus sucios engastes, como puente de tablas sobre los dos abismos" (128), y

En definitiva, podemos concluir que la **mirada a la infancia** y a sus circunstancias se realiza tanto en temas como en formas, de un modo muy similar en la prosa y en la poesía. Al igual que el poema homónimo, aquella era una "tierra de nadie" (*Punto cero*: 190). Éste resume, en un gran paralelismo con el cuento "De la no consolación de la memoria" la actitud del poeta o del narrador ante una realidad execrable, de la que no se puede obtener ningún elemento positivo. Representa el vacío absoluto de la infancia, que es el que, a la postre, obliga al poeta a una huida; es decir, si leemos los textos como biografías de Valente, la huida se dará tanto en el plano físico o vital, mediante el exilio, como en el literario-lingüístico, hacia la deconstrucción del lenguaje, cercenando los restos de los ídolos de la plaza pública para conseguir un nuevo lenguaje y una nueva poesía y, con ellos, una nueva meta vital. Esas son las "palabras sueltas de sus sucios engastes" (128) a las que se refiere el cuento, como puente de salvación entre "los dos abismos" (*ibid.*), es decir, entre el abismo de la existencia al que Valente, como poeta, pretende enfrentarse desde un primer momento, y el abismo de la infancia, un vacío concreto, histórico. Por tanto, la transposición de lo histórico se une a la búsqueda de un lenguaje desanquilosado, y pretende, en última instancia, un mayor acercamiento a realidades profundas del ser humano. Quizás sea esa proclama o puesta en claro de la voluntad del escritor la que separe a este cuento del poema mencionado; en él solamente se presenta la esencia del segundo de los abismos, el vacío de todo lo que había supuesto la infancia vivida: "LA CIUDAD se ponía / amarilla y cansada / como un buey triste. / Entraba / la niebla lentamente / Por los largos pasillos. // Pequeña ciudad sórdida, perdida, / municipal, oscura. / No sabíamos / a qué carta poner / la vida / para no volver siempre / sin nada entre las manos / como buceadores del vacío. // Palabras incompletas o imposibles / signos. / Adolescentes en el orden / reverencial de las familias. // Y los muertos solemnes. / Lunes, / domingo, lunes. / Ríos / de soledad. / Pasaban largos trenes / sin destino. / Y bajaba la niebla / lamiendo los desmontes / y oscureciendo el frío. / Por los largos pasillos me perdiera / del recinto infantil ahora desnudo, / cercenado, tapiado por la ausencia." (190-191).

Las similitudes son evidentísimas; Armando López Castro (1992: 58) señala la construcción a base de cortes y desplazamientos que producen un ritmo fragmentario y que

el poema: "Antes de huir, cuando las grandes lluvias, / cuando los grandes cielos derribaron el cielo, / arrasamos las tiendas, los altares, los ídolos, / la raíz, los residuos de la triste parodia" (327).

es, creemos, el mismo que existe en el cuento. Por otro lado, las "palabras incompletas" (190) que menciona el poema son, sin duda, aquellas que el personaje del relato desengasta y, en una fase posterior, hace renacer como puente de escape. El tiempo sitiado equivale, por su parte, a la circularidad que nace de la la repetición "Lunes, / domingo, lunes" (190), y la insistencia en la idea de vacuidad, de irrecuperabilidad, es también paralela: "supervivencia del vacío de nada" (127) y "como buceadores del vacío" (190). Las referencias a la niebla y a la oscuridad acrecientan el paralelismo semántico del espacio recreado. Pero incluso en lo estructural creemos que hay una coincidencia notable: la unidad de los tres últimos versos del poema dada por la función conclusiva de los mismos, ya que son una reflexión desde el "ahora" del poeta, pasando del antepresente del resto del texto ("ponía, entraba"...), al presente o a formas hipotéticas ("me perdiera"), se corresponde con la función de las tres últimas líneas del cuento, autónomas en tanto que la voz del narrador aparece trasladando la del personaje: "No conservaste imágenes, decías" (128), abandonando el punto de vista en tercera persona del resto del cuento por la segunda persona de esta parte final, que es también una reflexión desde la inmediatez de la escritura[88]. Así pues, como en el caso de "La mano" respecto a "El pecado", no nos parece demasiado difícil que a la hora de escribir "De la no consolación de la memoria" el autor tuviera presente la existencia del poema, ya que se produce un diálogo evidente entre ellos. En los casos apuntados, vemos que unos textos vienen a complementar o a ampliar la perspectiva y el mensaje de los otros. Esta misma circunstancia la comprobaremos en otros casos, notando que, incluso a nivel argumental, la interacción de la prosa y la poesía de Valente demuestra de modo inequívoco un avance de los dos modos creativos hacia una única necesidad de escritura, una conciencia clara de diálogo y fusión entre dos manifestaciones literarias que pudieran suponerse independientes.

4. 1. 1. 2. 1. 1. 2. De las cosas de este mundo

[88] El paralelismo del poema con otros cuentos del entorno biografista que tratamos es bastante claro, lo cual refuerza la idea de que unos y otros proceden de un enfoque idéntico del escritor y de que existe una relación de tipo global entre los relatos y su lírica. Un paralelismo claro es el empleo de una expresión que es casi una prosopopeya, "se ponía", asociada a objetos o realidades inanimadas; pretende representar la perspectiva del niño, que sustituia el enfoque analítico por una mirada sensitiva, como corresponde a su edad. Confróntese, pues, el "LA CIUDAD se ponía / amarilla y cansada (...)" (190), con "se ponía el tiempo de repente vivo en las mimosas (...)" ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 124).

La visión de Valente sobre el cine de Luis Buñuel podría resumirse en unos cuantos versos: "EL ESCORPIÓN amigo de la sombra suele / horadar las entrañas de la tierra, / mientras tú provisto de una lupa / feroz y sobria / analizas los tristes fundamentos, / piedra capitular y mierda melancólica, / de la ciudad de Roma y de su imperio" (*Punto cero*: 357). Es como un aireamiento de la miseria y de la escoria que se ocultan bajo en grandes formas, palabras y gestos, a lo largo del tiempo de la Historia. Eso mismo hemos entendido que supone el relato del autor, porque gran parte de su narración, y de su lírica, se centa en el intento de **delatar las complicidades seculares** de la edad de plata. Este es, a nuestro juicio, el segundo gran campo de coincidencia entre la producción narrativa y la lírica de Valente. Los fundamentos de la sociedad, en general, suelen estar asociados a la vivencia de un poeta o de un narrador que ha perdido la inocencia primigenia de la infancia y que, por tanto, está en disposición de enfrentarse a su presente: no es necesaria la elegía. Comienza, por tanto, un camino de abandono y distanciamiento de lo histórico, con una mirada fría —"feroz y sobria"— sobre lo visto y lo aprendido. Por lo tanto, el objetivo está en lo que se constata y en lo que se aprende, lo que llega en degeneración desde el pasado. De ello deducimos que el punto de vista retrospectivo de algunos textos los acercará a los de la revisión de la infancia, o incluso podrá coincidir en ambos.

Sabemos, por otro lado, que los objetivos parciales de su mirada se diversifican mucho, desde los temas propios de la moral, el repaso de los vicios más comunes, la constatación de los abusos, el análisis de la actitud de los poetas o de la poesía, etc. Unos y otros pueden convivir —lo normal es que lo hagan— de lo cual deducimos que el interés de Valente es una mirada global a toda una época, de modo que a través de lo histórico se llegue a lo actual, de lo moral a lo físico... o viceversa. La atención a estos aspectos ha de entenderse como un paso más en el proceso evolutivo del poeta; tras la destrucción de su inocencia infantil se impone el recurso a la **violencia**, al **odio** y a la **aniquilación** de un **sistema negativo**. Esto ha de comprenderse, desde luego, como un acto de conciencia y una necesidad, no como violencia gratuita. En "Tres fragmentos" (*Punto cero*: 108) el poeta habla del canto del gallo como proclamación de la luz frente a la sombra: "Pero tú, el incansable, / alza tu poderío, / incorpórate, templa / la terrible garganta: clava / tus agudas espuelas / en los tibios costados de la sombra", de modo que canto y sombra pueden

equivaler a poesía y realidad adulterada. Esa misma idea se repite en el poema "Ahora", de *La memoria y los signos*, donde se proclama "ES AHORA la hora / de sacudir la raíz y volverla hacia el cielo, / la hora de deslizar bajo la puerta / del creyente / la verdad que repite sin saberlo, / bajo la del necio amparado en sus dogmas / un globo de color del cielo libre / (...) / forzar la sombra / en su estallido: el tuyo, / libertad" (*Punto cero*: 221-222). Ambos poemas proclaman en tono casi apocalíptico, la llegada del fin de los tiempos de la edad de plata a la que se va a combatir. El tono profético, por otro lado, ayuda a desvincular las referencias a esa realidad de cualquier situación concreta y particular, para así poder caracterizar a toda una época. No cabe duda de que este tipo de referencias tienen su correspondencia en el ámbito narrativo. Por ejemplo, "Una salva de fuego por Uriel" presenta la huida del personaje de "las palabras amarillas de la ley" y de los que "guardaban sólo en su memoria los ácidos preceptos de otra ley" (97). En esa situación sólo es deseable y esperable una respuesta violenta de las víctimas, de modo que, para consumar la destrucción, los papeles se inviertan: "Cantó con la implacable violencia / insoportable de las víctimas" (*Punto cero*: 304).

Como ya habíamos dicho, este tipo de violencia tiene un carácter totalmente positivo —como sabemos se asocia a una heroicidad también positiva— porque se opone a la violencia de los agresores, que sólo pueden destruir. Eso es lo que significa que "y el estertor opaco de la víctima / nos una en fin a ella / con un odio más puro" (252). Ese odio más puro es, sin ninguna duda, el que se representa en el relato "Undécimo sermón (fragmento)", que se ocupa de diferenciar el odio positivo que facilitará una nueva vida, del odio destructivo y menguado del opresor: "—Hay el odio —dijiste— cuyo fuego consume la raíz de la vida hasta forzar su nuevo alumbramiento. / »Pero hay el odio menor del infecundo, el odio sublunar del que no sabe más que abatir un cuerpo (...) el odio del anémico o del mínimo que no podrá llegar ni al ser ni al odio nunca." (95). El odio positivo recurre, de algún modo, a la mitología cristiana en tanto que se apropia de las profecías apocalípticas, se presenta como el *dies irae* bíblico, e indica el final irreversible de un tiempo[89]. Por su parte, el odio negativo es netamente humano, el responsable de una

[89] Por ejemplo en "Los nicolaítas", tras una retahila de realidades despreciables se formula una especie de sentencia: "Y puesto que han llegado a poseer la tierra, sabemos hoy, *filioli*, camaradas, hermanos, que el tiempo de su destrucción está cumplido." (134).

continua degeneración de la sociedad, el que hace posible todo tipo de injusticias y aberraciones, de las que se ocupa el poeta. No es raro el hecho de que la ira sea uno de los pecados capitales de *Siete representaciones* que tiene un carácter positivo[90]. En este poema se suceden una serie de imágenes que insisten en la naturaleza mítica de la revelación del odio generador: "el día en que los corderos devoren dulcemente / la entraña de los lobos indefensos (...)" (251). A partir de este momento, es evidente que la actitud del poeta-narrador será la de revolucionar el estatus social, no como mero agitador, sino como socavador —por revelación— de los cimientos oscilantes del mismo: "BAJEMOS a cantar lo no cantable / propongamos al fin un edipo al enigma, / un trompo al justiciero general de a caballo, / una falsa nariz al inocente, / (...) / y soltemos al gato con latas en el rabo (...)" (*Punto cero*: 287). Este propósito es el que se consuma en una parte de los relatos del autor.

En este sentido, constatamos como un hecho absolutamente normal en la creación de Valente el de proponer retablos de los problemas históricos y presentes, a modo de recopilación. Se trata de invocar el poder de la palabra para descubrir lo oculto; así, uno a uno, van apareciendo ante los ojos del lector. Podemos poner como ejemplo el caso de "Sobre el lugar del canto" (127-128), donde se presenta la mentira, el odio, la cólera, la palabra muerta, la avaricia, la simonía de la inteligencia, el miedo y quienes lo propagan... En un estilo diferente, y de un modo más homogéneo, el poemario *Siete representaciones* no es, en realidad, otra cosa que un gran muestrario de las miserias de una humanidad en decadencia.

De este modo, podemos afirmar que en la narrativa de Valente, de nuevo, se produce un paralelismo evidente en este sentido, cosa que comprobamos fácilmente con una lectura de ciertos cuentos; a modo de ejemplo nos referiremos a "Undécimo sermón (fragmento)" y a "Los nicolaítas", que son los dos en los que más claramente se percibe ese muestrario de despropósitos; en el segundo de ellos, de nuevo mediante el recurso al tono bíblico[91], se representa al prototipo de hombre de la edad de plata, que es descrito con todos sus rasgos propios: adorador del poder, formulista, hipócrita, nepotista... Respecto a "Undécimo sermón (fragmento)", no se trata de los rasgos morales de un tipo específico,

[90] También parecen serlo la pereza, el orgullo o la ira (cfr. López Castro, 1992[b]) y la lujuria en tanto que liberación, aunque no como lujuria reprimida, que es a la que se refiere el poema.

[91] El cuento se inicia con una cita del Evangelio de San Juan.

sino, propiamente, de distintas variantes de individuos que son regidos en sus actuaciones por el odio negativo: el infecundo, el asesino, el alevoso, el comprado por el poder, el odio del "policía, del frustrado escribiente, del letroide, del lívido, del ácido, del que vive perpetuo detrás de su solapa" (95)[92] .

Creemos que existe un paralelismo notabilísimo con otros cuentos, especialmente con el primero, en el poema "El funeral" (191-192), que repasa la asistencia al sepelio del padre, encontrando en ella ejemplos de todas la depravaciones y males, mezclados impúdicamente, con ejemplos de virtud: "VI al bueno, al falaz, al justo, al turbio / (...) / al facundo, al opaco / al transparente". En definitiva, resulta de todo ello una mirada globalizadora del narrador o del poeta que pretende abarcar en un solo vistazo toda la escoria que es preciso barrer; del mismo modo que *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* presentan "listas negras" de nicolaítas, la poesía también revela o invoca los nombres de los culpables. Si seguimos con el paralelismo bíblico, veríamos a un narrador-poeta trasmutado en un dios juez que llama uno a uno al valle de Josafat a los reos de culpa.

Pero Valente no se limita a las enumeraciones globales sino que, en muchos casos, algunos de los culpables reciben una atención específica. Como ya hemos apuntado, en lo poético constituye un perfecto ejemplo de esta actitud el poemario *Siete representaciones*, donde se ejemplifican los pecados capitales:

En primer lugar, la **envidia**, vicio asociado a la posesión materialista y que nace de lo que no consiste "más que en su desvivir, / del reverso del aire, / de la vecina nada inhabitable, / purulenta y sin fin" (*Punto cero*: 239). Es muy habitual en Valente la caracterización a través de la noción de vacío o nada, como ocurre en "Lo sellado" (*Punto cero*: 342): "Pasará el voceador de su estúpida nada / y nada advertirá". De entre los cuentos dedicados a satirizar alguno de los vicios que Valente tiene para sí entre los más detestables, "Sobre la imposibilidad del improperio" es quizás el que más se aproxima a la envidia. Al mismo tiempo, consideramos que es, también, un retrato expresionista de la

[92] La formulación del cuento tiene un gran paralelismo con el poema dedicado a la avaricia (II) en *Siete representaciones* (*Punto cero*: 241-242). Por ejemplo, podemos comparar el inicio de las enumeraciones del relato con el del poema: "—Hay el odio —dijiste— (...) Pero hay el odio menor del infecundo, el odio sublunar (...)" (95), y "Hay el avaro cuentagotas, híbrido / de contar y de ser (...) y el avaro sutil, / el liberal avaro (...)" (241-242). El verbo haber introduce a los dos. Además, tanto en el cuento como en el poema se habla de "solapas": "Del que vive perpetuo detrás de su solapa" (95), "solapas inocentes" (242), como símbolo del ocultamiento.

gula. Respecto a la envidia, el personaje del cuento es vacío o hueco: "Sí, lo hueco, lo que sólo se iba llenando de residuos purulentos o de formas abandonadas del ajeno vivir (...) Consistía sólo en el no existir" (255-156). Además, "Parasitaba con oculta avidez la vida de los otros". Por otro lado, en el poema citado Valente asocia la envidia a la blancura pálida y fría de la luz de la luna; el personaje del cuento "era como una larga noche de gélido blancor. Tenía, en efecto, una palidez sucia o empañada y ácida a la vez" (153). Estos y otros rasgos demuestran una clara similitud entre la prosa y el verso. Por lo que respecta a la gula, el relato presenta a un personaje obeso: "Tal vez la gruesa inmediatez del personaje me impedía (...) Obeso y hueco, no podía, sin duda, dormir" (153). Este es, por supuesto, el rasgo más definitorio de la gula en *Punto cero*: "ESTABA allí, / craso y enorme, prenatal, inverso (...) Hórrido el vientre (...)" (244). Además de este paralelismo, creemos que hay otros dos que pueden ser bastante más significativos aunque, menos evidentes, por basarse en percepciones subjetivas e incluso intelectuales de ese pecado capital. Así, en primer lugar, el poema de *Siete representaciones* remarca el aspecto emasculado del obeso personaje, perdida su genitalidad bajo las capas de grasa. Tal y como lo expresa López Castro, "El sexo aparece "sin precisión", es decir, sin forma" (*op. cit.*: 77). Efectivamente, se dice del personaje que tiene "sin precisión, el sexo oblicuo (...) Una mujer, no importa, alimentaba / a un (...) / vientre capón con húmedas caricias." (244-245). En el caso del relato, como señalamos en su momento, también se da esa asociación obesidad-emasculación. La diferencia es que se produce de modo indirecto, a través de un juego de palabras: "Por inocente asociación formal podría ser su nombre el Capadocio." (155). Bajo el nombre propuesto, Capadocio, subyace, por asociación formal, el adjetivo "capado". El segundo paralelismo que anunciábamos se refiere a la posibilidad o a la pertinencia del poema o del relato para retratar a un personaje de las características del señalado. Recordamos que el cuento ocupa casi la mitad de su extensión en una temática metalingüística: habida cuenta de la vacuidad del personaje ¿cómo representar esa nada?: "De ahí que las palabras no lo reflejasen. ¿Reflejarían qué? Destruí los pocos párrafos escritos. Empecé otra vez" (156). Es decir, el narrador se debate entre la necesidad de denuncia y la imposibilidad lingüística —irónica, sin duda— de realizar esa labor crítica.[93]

[93] En el relato el narrador dice haber intentado representar al personaje "por tanteo, por aproximación, por reflejo" (155). Esa es, creemos, la misma técnica de escritura que, en general, emplea Valente y que

Pues bien, si volvemos al poema dedicado a la gula encontraremos una estrofa sumamente significativa que, desde nuestro punto de vista, se refiere, con menos ironía, al mismo problema: "Sauces del tiempo rotos, / olvidadlo: nada puede la lira" (245). La lira o el poema nada pueden ante ese tipo de personaje[94].

Otro de los pecados capitales al que se refiere Valente en el poemario citado es la **avaricia**. Su poema es una enumeración de figuras de avaros y nos hemos referido a él ya como tal y en su paralelismo constructivo con el cuento "Undécimo sermón (fragmento)". Con éste guarda otra similitud, además. En él el odio negativo puede ser el "odio menor del infecundo" (95), es decir, del que no da o no produce: del avaro. Esa inferacidad se reconoce también en el poema: "fecundación estéril que no llega / a ser dádiva nunca" (241). Un modelo de avaricia o de avidez que varía respecto a la tratada es la que se sitúa en el orden intelectual, no en el material. En ella se juega con la idea de la voracidad física del pensamiento, del ansia digestiva del avaro. Por tanto, esta cara de la avaricia se une estrechamente a la gula —veremos luego un ejempo más evidente— del mismo modo que la avaricia entronca, en las representaciones valentianas, con la envidia. Este tipo de avaricia la podemos hallar en *Material memoria*, en el poema tripartito "Tres devoraciones". En la primera de ellas leemos: "Extendió los manteles / de su avidez sobre mi mesa / muerta y en nombre de su grande / indestructible amor / fue destruyéndome / mientras contrito yo de mí lloraba." (466). Podemos poner este poema al lado del relato "La última lección" y comprobaremos las similitudes existentes. En el cuento un discípulo visita al maestro, al que considera, de modo idealizado, como suma de perfecciones, pero acaba siendo devorado por él, con un consiguiente desencanto. Hay pues, una antropofagia

posiblemente es a la que se refiere en el texto "Objeto del poema" (*Punto cero*: 105-106), en el que expone un método de escritura. En él leemos: "Como un ladrón *me acerco*: tú me llamas / en tus límites cierto, en / tu exactitud conforme. / *Vuelvo*. / *Toco* / (el ojo es engañoso) / hasta saber la forma (...)" (105. Cursivas nuestras) Escritura por tanteo, pues.

[94] El tema de la miseria inenarrable —no contable ni en prosa ni en verso— que trata Valente con tanta maestría en "Sobre la imposibilidad del improperio", aparece desarrollado en otros textos del autor, lo cual es indicio de la importancia que debe tener para él. En un tono menos lúdico e irónico que en el cuento, y más como reflexión metaliteraria o metalingüística, lo encontramos en un poema de *La memoria y los signos* (*Punto cero*: 232-233), "No puede a veces", que comienza con un verso muy significativo: "No puede a veces alzarse al canto lo que vive", que se completa con una enumeración de circunstancias que dificultan la tarea del canto, y que se continúa con una estrofa perfectamente clara: "No es posible volver a la palabra / ni puede a veces alzarse el canto a lo que vive, / pues hay sólo tambores apagados / con luctuosos paños, calles deshabitadas (...)" (232). Es, pues, un claro paralelismo narrativo-lírico.

metafórica como en el poema. Pero además, la conclusión del alumno es la siguiente: "—No, no es un maestro —dije—. Es ávido. Y no será de los ávidos el reino —pude añadir aún antes de ser para siempre englutido". Mediante un tono bíblico condena la avidez, igual que en el poema. Es decir, la avaricia intelectual también existe y también es condenable. Por otro lado, la conexión entre la avaricia y la gula, cuando envidiar es devorar, se puede manifestar de modo más claro, como ocurre en el fragmento XVIII de *Treinta y siete fragmentos*, "(Desaparición)", donde se dice: "Qué enorme, purulento, introvertido, / concéntrico, antropófago bostezo. // Abiertas las ventanas hacia adentro / enloquecidas nos aspiran / a un interior de grasa y sebo ciegos / en el tubo mortal de la risa sorbida." (387). Esa desaparición o devoración se acerca al personaje de "Sobre la imposibilidad del improperio": sebo, grasa, purulencia... Queda claro, pues, que la idea de la envidia y la del hambre física para Valente se unen tanto en la narrativa como en la lírica.

Otro de los pecados capitales que reconoce el autor en sus manifestaciones modernas es la **pereza** (243-244), que, según López Castro (*op. cit.*: 76-77), en el poemario al que hemos estado aludiendo, aparece como una virtud, la de la quietud, la permanencia o duración: "en un retorno / sempiterno a lo inmóvil". En este sentido, se acercaría a la idea de estatismo, retracción y contemplación que propone Valente, sobre todo en los últimos poemarios de *Punto cero* y en los posteriores. Apelando a esta idea, sería clara la conexión con cuentos como "La mujer y el dios" —donde su protagonista "se sentó en silencio, al lado del anciano, junto al río sin término, y así permaneció durante muchos días, noches, estaciones, soles y lunas y tiempo innumerable" (37)— o "El regreso": "(...) lo dejo caer en tus oídos y hacia un centro infinito en la materia petrificada y eterna, en la vertiginosa libertad de lo que aún no es o ya ha sido creado y destruido, en las margas del eoceno" (86), que asocia la duración y la quietud al reino de lo mineral, como el poema: "Como la lenta lava se endurece / sobre su propio fuego, / tu reino casi mineral perdura" (243). De este modo, la pereza-permanencia, podría estar prefigurando la superación de la etapa histórica y el regreso a la inocencia de momentos posteriores. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, la pereza puede verse también como una duración inactiva y sin repercusiones —en una etapa que precisa ante todo la destrucción, no la contemplación— asociada a lo infecundo: "Madre de un largo parto demorado, / longeva madre sin alumbramiento", a lo indiferente: "ávida, no saciada, / (tal estás tú en el estar sumida) / de sólo perdurar, no de

esperanza" (244). En este sentido, la podríamos asociar a la incapacidad de alcanzar lo que queda más allá, lo que trasciende, frente a "un horizonte que jamás se acerca" (243), es decir, que no se convierte ya en posesión o fusión, sino que ni siquiera se acerca a la inminencia o al preludio. De ese modo, la pereza no podría llegar a intuir: "Alguna vez tuviste el secreto de un dios / para siempre perdido entre la nómina / de lo que fue celeste, y nada ahora / que revelado pueda ser te alcanza" (243). En este sentido nos recordaría al funcionario "ortorrecto" de "El regreso", que no es capaz de entender la muerte en su verdadera dimensión "Porque de él será el reino de las tapias" (88).

La **lujuria** es el siguiente de los vicios que recrea Valente. Es entendido en términos negativos en tanto que represión del instinto sexual. Hay, pues, una ruptura con la tradición cristiana, pues lo sexual se asocia a la libertad, condenándose sólo su represión. Como ya hemos visto respecto a la infancia, es uno de los temas de la preferencia del autor; en primer lugar, presenta la represión de la sexualidad como debida a presiones, normas y reglas morales, lo cual conectaría su tratamiento con toda una serie de cuentos que ridiculizan la noción de orden y de tradición, como "Homenaje a Quintiliano", "Intento de soborno", "Undécimo sermón (fragmento)", "Fuego-Lolita-mi-capitán"... Una dialéctica similar a la que propone el poema entre deseo y normas la encontramos en "Hagiografía", cuento ya tratado a este propósito. En él, la pasión vence a la moral impuesta al revés que en el poema. Este hecho, creemos, lo relaciona íntimamente con el cuento "*A midsummer-night's dream*", que relata el pánico de un personaje ante la relación sexual que está viviendo. Conoce la situación: "Lo había oído contar muchas veces, siempre afectando naturalidad; la escena, pues, no era imposible para mi imaginación" (45), pero, sin embargo, es incapaz de aceptarla o de asumirla —por ello la deforma—. En el poema de *Siete representaciones* es la lujuria, identificada con una mujer (a diferencia del relato) la que no se atreve a aceptar una relación que desea. Ahí radica la diferencia o el diálogo entre los dos textos; mientras en el primero la imposición obliga al personaje —masculino[95]— a una relación no deseada, en el segundo —una mujer— le impide satisfacer su deseo. En ambos casos hay algún caso de normativización de la conducta sexual esperable, la cual provoca el miedo: "Pero eso fue después, cuando del horror de la noche guardaba la

[95] Confróntese con lo que ocurre en el cuento "La visita"; el comportamiento sexual del hombre y la mujer parece estar diferenciado.

mañana solamente residuos" (45), "Qué fácil fuera ahora desandarse, / dejar caer el velo simplemente / sin el terror oscuro que te ata." (247). El deseo se reduce a lujuria, a incapacidad para decidir sin imposiciones, el destino del propio cuerpo.

Finalmente, el **orgullo** es otra pasión positiva, asociada al poder del ser humano para desposeerse de sí mismo y de su historia, con el fin de remontarse a otros territorios. El desconocimiento del orgullo es la razón "del bárbaro poder que en común daño / su ciega ley impone" (250); es decir, de la autoridad y del totalitarismo. Se podría pensar que al igual que hay dos tipos de odio, también los hay de orgullo: el positivo, que salva al hombre, y el negativo, que lo condena y lo somete. Éste último es el que preside las manifestaciones del poder de las que se hace eco Valente. El primero puede ser, por ejemplo, el que salva al personaje de "Discurso del método", repentinamente investido de autoridad y dignidad, obligando a su verdugo a dispararle; o el que le permite a Uriel de Acosta tomar una decisión similar ante la agresión de la sociedad.

La ira ya fue tratada a la hora de diferenciar las dos calidades del odio que propone[96] Valente Resulta, así, que el escritor **se apropia** de los **fundamentos éticos** de la **sociedad burguesa** cristiana **para invertirlos** y acusar con ellos a la misma sociedad de la que proceden y que los origina. Esto, además de indicarnos una de las fuentes ideológicas del autor, sirve para poner en claro la relación profunda que se da entre su prosa y su poesía a la hora de tratar las circunstancias de una edad concreta. Ahora bien, ello no significa que sean los siete pecados capitales, en sentido recto o invertidos, los únicos puntos de partida del análisis del autor.

Existen otros, de tipo más general o más abarcadores. El caso más claro debe ser el de la **estupidez humana** presentada como rasgo de ciertos personajes del orden burgués, adeptos de las normas y el sistema, y prototipos de ser humano indeseable, no salvado por el orgullo ni por el deseo de renovación; esta estupidez sólo es capaz de generar ruidos, gestos huecos, vociferaciones...: "VOLVÍA lleno de ruidos, / de vacuidad, de gestos, lleno / de quienes nunca guardan bien sus límites, / se trasvasan y caen sobre nosotros / como una sorda lluvia de papel releído / o de ceniza. / Volvía lleno de ceniza /

[96] El propósito de Valente, por supuesto, es acabar con el odio negativo y hacer prevalecer el positivo; "PORQUE hermoso es al fin / dejar latir el corazón con ritmo entero / hasta quebrar la máscara del odio." (*Punto cero*: 147).

que me impedía sentarme / u oírme llorar" (*Punto cero*: 172). Paradigmático, dentro de los relatos, es el caso de "Un encuentro", cuyas primeras palabras son absolutamente reveladoras: "El imbécil era parecido a otro que había encontrado tiempo atrás (...)" (157). La única definición del personaje es ser un imbécil y, al igual que en el caso del poema que hemos citado, tiene algo que ver con la ceniza: "tenía la cara cenicienta" (157), con el "papel releído", o usado, inútil: "se iba rasgando como en menguados trozos de papel inservible que el viento arrebataba (...)" (158). En el poema, además, se menciona la huida de las "palabras / de sospechosa generalidad" (172) y esas son las palabras que emplea el personaje de "Un encuentro": "Luego me aseguró que me hablaba en un acto de confianza y teniéndome por amigo (...)" (157). Podríamos pensar que el referente real de este personaje, si lo hubiera, es el mismo del poema "Poeta en tiempo de miseria" (208-209); en este texto se presenta una descripción de un individuo, —un poeta— en relación con su modo de hablar, y resulta sorprendente que esa descripción coincida con la verborrea del personaje de "Un encuentro". Por ejemplo, dice el poema: "HABLABA deprisa / (...) / emboscado de pronto entre falsos follajes / de simpatía e irrealidad / (...) / Hablaba sin puntuación y sin silencios, / intercalando en cada pausa gestos de ensayada / alegría" (208). Ése es exactamente el estilo del cuento, que reproduce la forma de expresión del personaje, como fue señalado en su momento. Por ejemplo, los *verbum dicendi* que usa el narrador para referirse al personaje son muchos y muy variados, teniendo en cuenta la breve extensión del cuento: "Empezó sin mediación a hablar", "me propuso", "Luego sugirió", "Bajando la voz me dijo", "Éste reaccionó enseguida", "Luego me aseguró que me hablaba", "me declaró", "Me aseguró"... (*pássim*). Esto nos indica que, en efecto, hablaba mucho y deprisa. Pero, además, lo hace "sin puntuación y sin silencios", rápidamente: "Me aseguró que eso no podía explicármelo, que era un secreto, que yo tenía que confiar en él (...) que no me creyera que tenía yo ninguna superioridad intelectual en todo caso, que lo que yo había hecho lo pagaría, que lo sabía todo, que tenía un catalejo (...)" (158). Esa sarta de subordinadas en asíndeton revela, en efecto, una cascada ininterrumpida de palabras. Todos estos rasgos, y otros, nos hacen pensar que, a la hora de escribir uno de estos textos, el otro no debía quedar lejos de la referencia de Valente, o incluso se podría pensar que los

dos nacen de una misma idea, de un mismo modo de caracterizar un determinado tipo de estupidez[97].

Otro ejempo de imbecilidad, en este caso colectiva, es "Acto público", donde la multitud, manejada por los manipuladores, grita, vocifera, proclama y se entusiasma con el aparato y el espectáculo: "El acto en sí carece de sustancia —dijo con distinción una señora— pero el montaje, hay que ver, es fascinante." (101). La única oposición es la del "intelectual peyorativo", que es abucheado e insultado. En esa manifestación de vivas a un muerto hay un director: "¡Viva el muerto! —gritó el que dirigía", y un coro que replica: "Y todos respondieron: ¡Viva, viva!" (101). También se da esta distribución de papeles en el poema "La concordia" (210-211): "(...) —Nunca, dijo, / jamás la violencia // (...) / —Jamás la violencia, se dijeron." (210). Se presenta también como un mitin, una manifestación o un "concilio" en el que se propone mantener a salvo los principios de la sociedad burguesa (principios muertos también; así pues, proclaman el viva de lo acabado). En los dos textos la masa manifestante se deja engañar, por miedo o por mediocridad, y sigue sometida a las injusticias: "Navegó la miseria a plena vela. / Se organizó el socorro en procesiones / de exhibición solemne." (211). No solucionados los problemas, se dan a la lamentación: "todos / se reunieron bajo su cadáver / sonriente y pacífico y lloraron / por sus hijos más bien, que no por ellos" (211). Finalmente, se consigue el mantenimiento del estado de cosas, tras haber preconizado la inutilidad de la violencia: "No están los que se han ido y nadie ha hecho / violento recurso a la justicia" (211). De un modo similar, toda la parafernalia de "Acto público" se queda en nada: "No hubo víctimas. No hubo nada, en rigor, que fuese memorable" (102). En ambos textos se unen estupidez y demagogia para que nada cambie y para que reine la fórmula y la proclama con el fin de seguir cegando la visión de la verdad. En los dos se hace una crítica tanto a los directores de ese "circo" como a los coros, porque éstos rechazan la verdad, la violencia o la justicia y se complacen en el engaño: "Un intelectual peyorativo, ajeno al movimiento de las masas, barbotó en una

[97] También "A fool" (*Punto cero*: 365) tiene como tema central la imbecilidad: "En un personaje de la cadena reposa pura la pura estupidez del ser". Este texto está, en realidad, en prosa y podría considerarse sin dificultad como un cuento breve. Nos referiremos a él y a otros similares más adelante.

esquina: —La sangría es el opio del pueblo. —¡Traición, traición!— clamaron los malditos con visible entusiasmo" (101)[98].

Otro cuento donde la vacuidad o la estupidez se apoderan de la actitud de los personajes es "La ceremonia". Podemos encontrar una prefiguración de él en el poema "El círculo" (174), aunque con bastantes diferencias. De él puede partir, sin embargo, una derivación crítica de la estupidez de la burguesía, en casos como el citado o, por ejemplo, el entremés "La guitarra". El poema no es una sátira en realidad, sino más bien una constatación, que se hace sobre todo a través de obviedades: "ESTABA la mujer con sus dos senos, / su única cabeza giratoria, / la longitud de su sonrisa." (174). Este mismo hecho, el de insistir en realidades consabidas, automatiza, en realidad, la construcción del personaje, mostrándonoslo como una aposición de partes y no como un todo. La mecanización se aumenta con la mención de movimientos fijos ("Giraba la mujer. / Rebasaba su órbita")[99], o previsibles, igual que las palabras, emitidas más que pronunciadas, y en todo caso nada novedosas: "Las palabras sonaban conllevando sentidos / supérfluos y crasos" (174). De esta forma se imposibilita la trascendentalización del personaje: "(...) como un pronunciamiento / de todo lo que es bello, / vacío, ritual, sonoro, triste" (175). Señalábamos una aproximación del poema al relato "La ceremonia", que se puede cifrar en distintos aspectos; por ejemplo, en él se da una verdadera cosificación de algunos personajes: "Había algunos falsos comensales de cartón piedra para cubrir vacíos. Eran figuras articuladas, con un ligero movimiento pendular de la cabeza" (43). Por otro lado, los movimientos, los gestos y las palabras, también se hacen previsibles: "(...) producían a discretos intervalos una leve imitación de tos aseverativa (...) La risa duraba ya unos minutos (...) emitieron puntuales un sonido levemente parecido a la tos (...) La señora

[98] Lo cierto es que "Acto público" recuerda también a los poemas que critican la actitud de ciertos escritores del exilio (los personajes dan vivas "a la patria perdida"), que, como los dirigentes del régimen dictatorial español, (al que parece referirse el poema "La concordia"), mantenían un orden, una jerarquía, unas normas y unas formas oficiales. Sirve como ejemplo "El visitante" (*Punto cero*: 205-206), donde el personaje "Cumplía, en fin, con ellos, no consigo, / el deber solidario de ofrecer testimonio / en contra de lo injusto", y "se limitaba al aprendido oficio / de dar fe ante los otros, / decir lo consabido". Como en "Acto público" se trata de que lo que debiera ser compromiso firme se haga gesto exotérico a través de la teatralización banal y el efectismo fácil: "Quedó el dolor expuesto en lugar público / como peines, navajas u otro objeto de venta (...)" (206). En este mismo sentido, el poeta de "La guitarra" (1956) también parece un vendedor.

[99] Armando López Castro cree que en el poema "hay también una visión de lo humano mecánico, que (...) liquida ahora la belleza de la mujer en esta autocontemplación estúpida" (*op. cit.*: 53).

ha puesto un huevo otra vez" (43-44). Sin duda, la deformación que se da en el relato es mucho mayor que la que pueda haber en el poema. Sin embargo, ambos retratan la estupidez de una clase acomodada en sí misma a través de lo previsible, de la actividad reducida a repeticiones cíclicas, de lo lingüístico formulado a base de tópicos. Además, tampoco es irrelevante la coincidencia de que la burla se haga predominantemente a través de una mujer en el relato y exclusivamente en el poema. Debemos, en este sentido, remitirnos al papel que daba al sexo femenino la sociedad de la época franquista: el de ser un objeto decorativo.

Deducimos por tanto que la necedad de la época no deja de soliviantar a Valente, que se ocupa de reflejarla poniendo en marcha multitud de mecanismos que permitan abortar la seriedad de la representación. Lo extravagante no deja de ser, sin embargo, reconocible en las actitudes reales, y, ciertamente, se podría pensar que en verdad estamos en el reino de los imbéciles[100].

Otro de los puntos de apoyo posibles de Valente para realizar una disección de los trazos de la sociedad con la que se enfrenta, además de la visión particular de los pecados capitales y de la mirada a la estupidez humana, es la mentira. En realidad, podríamos considerar que todo el repaso hecho hasta este momento no es más que una inmensa variación de la mentira: mentira con uno mismo, mentira con los demás, mentira institucionalizada.... Sin embargo, la falacia es representada por Valente de modo particular, dándole, de este modo, toda la relevancia que tiene en realidad.

La explicación de la actitud del escritor se da sobre todo a partir de la comprensión de su profundo compromiso con la **verdad**, con la recuperación de la verdad, tanto la personal, hundida en las ciénagas de la infancia, como con la verdad colectiva o histórica. La verdad no es, por supuesto, una verdad, la que el autor propone —si es que realmente lo hace— sino que significa libertad. Valente no pretende sustituir una verdad oficial por otra oficiosa que se deduzca de su pensamiento, sino que aboga por el desenmascaramiento de la falacia histórica y de las maquinaciones institucionales o

[100] El poema XII, "(El reino)", de *Treinta y siete fragmentos* (383) proclama esta verdad; caída la crítica queda la estupidez: "Hosco, / secreto, / se abatió hasta el polvo (...) // Arriba, heroico, / feraz, glorioso, inusitado, exento, / vio al necio hechar raíces" (383).

particulares y la apertura de un nuevo campo de búsqueda de la verdad, libres ya de dominio o dirección interesada.

Así pues, la voluntad del escritor se centra, fundamentalmente, en evitar la extensión y la dominación total de la mendacidad. Y esta es una preocupación muy temprana; de hecho, ya en su segundo libro, *Poemas a Lázaro*, dedica todo un texto a este problema, el titulado "La mentira" (*Punto cero*: 125-127). Aquí, la falacia no aparece despersonalizada, como hasta cierto punto ocurre con los poemas de *Siete representaciones*, sino que se localiza en individuos concretos, sobre los cuales recae el peso del dedo índice del poeta. La mentira es asociada a la palabrería hueca que, como vimos, podía ser también síntoma de estupidez —así, un uso tan marcado del lenguaje aparece asociado a la tergiversación o a la imposibilidad de generación o de originalidad—. Los personajes aludidos son comerciantes de la verdad: "(...) son / los mercaderes del engaño. / Levantan en la plaza / sus tenderetes y sus palabras, pues son hábiles / en el comercio de la irrealidad." (125)[101]. Es decir, que, con su actividad, sacan pingües beneficios y ese parece ser su fin último. Esto mismo es lo que Valente insinúa en el relato "Los nicolaítas" cuando afirma de esta casta de seres que "De la reversibilidad del sí y del no obtienen memorables beneficios" (133), o incluso podríamos asociarlo al castigo que le es impuesto al Papa Nicolás III en el averno: "Bailaba así, a medias sepultado, la loca giga de los simoniacos" (34), es decir, de los que comercian con favores o prebendas de tipo religioso.[102]

La **mentira**, por otro lado, se asocia a una mentalidad reaccionaria e intolerante: "Si alguien levanta su voz en la asamblea, / (...) / para enarbolar la verdad, / ellos extienden sus manos engañosas / hasta teñir el cielo de un sangriento color." (126). Recordemos en este mismo sentido lo que le ocurre al intelectual que en "Acto público" contradice la marcha de los unánimes: es abucheado y acusado de traidor.

La naturaleza de la falacia aparece asociada en este poema a la experiencia de la infancia: "Mentira es nuestro pan, el que mordimos / con ira y con dolor" (126). Por tanto,

[101] Recordemos que, por ejemplo, el relato "Intento de soborno" califica despectivamente a uno de los personajes haciendo referencia a su actividad comercial: "Poder y reverencia convergían en aquel hombrecito recortado que cuidaba sus frases y sus gestos en un esfuerzo vano por disfrazar con formas añadidas su escueta condición de mercader." (122).

el poeta se considera producto de la mentira, la cual intentó absorberlo, y es contra ella contra quien reacciona. La carencia de verdad obliga a la conciencia desilusionada a buscarla: "Bajamos a la caída de los sueños / como una bandada de pájaros sedientos de verdad" (126). Esto mismo le ocurre, como vimos, al personaje de "De la no consolación de la memoria", que tiene que emprender la huida a través de las palabras para escapar de una sociedad en la que "se escribía en palotes la parodia soez, la falsa historia de antemano negada." (127)[103].

Otra característica del poema es que retoma el tono bíblico, en este caso apocalíptico, para situar el mundo donde domina la mentira como en un pozo de desolación —"(...) ved / como la noche cae" , 126—, y además se hace una clara y evidente asociación que no deja lugar a dudas de dónde sitúa Valente el centro de la mendacidad: "(...). Se oye / un largo toque de silencio y redobla / el hisopo sobre el tambor." (126). La Iglesia es, pues, una de las grandes culpables de la situación creada,[104] en connivencia con el poder político (el tambor), encarnado ya en el militarismo, ya en la burguesía. De todos modos, la relación entre la ortodoxia religiosa, sea del signo que sea, con el dominio de la verdad o con la connivencia con la mentira lo trataremos cuando nos refiramos al papel de los heterodoxos en la literatura de Valente, sobre todo en cuentos como "Una salva de fuego por Uriel", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", etc..

"Sólo quedan palabras como globos hinchados, / ebrios de nada. Van / flotando lentamente sobre la carroña del día / y su implacable putrefacción." (126-127). Esa es la conclusión que presenta el poeta: intoxicación del ambiente, como ya hemos visto en tantos textos narrativos. Además, la imagen de los globos nos recuerda la peripecia de los efectos y las causas que se elevan en el aire, de las cuales "Unas se desinflaron y cayeron.", y las otras se perdieron en el aire de la eternidad ("Del fabuloso efecto de las causas", 113). Debemos tener en cuenta que tales efectos y causas no son más que los productos de los sistemas filosóficos de la ortodoxia; es decir, son mentiras.

---

[102] El cuento "Empresa de mudanzas" es ejemplo del fundamento mercantilista de la burguesía de la época dictatorial, que representa la actitud hipócrita de una burguesía provinciana desmedrada.

[103] El paralelismo con este cuento se acrecienta puesto que el poeta declara que "(...) Entonces comprendimos / que al igual que la tierra huérfana de cultivo / debíamos dar fruto en soledad." (126), de modo que en ambos textos se impone un distanciamiento del medio.

[104] De nuevo la religión y los tambores aparecen asociados, como veíamos en casos anteriores.

Además de la sustitución de la verdad, otro modo de atentar contra ella, en general complementario del primero, es ocultarla, taparla con palabras o con gestos. Buen ejemplo de esta actitud es el poema "Para oprobio del tiempo" (*Punto cero*: 233-235), que se refiere a la latencia de la verdad como factor desestabilizador de una sociedad fundada en el silencio de su pasado ("algo que había quedado sin sepultar / y hedía (...)", 233). El saber estar de las clases acomodadas, de las "buenas familias", se veía alterado constantemente por la irrupción subrepticia de los ecos de una tragedia inmediata como era la guerra civil. Valente suele expresarlo de modo muy similar en su producción; a modo de ejemplo, podemos comparar las expresiones del poema que estamos tratando con las que se leen en el cuento "Fuego-Lolita-mi-capitán" que, por otra parte, ya han sido citadas a lo largo de este trabajo:

(...) algo que deslucía las tibias reuniones de las buenas familias, algo que entre el olvido y el buen gusto de todos traía el gato, insólito, a los claros salones. (233).	Las atenazadas clases medias de los años del hambre disimulaban pústulas secretas, pecaminosos embarazos, casos de tisis galopante o ciertos antecedentes no remotos de ingrata rememoración. (123).

Vemos que el paralelismo entre los dos fragmentos es claro y que, en efecto, la ocultación como sistema, el disimulo, se asocian indefectiblemente a los vencedores del conflicto bélico. Recordemos, además, que en el cuento "Hoy" el adulto rememora el silencio y la distancia de los mayores; en aquel momento histórico —el 18 o el 19 de julio de 1936— comenzaba la labor de maquillaje de la historia: "Lo que sí recuerdo es que en la casa se hablaba como andando a gatas. (...) Pero había un silencio espeso y miradas oblicuas y un quién sabe qué. No recuerdo bien la cara de los mayores. Estaban todos como en un globo, muy arriba, y aunque uno se empinara poco se podía ver." (81). Debido a ese desconocimiento de partida el poeta necesita recorrer el camino inverso a la historia que se le ha pretendido imponer, levantando a su paso los cadáveres mal enterrados: " y el patrón poderoso con aire exculpatorio / explicaba a su público // —¡qué cosas tiene hoy la / juventud! // Mas, ay, la juventud." (*Punto cero*: 233). De la alteración de la sucesión de hechos históricos, cosa inconcebible en el sistema de imposiciones en el que se inserta el poeta, debía surgir la revelación de la verdad, con un paso previo ineludible: la negación del concepto de 'historia' tal y como se quería presentar:

(...)
algo que corrompía el orden público
alteraba la recta sucesión
de los monarcas godos,
la ruta de Colón y casi todo
el siglo XIX de funesta memoria.
Y así la Historia, la grande Historia, resultaba
turbio negocio de alta complicidad o medianía.
(*Punto cero*: 234-235).

Y no sé por qué extraños equilibrios, componendas de puntos y torneos, ganaban siempre los romanos. La Historia era la Historia, al fin y al cabo.
—En efecto, así es y así lo afirmo; para que así lo sepan —dijo un día uno de los docentes, con fines clandestinos llamado el Gran Preboste (...) Parecería un juego de niños; no lo era. Y hoy puedo repetirte, igual que ayer el Gran Preboste, que la Historia es la Historia." ("Homenaje a Quintiliano: 130-131).

La comparación entre estos dos textos, de verso y prosa, nos revela de nuevo las similitudes a la hora de hacer referencia a la ocultación de la verdad en un momento clave de la historia de España que es, además, igual de importante en la historia particular de Valente. La reiteración de la noción de "historia", escrita además con mayúscula, indica que en ella reside el fruto de las mentiras acumuladas: es una recopilación de falsedades. Recordemos, en este sentido, el relato "Informe al Consejo Supremo", donde el núcleo de la argumentación del personaje es también la "Historia", igualmente con mayúscula. El relato es una especie de profecía o premonición de un futuro hipotético en el que, desaparecidos los restantes poderes coercitivos ("La Iglesia, institución especialmente interesante (...) ya que podemos estudiarla (...) desde su nacimiento hasta su extinción", 60), es el control de la historia el principal modo de opresión, pues significa la aliminación de lo impevisible, el dominio de los actos humanos y de la interpretación de los mismos[105]: "Lo que está en contra de la Historia carece simplemente de testigos" (60), "Sabemos que no entrará cuerpo alguno en la unificada consolidación de lo sólo existente que no sea ya cuerpo positivo, bien público, estatua pública" (62), "Nuestro tiempo desconoce la debilidad y el arrepentimiento, pues es todo futuro ya cumplido, forma acabada, eticidad positiva" (63). Estaríamos, pues, ante la muerte de la contrahistoria, ante la desaparición de los refutadores o alteradores del curso de la historia oficial. Este cuento es, por tanto, una hipótesis amenazante de lo que puede suponer el control de la memoria. La diferencia entre los poemas citados y el cuento, es que en los primeros la ocultación la intenta hacer una clase media apocada y temerosa, que no consigue acallar completamente las voces que se

[105] "(...) a historia pode non ter senso, porque moitas veces non ten senso, pero sí ten ironía e moitas veces ironía mesturada con sangue." (Valente, 1997[b]: 217).

resisten a apagarse y las nuevas que van surgiendo. Todo se queda, por tanto, en un intento burdo que no logra su objetivo y que condena a la degradación a la sociedad que lo propone. Por ello, las estatuas de "Informe al Consejo Supremo" se quedan en "Para oprobio del tiempo" en bustos solemnes: "de los descoloridos padres de la patria / que un vientecillo triste / iba desmoronando en dulce escoria" (235). Recordemos el final del cuento "Un encuentro", donde el imbécil insistente pero inocuo también acaba disolviéndose: "se iba descomponiendo o se iba rasgando como en menguados trozos de papel inservible que el viento arrebataba, que el viento iba llevando a los desaguaderos de la tarde" (158). Es la autodescomposición de una sociedad que ya no da más de si y que, por lo tanto, como los nicolaítas, ve llegar el tiempo de su destrucción. Así pues, tanto el poema que tratamos como "La mentira" (*Punto cero*: 125-126) guardan notabilísimos rasgos en común en el tratamiento de la historia, lo histórico y la mentira con algunos relatos, especialmente con "Informe al Consejo Supremo" y "Homenaje a Quintiliano", además de otros trazos en común, como la sátira de la burguesía mentirosa o de su espíritu mercantil, con cuentos como "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" o "Los nicolaítas", entre otros. Por otro lado, el intento de dominio de la historia se le presenta a Valente como una progresiva asunción del priviliegio de la verdad por parte de una minoría. En primer lugar, se daría una separación ideológica entre verdad y mentira, prescindiendo del relativismo de la realidad y del ser humano[106]; luego, un grupo se haría portavoz de la verdad —de una verdad— a través de los sistemas ideológicos, religiosos..., e incluso un grado mayor de degeneración lo supondría el fanatismo y el totalitarismo intransigente de ciertos iluminados que, a cualquier precio, pretenden ya no sólo imponer su verdad sino eliminar las restantes y corregir la historia. Recordamos, en este sentido, uno de los fragmentos de *Presentación y memorial para un monumento*, donde, a partir de una cita de Hitler, se proclama esa idea: "*Eine Spottgeburt aus Dreck und Feuer,* / rebaño de cernícalos. // Yo limpiaré la Historia." (*Punto cero*: 302). De nuevo el monologismo, el control y las mayúsculas.

[106] Esta idea es la que subyace en un cuento como "Pseudoepigrafía", que habla de un signo anclado en el relativismo, no adepto del sí y del no. La idea de verdad o mentira enfrenta a las personas y obliga a una mentalidad reaccionaria. Por eso mismo los nicolaítas con mentirosos: "De la reversibilidad del sí y del no obtienen memorables beneficios." (133).

Para terminar el repaso de las similitudes entre el relato y la lírica de Valente en lo relativo a la actitud de las clases medias de la realidad más próxima o, en general, de toda la historia, nos referiremos a la representación de la hipocresía o del **relativismo moral** del burgués. Este tema lo podemos encontrar específicamente tratado, por ejempo, en "Ramblas de Julio, 1969" (212-214) muy en relación con datos ya presentados, como la manipulación de la verdad o la "reversibilidad del sí y del no" del que habla "Los nicolaítas"; en este poema se trata de la fe —no necesariamente religiosa— que accede a las relaciones de compra-venta en la época mencionada (Barcelona, año de 1969). Los mercaderes allí concentrados están "dispuestos a bajar la voz, el precio, / a rebajar del dogma lo que al dogma conviene, / asegurando así el mejor camino / al sórdido creyente para alcanzar lo prometido" (214). En esa situación el poeta cree que es "Inútil, pues, desgañitarse" (213), ya que la miseria, la injusticia o cualquier otro mal, van a pervivir instalados en el sistema, inutilizada la voluntad de reacción de las masas a través de la propaganda, de los gestos y de las grandes palabras vacías (cfr. "Acto público"), por lo cual sólo queda la desesperanza: "Quizá no haya elección o quizá haya / fabricantes de fe en todo momento" (213). Otro paralelismo que encontramos respecto a "Acto público" es la presencia del intelectual en el medio descrito; en el cuento es despreciado y su videncia se toma como una agresión al sistema; en el poema, el "nosotros" que se asocia a la intelectualidad y a la creación, ve como sus palabras no ejercen ningún tipo de influencia: "A media voz hablamos, repetimos / a media voz los versos, / y siempre a media voz como procede / en quienes no han tenido / acceso a la oratoria, la canción popular ni los *mass* / *media*" (213). La voz del poeta no alcanza la trascendencia que debería tener, ya no es el trasmisor de las palabras de la tribu[107].

Ya nos hemos referido al poema homenaje a Luis Buñuel como identificación con la actitud de crítica a los usos burgueses que ofreció el cineasta en sus películas. De hecho, puede ser esta una de las influencias en la narrativa de Valente, tanto por el tema que proponemos como por el recurso al surrealismo para una caracterización veraz y, al tiempo, risible de las clases medias. En el poema aparece la burguesía en su papel de

[107] Las relaciones entre el vate y la sociedad ocuparán otro apartado. Constatamos aquí, sin embargo, su manifestación, así como la ubicación de la acción en una "gran urbe" (213), como ocurre en "Mi primo

conservación de los usos: "Están los mallorquines impolutos, / implacables, arteros, deponiendo / sonoridad intestinal que el viento / solemne de la Historia consolida" (357-358). Todos ellos, en sus distintas variantes, se manifiestan "en formación compacta y evidente" (359) —cfr. "Acto público"— para permitir la supervivencia de ideas como el "Deber, el derecho, la Justicia, el Trabajo, la Familia, la Patria" (359)[108]. Todo ello parece asociarlo el poeta a la escatología en tanto que susceptible de ir a dar a las sentinas de lo despreciable: "Ay, cuanta muerte / baja de un sólo golpe de cadena / por todos los sumideros del mundo" (359). Reconocemos esas imágenes en las que emplea el narrador en los cuentos que relatan esa misma realidad desde la perspectiva de la infancia, como "Fuego-Lolita-mi-capitán", donde todos vivían "bajo el ácido humor de lo conforme o el estallido de las tuberías reventadas por el exceso de putrefacción" (123), o "De la no consolación de la memoria": "Descargadero innoble de desechos del tiempo" (127). Un último ejemplo, a propósito de la hipocresía de lo burgués, es "Crónica III, 1968" (*Punto cero*: 362), donde "palabras inservibles reconstruyen / la insólita balanza de lo justo".

Así pues, en lo histórico concreto o en un recorrido por la historia, Valente realiza un análisis de la culpabilidad de ciertas clases en la configuración de una sociedad injusta y en el mantenimiento de la injusticia. Tanto en prosa como en verso el autor ejecuta la representación de esta parte de la realidad asociada a la imposición, al sometimiento y a la ocultación. Suele haber en ella un componente de interés personal o beneficio material, lo cual explica sus referencias al mercantilismo. Además de estos intereses suelen existir otros de tipo ideológico que explican la aparición de esquemas tanto más rígidos cuanto más abarcadores; de hecho, en la España a la que Valente hace referencia, parece existir uno sólo con diversas cabezas o manifestaciones, todas reconocibles en los distintos momentos de la historia.

Una de esas cabezas es la de la **ortodoxia** de **tipo religioso**, que aparece en su creación con idénticos atributos, sea cual sea la religión concreta en que se manifieste; de nuevo se trata del compromiso del autor con la libertad en general más que con las dificultades de un momento o lugar particular: Valente fustiga la edad de plata, que está en

Valentín", aunque en este cuento el tema sea menos específico en su particularidad y tenga sobre todo una dimensión trascendentalista.

transición hacia estados más impuros. Ya vimos cómo la temática relativa a la religión tenía en el relato del autor una amplia elaboración, en todas sus dimensiones. Por lo que se refiere a su constitución como poder fáctico poseedor de una normativa o de un dogma constrictivo de la libertad humana, o incluso como poder que se asocia o colabora con otras formas de dominación, sabemos ya que puede encontrarse en textos como "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "Una salva de fuego por Uriel", "El uniforme del general" u "Homenaje a Quintiliano", entre otros; lo religioso, como sabemos, se manifiesta en muchos otros relatos, pero allí se acercan más a la religión como freno a la individualidad, sobre todo a la de la infancia y, en este sentido, el problema ya ha sido tratado.

La lírica, como era de esperar, tampoco es ajena a esta forma de ver las imposiciones religiosas. Por ejemplo, ya en *La memoria y los signos* —como suele ocurrir con los demás temas vistos— encontramos una referencia a la ortodoxia intolerante y fanática en el poema "El sacrificio", que desde el título revela su contenido; retoma el tema bíblico del sacrificio de Isaac por parte de su padre Abraham, pero dándose lo que Armando López Castro llama una "contravención del mito" (*op. cit.*: 68), ya que el desarrollo del argumento conocido por el lector acaba siendo invertido, produciéndose un efecto de extrañamiento que obliga al receptor a una decodificación cuidadosa del texto[109]. En efecto, no es la mano del ángel quien detiene la caída del cuchillo sobre el pecho del joven sino éste mismo, que se rebela con "la fuerza entera de la vida" (*Punto cero*: 220). El anciano actuaba movido por la fe, convirtiéndose por ello en un fanático: "Hinchado estaba el viejo / con el poder oscuro que en su brazo ponían / la obediencia y la fe." (220); sin embargo, la reacción del joven, que podría parecer, ateniéndose a la interpretación del hipotexto bíblico, una impiedad, se justifica en la comprobación que hace posteriormente: "La mirada del joven consultó el horizonte. / Pero ya en vano. / Un sol plomizo no velaba ahora / el vacío silencio de los dioses." (221). Hay, por tanto, una condena a la rigidez mental que impone la fe religiosa, al menos la que se desarrolla dentro de los límites

[108] A propósito de las mayúsculas, confróntese con el apartado gráfico en lo relativo a cuentos como "Informe al Consejo Supremo" u "Homenaje a Quintiliano".

[109] Este mismo procedimiento lo analizamos nosotros en el relato de Valente, y es visible, sobre todo, en la relación paradójica o de extrañamiento que se produce entre el título de un cuento y el posterior desarrollo del mismo, que no se corresponde con la referencia esperada por el lector, capaz de reconocer el título; lo hemos señalado por ejemplo en "Discurso del método", "*A midsummer-night's dream*" o "*Dies irae*".

preestablecidos de un sistema de creencia o de pensamiento. Distinta es la postura de Valente ante la fe heterodoxa, es decir, ante las formas de creer o de buscar no sujetas a reglas de ninguna clase; este modelo es representado, en lo narrativo, por personajes como Abraham Abulafia de Zaragoza o Uriel de Acosta. El segundo de ellos es víctima no de la ortodoxia cristiana, sino de la rabínica, lo cual equivale a decir que todos los sistemas actúan de modo similar.

La intransigencia religiosa recibe una atención especial en el libro *Presentación y memorial para un monumento*, donde se literaturiza la pastoral de los obispos españoles a favor del levantamiento militar de julio de 1936. En este poema es satirizado, por ejemplo, el empeño de la Iglesia en que los condenados a muerte se confesasen: "Y, *Deo gratias*, tan sólo ha muerto impenitente / un dos por ciento de los fusilados, por sanción de la / ley, en las islas vecinas (...)" (*Punto cero*: 306), y en que la destrucción de reliquias fuese castigada. Apelando de nuevo al uso de las mayúsculas como muestra de exhibicionismo gráfico practicado por el poder, se habla de la fiesta de la "Preciosísima Sangre de Nuestro / Señor Jesucristo," (307), en evidente contraposición a la despreciable sangre de las víctimas de la intolerancia y de la complicidad del poder. En el cuento "El uniforme del general" se revive la situación que acabamos de explicar: un cura trata de confesar a un reo en los minutos previos a su muerte. El preso rechaza esta "ayuda": "El cura dejó el libro y se puso en oración porque ya se avecinaba la hora y el condenado nada había querido oír" (141). El tono irónico del relato se acrecienta en el momento en que el condenado, mientras el cura reza, se reafirma en su convicción y, dibujando un uniforme militar en la pared, se orina sobre él. De este modo, lo militar y lo eclesiástico quedan unidos en un mismo acto de repudio, del mismo modo que lo estaban en los actos de represión.

Otra manifestación del dominio de la Iglesia católica que encontramos en el poemario citado es la que se refiere a la quema en una hoguera de Anne de Chantraine, acusada de prácticas de brujería. Se trata, por tanto, de la representación del ánimo inquisitorial y genocida de la ceguera religiosa. En la narrativa encontramos en paralelo, el cuento "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde el Papa insiste como un demente en la solución del fuego: "¡Que lo quemen!" (31) es la primera frase que pronuncia. Negándose a oír las explicaciones, se complace en el complejo proceso de los autos de fe: "—Pues si fuiste un médico sabrás que los profestas arden como leños y gritan en el

suplicio como cerdos acuchillados." (32). Todos los rasgos de vehemencia incontrolada con que caracteriza Valente al personaje no hacen más que insistir en lo irracional de un poder que sólo es capaz de recurrir a la fuerza o a la coacción como medio de convencimiento: "persiguió a arcabuzazos a varios querubines, serafines, tronos, dominaciones (...) Una nube de sangre caía sobre sus ojos" (31-33). Recordamos que en el remate del cuento, el narrador no deja de recrearse en la suerte "ígnea" del Papa, distanciándose del castigo gracias a la apelación a la *Divina comedia*.

En el mismo volumen poético encontramos otras referencias a la hipocresía religiosa, pero ya más personalizadas, como ocurre con los poemas dedicados a Escrivá de Balaguer y, en general, a la ideología del Opus dei. En los relatos no hay una aproximación tan personal a figuras representativas de un período de la historia de España, a excepción de la simple mención de Pemán en "Fuego-Lolita-mi-capitán"; sin embargo, la ya connivencia mencionada de la Iglesia con la dictadura sí aparece en textos como "El uniforme del general", "Fuego-Lolita-mi-capitán", "Homenaje a Quintiliano" y otros.

Como contraposición a esta actitud frente a lo metafísico, Valente propone la de los **heterodoxos** que, en general, son las víctimas de la ortodoxia. Ya hemos visto que el místico opuesto a los sistemas de todo tipo es una de las figuras con las que mejor se identifica el autor, tanto en lo relativo a su relación con la historia como respecto a los planos filosófico o poético de la existencia. En cuanto a lo primero, Valente es un exiliado, una persona no atada a los límites físicos o culturales de la variación humana; quiere estar en todas y en ninguna parte. Por eso declara: "PORQUE es nuestro el exilio. No el reino." (*Punto cero*: 314).

También exiliado es el personaje Abraham Abulafia, que aparece en el cuento que incluye su nombre. De él dice Maimónides que "No tiene tierra y es de toda la tierra" (33), y, más adelante, el narrador añade que "La misma noche, a la misma hora, llegaba a las puertas de Roma un hombre a pie, cubierto por el polvo de toda la tierra. (...) no se le halló documentación." (34). Es como un vagabundo, en parte por devoción y en parte, posiblemente, por obligación. Esto es lo que le ocurre también a Uriel de Acosta, que "viniera desde lejos huyendo de las palabras amarillas de la ley" (97). Tanto Abraham Abulafia como Uriel son exiliados por motivos religiosos y sólo quizá en ese sentido no son plenamente identificables con la actitud y la postura del propio escritor. Heterodoxo sí lo

es, en tanto que conecta con los modos de autores previos caracterizados por la desviación respecto de lo oficial (místicos de todas las procedencias). Uno de ellos es Miguel de Molinos, a cuyo proceso eclesiástico dedica el poema "Una oscura noticia"[110], condenado "(...) a gloria / y satisfacción de la ortodoxia", por haber dado "de la verdadera y perfecta / aniquilación / una oscura noticia." (371). Así pues, Molinos, como los restantes heterodoxos, fue condenado por pensar fuera de la norma, fuera de lo enseñado, tal y como se dice de Uriel: "Él leía en la costra de las miradas la opacidad letal de lo enseñado. Escribía febrilmente hasta el amanecer y luego masticaba sus papeles para no dejar huellas o argumentos flagrantes a la acusación" (97), las que sí dejó Molinos y de las que los tergiversadores obtuvieron el material para su inculpación: "cargado con el peso estrafalario / de tantas conclusiones, setenta y ocho creo" (371). Uno y otro heterodoxos se encuentran sobre todo solitarios o, mejor, rodeados de soledad por los fanáticos; de esta forma van hacia el silencio perfecto que siempre buscaron:

> Y tú enmedio,
> tú solitario bajo las insignes galas
> del otoño romano, vestido de amarillo,
> (...) ibas
> *aniquilada* el alma, a la estancia invisible
> al centro enjuto, Michele
> de tu nada. (372. Cursivas nuestras).

> Fue así *aniquilado*, delatado, vendido por el miedo y entregado a su fin. El solitario apoyó sin rencor los labios húmedos en el cañón de un arcabuz armado y disparó.
> (98. Cursivas nuestras).

Soledad, abandono e intolerancia parece ser el destino de los heterodoxos. Por ello, Valente, desde un principio, lo asume y acepta su destino de exiliado. No cabe duda de que la simpatía del narrador o del yo poético por las figuras de estos personajes es una muestra de la proximidad ideológica del autor; "extranjero, engendrado por tu tierra / extranjero, como todos nosotros" (*Punto cero*: 371). Creemos que, de este modo, se puede comprobar una nueva concomitancia entre la narración y la poesía de Valente, la cual se da, a nuestro juicio, a través de la identificación del escritor con las figuras de los resistentes ante el dominio ideológico.

[110] Valente dedicó a este religioso, además del presente poema, el *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, y fue el editor de la *Guía espiritual* del aragonés.

Otro tipo de **totalitarismo** contra el que se compromete Valente tanto con su prosa como con su verso es el de tipo **militar o político**, que ejerce, sobre todo, una violencia física y que pretende el dominio no sólo de las conciencias sino también de las vidas. No insistiremos en los cuentos en que es desarrollada esta temática; es especialmente relevante en algunos textos donde ocupa el núcleo de la narración: "El fusilado", "Discurso del método", "En la séptima puerta" o "El uniforme del general" son los más representativos, sin dejar de estar presente en otros relatos.

Como en el caso de otras acusaciones, el ámbito al que se dirige ésta no es solamente el de la historia concreta y particular de un momento y de un país. Por el contrario, alcanza el orbe de existencia de un sistema tan amplio como la historia de la humanidad, al menos la posterior al mito; es decir, califica la edad de plata. Buen ejemplo de ello es el poema "Las legiones romanas", que mezcla referencias al imperialismo romano con otras que se basan en los datos de la guerra de Vietnam promovida por el imperialismo estadounidense. En definitiva, se habla de la constante histórica de las guerras de dominación y sometimiento más que, de modo particular, de alguna de sus manifestaciones concretas: "Para todo el imperio, imperio / sacro, por los siglos / de los siglos" (291). Recordemos que, por ejemplo, "Rapsodia vigesimosegunda" o "En la séptima puerta" emplean también el recurso de entreverar ámbitos históricos y geográficos diferentes en una misma referencia para, de ese modo, englobar una época mucho más amplia; la convivencia de referencias no es tan clara y abundante como en el poema propuesto, pero se puede percibir: el primero de los cuentos habla de la actitud de los poetas durante las guerras helénicas entreverando referencias a la guerra civil española, casi como el segundo, que se refiere al público en general. En la continuidad de la sinrazón no hay, en realidad, un comienzo perceptible: "Nadie recuerda cómo fue el comienzo" (*Punto cero*: 290), pero en realidad tampoco hay un final; esto, de algún modo, significa el fracaso del imperialismo, puesto que, a lo largo de su prolongada actividad, ha sido incapaz de un sometimiento total de sus víctimas: "(...) Por qué la victoria no saluda / a las heroicas águilas que caen, / caen, caen." (291). Todo ello apunta, por tanto, a una continuación de los intentos de dominio, pero también a la resistencia y a la oposición en la que se sitúa el propio poeta.

Otro ejemplo es "Canción de cuna", que se refiere a unas movilizaciones —podría tratarse de las de mayo de 1968— que pretenden desenmascarar la falacia de la autoridad, del poder. Éste reacciona enseguida con la fuerza: "Todas las alamedas se llenaron de pronto / de guardias a caballo (...)" (292), y con la solidaridad del "gremio" o del interés común: "Así aparecieron en filas casi iguales / el capitán (con el tambor) / el profesor (con la batuta) / y el hijo de la batuta con el gran celador" [111] (292). El mayor paralelismo que encontramos en este poema es con los cuentos "Acto público" o "Los nicolaítas", en los que el poder aparece representado por la solidaridad de la masa conjurada. En "En la séptima puerta" los espectadores son también los que incita a la violencia y al enfrentamiento.

La actividad del orden establecido, en ocasiones, puede basarse en una vigilancia constante sobre el individuo, igual que hace el poder de base religiosa. Puede compararse, en este sentido, el control a que es sometido Uriel de Acosta por parte de la autoridad religiosa del judaísmo ortodoxo con la vigilancia que sufren los personajes del poema XII de *Presentación y memorial para un monumento* —el científico Oppenheimer y otros— por parte de los servicios secretos norteamericanos. En los dos casos, la omnipresencia de lo estatuido hace del ambiente algo irrespirable y obliga a soluciones drásticas. Comparemos dos fragmentos; el primero de ellos procede del poema citado:

> EL CORONEL Pash,
> (...)
> y los agentes de la sección G2,
> disfrazados de mariposas, de marionetas,
> de margaritas para el sí y el no,
> rodearon la casa solitaria
> de Jean Tatlock en San Francisco
> donde el Doctor,
> secretamente vigilado,
> pasó la noche.
> (...)
> Jean Tatlock se quitó la vida.
> El Doctor denunció a sus amigos (...) (310).

Por su parte, el cuento enuncia, con un paralelismo muy notable, que:

[111] El juego de palabras que lleva del sintagma "el hijo de la batuta con el gran celador" a otro subliminal que el lector deduce, del tipo "el hijo de la gran puta..." —cfr. López Castro, *op. cit*.— lo hemos apuntado nosotros en el caso de "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde el Papa es calificado de "hijo de la gran osa" (31).

> Estaban los ortodoxos (...) debajo de su cama y en los repliegues de su pensamiento. Los rabinos se disfrazaban de viento de la tarde para hacerle preguntas engañosas sobre la inmortalidad. (...) Fue así aniquilado, delatado, vendido por el miedo y entregado a su fin. El solitario apoyó (...) los labios húmedos en el cañón de un arcabuz armado y disparó. (97-98).

En ambos casos, el espionaje y la denuncia impiden la autonomía de los individuos. Pero una situación todavía más agresiva que esta —si es posible— es la que lleva al poder a torturar y sacar la vida a sus víctimas, a intentar apropiarse de su existencia. Nos hemos referido en varias ocasiones a la reiteración del tema del **condenado a muerte** en los relatos de Valente. Comprobamos que la lírica tampoco es ajena a esta temática. Podemos poner el ejemplo del fragmento XX del libro *Treinta y siete fragmentos* (*Punto cero*: 389), con un lector implícito representado, Yara, que, según López Castro, es una mujer brasileña, conocida de Valente, que sufrió torturas (cfr. *op. cit.*: 162). El poema alude a la imposición del orden a través de la violencia: "Los torturadores son ángeles del orden." (389), ángeles de la muerte. El poder de estos seres está, en realidad, en una limitación ingénita, pues lo único que pueden hacer es matar: "El cuerpo derribado bajo el golpe metódico / de estos hijos del pus y de la noche / más libre es que nosotros." (389)[112]. El muerto es inalcanzable ya para los asesinos. Recordemos, a este respecto, lo que ocurre con el personaje de "El fusilado", que se trasmuta en lagarto, de modo que la ejecución no se hace efectiva pese a que las balas chocan contra su cuerpo humano, y queda así derrotado el poder. No es extraño por tanto que los condenados a muerte de los cuentos valentianos no se autocompadezcan o caigan en la desesperación; al contrario, su actitud de dignidad, además de condenar la agresión que sufren e imposibilitarla en el fondo, pues no ceden, consigue situarlos moralmente por encima de los representantes del poder. En este sentido, Valente vuelve a proclamar la necesidad de una libertad total para el hombre, que se cifre sobre todo en la voluntad de cada uno más que en las posibilidades reales que ofrece, ha ofrecido y ofrecerá el sistema del orden: "Comemos orden / (con sus haces de muerte) / castrados finalmente como especie. / Comemos orden. / Nunca naceremos." (*Punto cero*: 389).

[112] Uno de los tipos de odio negativo que no puede llegar más que a sí mismo es el "del que no sabe más que abatir un cuerpo." ("Undécimo sermón (fragmento)", 95). Por otro lado, el adjetivo "metódico" de los versos citados nos remonta al cuento "Discurso del método", donde el personaje habla del modo en que se tortura a los presos: "Es la *metodología*, como dice el patrón" (74).

Habida cuenta de la nómina de miserias que recorre Valente en su obra, alguna de las cuales hemos mencionado hasta aquí, no es extraño que considere perentorio el despertar de la voluntad de libertad que late en el ser humano. Pero la aparición total de esa libertad insobornable en un medio como el descrito no puede suponer menos que un acto de heroísmo y de entega. Este es otro de los paralelismos que consideramos que se dan entre la narrativa y la lírica del autor: la necesidad de **actitudes heroicas**, que son capaces de sostener el odio generador frente a la agresión de lo externo. Valente, en su poema "Tiempo del héroe" (*Punto cero*: 293) presenta la obligada reverencia del silencio ante el héroe que se sitúa en la muerte, ajeno al rito y a las palabras, en contraste, por tanto, con la actitud dominante en la sociedad. Es también una proclama de la necesidad de la violencia liberadora: "(para que no) nazcan de ella más que hombres armados." (293).

Ahora bien, antes de la reacción es preciso, como decíamos, un despertar de la conciencia, lo cual lleva si no a la reacción, sí al menos a la resistencia. En principio, esta actitud revela la indignidad del poder frente a la víctima; "El hombre pequeñito" (*Punto cero*: 289-290) es un poema que ejemplifica esta postura. Allí, un personaje dibuja un mapa de su patria y en ella sitúa "barquitos de papel, colores, árboles / unos peces azules / nadando en la mañana / y hasta un pájaro pinto." (289). Sin embargo, aparece otro personaje, "solemne", y extrae simplemente "dos soldados de plomo" (289). Ante la aparición de la violencia el primer hombre retira tranquilamente todo lo que había dispuesto y deja al otro totalmente asombrado: "El vencedor pestañeó perplejo / con sus sólidos párpados de palo" (290). Esto mismo es lo que hacen Uriel de Acosta al suicidarse, el condenado de "El uniforme del general" al orinarse en el uniforme, el de "El fusilado" al trasmutarse en reptil o, sobre todo, el de "Discurso del método" al "ordenar" al torturador que lo mate: "Luego levantó la mano despacio y puso la palma sobre la llama, tranquilamente, y la apagó. Yo disparé. Como si él me hubiese mandado. Y eso es lo que no me gusta" (75). El vencedor resulta vencido al recibir las órdenes de su víctima, que le entrega una victoria que ya no lo es ni lo puede ser, porque ya no se puede corregir el error.

Ahora bien, la necesidad de la destrucción por medio de un héroe no pasa desapercibida a Valente. En la narrativa tenemos un cuento paradigmático en este sentido, "Rapsodia vigesimosegunda", que ya lleva en su título su naturaleza heroica: rapsodia o canto épico de las hazañas del héroe. El cuento sitúa su argumento en el regreso de Ulises a

Ítaca y la destrucción de los pretendientes de Penélope, a partir del canto XX de la *Odisea* homérica. A lo largo de este capítulo hemos señalado algunas correspondencias especialmente significativas y evidentes entre textos en prosa y verso del autor. En este momento debemos referirnos a otra que resulta no menos sorprendente que las anteriores, la que se da entre el cuento del que hablamos y el poema "Reaparición de lo heroico", de *El inocente* (*Punto cero*: 352-354). La identificación se cifra en múltiples aspectos, como el hecho de que el poema parte también del canto XX de la *Odisea* de Homero, que se centra específicamente en la muerte de los pretendientes y que, por tanto, comparte muchos personajes, etc. La única diferencia en el plano argumental es que, de algún modo, cada texto completa al otro, pues coinciden sólo en la muerte de Antinoo; el poema añade las circunstancias previas, el diálogo de los pretendientes, antes del inicio de la matanza; el cuento relata la muerte de los restantes pretendientes, el diálogo con Femio Terpíada y la reinstalación de Ulises en su palacio. Es decir, donde el poema termina —en la muerte de Antinoo— comienza el relato:

(...) Atravesó su punta la garganta de Antinoo y salió por la nuca. Un chorro espeso de irreparable sangre vino a las fauces del muerto. Flor de los pretendientes, irrisorio despojo, entre el vaho animal de la hermosa matanza (354).	Antinoo, hijo de Eupites, había caído del alto gorgorito de su estupidez muerte abajo. Qué hermoso pareciera vivo a los necios. Muerto reveló la entera luz de su naturaleza: era un cerdo sangriento. La lengua se le vino para afuera de la boca, espesa y sucia. (27).

En ese punto de transición, las coincidencias son sorprendentes, tanto por lo argumental, como por el estilo de la descripción. Podemos verlas, por ejemplo, en las referencias a la guerra de Troya como trasunto de la guerra civil española, la apelación a los pretendientes como enemigo a batir; la referencia a que "Quien tenga una esperanza ocúltela, / pues el tiempo es de tibia descreencia" (352) del poema se corresponde con "Los tiempos son difíciles y quién iba a pensar que tú vendrías" (29) del cuento. En uno y otro, además, la transición histórica entre lo helénico clásico y lo hispánico contemporáneo se da a través de anacronismos o paradojas insertadas en el discurso; por ejemplo, se alude a las "provincias": "todos los pretendientes de provincias" (353), "de modestos viajes por provincias" (29); se caracteriza de modo similar a Antinoo en el poema: "joven experto en

lenguas extranjeras / hábil en la ironía y el pastiche" y a Femio Terpíada en el cuento: "Así que tuve necesidad de pan, de un puesto, de un pequeño prestigio entre los otros (...) Telémaco (...) conocía mejor la desdichada suerte de la lírica en los años siguientes a la guerra de Troya" (29). Pero la identificación se da además en el nivel temático; se postula la necesidad de una "hermosa matanza" que libere a la sociedad del peso de los pretendientes. Ambos textos pueden leerse en clave metaliteraria, pues hablan de la apropiación del canto por parte de unos poetas inservibles, entregados al poder y servidores suyos, que pretenden tapar el canto del pasado, es decir, el recuerdo de lo ocurrido: "sin tanta servidumbre a lo pasado" (353). Ese pasado está representado por Ulises, que regresa y desbarata los planes de los oportunistas. Así, el papel del poeta verdadero es el de desenmascarar a los pretendientes. De este modo, se opone la tensión y la vibración de la lira del Terpíada en el cuento: "(...)pulsó al azar la lira. Se oyó un sonido tenue, tenaz e inútil, que quedó en el aire, solo y perdido, como un pájaro ciego" (29), a la del arco de Ulises —"aquel objeto pesado y anacrónico" (353), según Antinoo— en el poema: "Así templó la resistencia / de la tenaz materia. / Tocó la flecha amarga, / hizo vibrar la cuerda poderosa / con un rumor distinto / y un tiempo antiguo vino en oleadas / de hosca respiración hasta los hombres" (353-354). Es necesario el heroísmo del hecho y de la palabra.

Todo esto nos lleva a la visión común que da Valente en los cuentos y en los poemas de la **actitud de los poetas** ante la realidad y de la clarificación la verdadera poesía. En primer lugar, recordamos que en "El mono" se encuentra una reflexión del poeta entre su compromiso con lo poético y la pureza del canto, y su sentimiento de obligación para con una sociedad y unos lectores que lo reclaman.

En "Rapsodia vigesimosegunda" encontrábamos el ejemplo de Femio Terpíada, poeta de circunstancias, alabador del poder que en cada caso hubiera: "Canté a los pretendientes, obligado por la necesidad, la canción que un dios me inspiraba". Teniendo en cuenta la posibilidad de leer el cuento no como reelaboración literaria sino como parábola del pesente del narrador, el aedo sería uno de tantos poetas de la postguerra en España, cantores de la victoria de los vencedores. Un repaso a la actitud de la poesía tras la guerra se encuentra en "John Cornford, 1936" (*Punto cero*: 200-202), en el que se opone la actitud del escritor inglés, de acción constante —"Un solo acto de vida y muerte, / la fe y el verso

un solo acto"— con la de gran parte de los restantes literatos: "Los poetas retrocedieron / a su pasión consolatoria (...) / cedió el viento y se fue el público[113] / y cundió la desesperanza", y "La inteligencia aún se pasea / en tren de lujo por los versos / mientras espera que otros caigan / para sentir horror de pronto". Es decir, los oportunistas que pasan de la resistencia a la compasión, los que adoptan un tono de sorpresa ante una realidad que viene siendo la misma desde tiempos inmemoriales.

Este tipo de poetas está ridiculizado en "Poeta en tiempo de miseria" (*Punto cero*: 208-209), texto en el que se hace una caricatura de un poeta con un pasado innombrable que procura ocultar bajo una inmensa palabrería sin fondo —a esta circunstancia ya nos hemos referido al tratar la similitud del poema con el cuento "Un encuentro"— que le permite, como a Femio, subsistir: "Compraba así el silencio a duro precio, / la posición estable a duro precio, / (...) / a duro precio el pan" (208)[114]. Este poema nos recuerda también a "Rapsodia vigesimosegunda" o incluso a "Variación sobre el ángel", cuento en el que un vate es alabado y empleado por una sociedad ávida de cantores de su recién conseguida grandeza para ensalzar el estatus, de modo que lo que originalmente era una tragedia acaba por convertirse en una ópera. Este poeta acaba por ser expuesto al público como un objeto cualquiera de adorno. Frente a él, otro intenta escribir himnos y sólo le salen plañidos —como le ocurre al protagonista de "En razón de las circunstancias"—, con lo cual es rechazado por la sociedad: el que no puede servirla queda al margen.

El desprecio del autor por este tipo de escritores se comprueba en muchos otros poemas, como "Anales de Volusio" (*Punto cero*: 366) o "Arte de la poesía" (368-369). En éste último, especialmente, se refiere a alguna de las actitudes más rechazables según su criterio. Por ejemplo, desprecia al que "(...) inflama su pasión desconsolada / de vecinal nodriza con eólicas voces." (368), le parecen repulsivos el "confesional" y el "patético".

[113] El verso "Cedió el viento y se fue el público" nos recuerda otro cuento que indirectamente se refiere a la guerra civil, "En la séptima puerta", donde, en una plaza, la multitud jalea la lucha de dos hermanos. Cuando termina el espectáculo y los dos mueren, los espectadores también se van: "La multitud se dispersó entre nubes de júbilo o improperios" (100).

[114] Este poema, junto a otro, suscitó una polémica entre Valente y Félix Grande en la revista *Índice*, porque Grande consideraba que hacía referencia con toda claridad a la situación de José Hierro. La inmediatez de los referentes de Valente salta a la vista aunque, como suele ser habitual, los datos concretos que permitan una identificación inequívoca no aparezcan.

Esto nos recuerda la declaración de "El regreso" que proclama la inutilidad de todo apasionamiento sentimental —"Y escribo en letras rojas contra el tráfico inicuo: UN ADIÓS: PROHIBICIÓN DEL LLANTO" (87)— en el conocimiento, en este caso, de la muerte. Es decir, es inútil el que pretende sorprenderse y vocifera. También le parece especialmente despreciable el que se vende, el "llamado, en fin, al gran negocio" (369), lo que de nuevo nos hace ver un paralelismo con la situación de "En razón de las circunstancias" y "Variación sobre el ángel", entre otros relatos. La compraventa de lo poético no sólo degrada a la poesía, sino que, además, convierte en un pelele al poeta, como le ocurre al del segundo relato: "El poeta fue expuesto, con la boca abierta, en el escaparate de un comercio de tejidos (...)" (153).

En el antepenúltimo de los poemas de *Presentación y memorial para un monumento* Valente realiza una parodia en prosa de las relaciones entre los escritores; allí, una especie de comité de literatos examinan la obra de un compañero, que es un incomprendido. Así pues, el escritor no sólo puede estar aislado por la sociedad en general, sino también por otros supuestos literatos. Valente insiste en la "fábula" de la autocrítica que los escritores pretenden hacer de sí mismos; apelando a los tópicos, fingen aplicar a sus obras los mismos criterios que aplican a las del escritor criticado. El texto, en tanto que parodia de la organización de un acto libre como es la crítica, nos recuerda al afán totalitarista representado en "Informe al Consejo Supremo"[115]; también existe otro, paralelo, con "Sobre el orden de los grandes saurios", donde se pretende curar a un visionario haciéndole asistir a las reuniones que le impone su trabajo, es decir, haciéndole participar de la "realidad". Con ello no consiguen nada y el personaje acaba por enajenarse totalmente. En los dos casos lo sistematizado es inútil frente a lo individual.

Frente a esta "prototipología" de poetas falsos Valente suele proponer modos de actuación distintos por completo, y lo hace en general por oposición a los primeros. Una proclama perfectamente clara es la que supone el poema "Segundo homenaje a Isidore Ducasse" (294-295). La actitud de este **verdadero cantor** se presenta con una marca positiva y otra negativa; la primera dice lo que el poeta debe conocer y reconocer: "diversas

[115] Recordamos que en este cuento se hace una parodia de la autocrítica o "*refutatio adversus se ipsum*" (61), y que, curiosamente, como en el poema, se asocia al onanismo y a la eyaculación: "(...) que escondía,

leyes implacables // La ley de la confrontación con lo visible (...)" (294), etc., y la segunda dice lo que el poeta debe ignorar: "(...) el regicidio / como figura de delito / y otras palabras falsas de la historia." (295). El escritor, por tanto, debe situarse ante la realidad directa y no ignorar la no visible. Este es, como es lógico, el plan que preside la escritura narrativa de Valente, la oscilación, como el personaje de "El mono", entre el mundo cerrado de la poesía y la atención al mundo de salida de esa poesía, a los lectores que, aun sin entender enteramente lo recibido, exigen una cierta correspondencia por parte del escritor. Así pues, el autor niega la actitud de poetas como los que aparecen en el poema "Una inscripción" (*Punto cero*: 48-49), ajenos a los problemas que les ofrece la realidad inmediata, a la cual contrapone, por ejemplo, la de Rimbaud o la de Lautréamont —en "Punto cero" (369-370)—, poetas que no se "sobremueren" ni viven para las prebendas. La resistencia ante la presión de la sociedad es signo de autenticidad y es, además, una necesidad inevitable de cualquier poeta. Por ello, el personaje de "En razón de las circunstancias" es incapaz de complacer el orgullo y la solemnidad de los que le exigen loas y alabanzas, y por ello también el de "Variación sobre el ángel", que carece del ángel mentiroso y adulador, no puede cumplir las exigencias del orden. Poesía e independencia son, pues, tanto en prosa como en verso, dos realidades inseparables en la obra de Valente.

4. 1. 1. 2. 1. 1. 3. Con la luz del pensamiento

Si hundo mi mano extraigo
sombra;
si mi pupila,
noche;
si mi palabra,
sed. (*Punto cero*: 21)

Tras la revisión de la memoria de la infancia, en un proceso que reconstruye la pérdida y destrucción de la inocencia original, y tras la atención a la naturaleza execrable que se reconoce en el presente y que se comprueba a lo largo de la historia, mediante el ejercicio de la crítica y la destrucción, el **tercer proceso perceptible** en la **prosa** y en el

acaso de más refinada manera, la noción regresiva de arrepentimiento y cuyo ejercicio iba acompañado con frecuencia de secreciones humorales debidas a procesos concurrentes de sadocomplacencia." (61).

verso de Valente es el que se refiere a la **recuperación de la inocencia**; ésta no es —no puede ser— la inocencia original de la infancia, sino que se obtiene en el proceso de alejamiento y destrucción por omisión de la realidad; significa, por tanto, el acceso a otro tipo de realidades iluminadas con una luz diferente, asociadas a la ceguera, al no ver, a la cara menos visible de lo real. En definitiva, esta etapa trata lo que en los capítulos iniciales hemos denominado el **proceso hermenéutico** de la escritura narrativa de Valente. Como en las dos anteriores, pretendemos comprobar si existe una conexión con la producción lírica.

Este apartado condensará los puntos de atención y de correlación en tres puntos, que se refieren a la realidad contingente del ser humano como mortal que piensa su propia muerte, a la trascendencia como vehículo de comunicación del hombre con lo desconocido, y a la lucha entre la palabra pública y la palabra germinal en el seno de la poesía. Se trata, por tanto, de la postura del individuo ante la vida, ante el conocimiento y ante los instrumentos del conocer.

En primer lugar destacamos la importancia que tiene la **segunda venida** de la **inocencia** al poeta como único medio de acceder a realidades ajenas a lo histórico. La inocencia permite obviar los datos que hasta el momento habían sido objeto de crítica y favorece una mirada nueva, no viciada por la permanencia de visiones espurias anteriores; es, por tanto, una especie de "anamnesis" de los orígenes y ceguera ante lo inmediato —de ahí que el motivo de la ceguera vaya a aparecer en bastantes ocasiones— pues se trata de comenzar de nuevo otro camino, sin condicionamientos previos: "Ay inocencia, / ay zarpa de oro innumerable, / ahora que tu reino ya es de todos, / que en tu segunda aparición triunfas / sobre los grandes pudrideros públicos / y te aplaude el verdugo con sus manos sangrientas / porque la bestia ha sido domeñada / (quién la liberará y cuándo), / es digno / y justo, / hembra inmortal, / que no me reconozcas." (*Punto cero*: 364). El poeta ha cambiado, sin duda, tras la experiencia devastadora de la lucha con lo infame; espera, sin embargo, recuperar una inocencia imprescindible para seguir su camino. Entre los relatos no hay un texto tan explícito como el poema citado, que revela la necesidad de un nuevo canto, de una nueva mirada. Pero, como ya vimos en el análisis temático, sí se dan referencias ligadas a esa necesidad. Por ejemplo, en "Mi primo Valentín", el personaje central, que ejerce el papel de *medium* entre la mediocridad de la civilización actual y el campo de acción de las realidades trascendentes, es el único capaz de ver un ángel entre el

tráfico de una gran ciudad. Ahora bien, quien le permite esa percepción que supera lo inmediato no es otra cosa que la inocencia, de modo que el ángel está a punto de perder la suya, sorprendido de pronto por la mirada del personaje: "Se sintió poseído, desnudo, a punto de perder su inocencia" (53). Sabemos, además, que la inocencia es garantía de autenticidad de la obra del poeta; así ocurre en "Variación sobre el ángel", donde uno de los vates, "acometido de inocencia quería componer himnos. Y siempre que escribía un himno le salía un plañido" (153), y también en "Sobre el orden de los grandes saurios", donde el personaje, que ha empezado a optar por una vía colateral a la "normalidad", es instado a permanecer en los dominios de lo lógico; él cree conseguirlo, pero la inocencia no se lo permite: "Luego sus ojos se volvieron, ya con la sola luz de la inocencia. Sólo entonces se fijó en la rara forma de su boca (...)" (70), y regresa, así, al camino original, que en este cuento está simbolizado por la enajenación.

Uno de los espacios literarios más repetidos en la obra de Valente es el que trata la **naturaleza contingente del ser humano**, su conciencia de la ubicación y de la finitud de su presencia. De hecho, constituye uno de los tres bloques temáticos de la narrativa, tal y como lo hemos entendido nosotros. Este hecho se plasma, en general, en reflexiones sobre la muerte, y permanece en todos los momentos de su creación, aunque con posturas variables, que pueden ir desde la no revelación inicial hasta la intuición de los poemarios finales; es decir, entre la oscuridad de las respuestas o la ausencia de las mismas y el vislumbre de los espacios de tensión hacia los que se mueve el ser humano.

En la creación de Valente es muy habitual, como hemos visto, la figura del *homo viator*; aparece representando a todo individuo en el camino que es la vida y la búsqueda de respuestas: "Me he puesto a caminar" (15), dice en el tercer poema de su primer libro de poesía. El caminante, inocente por naturaleza, como un poeta, es un eterno sorprendido que no deja de hacerse preguntas o de hacérselas a álguien, sin poder hallar respuestas para ellas; la vida, como eterna interrogante, la presenta Valente en el poema "De tontos tenebrosos" (*Punto cero*: 117-118), donde los tontos o los hombres caminan a tumbos entre preguntas: "Encuentro / cosas: —¿Es esto amor? / ¿es lluvia esto? ¿así es el mundo? / Él no lo sabe. Anda / a lo largo de un túnel / sordo.".

El ser humano soporta, por tanto, el peso de la duda, que es como una carga que cada cual debe sobrellevar. Recordamos que, por ejemplo, la protagonista de "La mujer y el

dios" es un ejemplo de *homo viator*, atormentada por la desgracia y sin saber a dónde dirigirse para obtener una respuesta del dios que la tradición le dicta como la única fuente de conocimiento; esta mujer descubre, al final de su trayecto, que la respuesta a su desolación está en ella misma, que el dios va a sus espaldas y que, por tanto, todo ser humano debe cargar con la conciencia de la divinidad, de su presencia o de su silencio: "Le dijo (...) que el dios iba sentado a lomos de cada hombre, cabalgaba en su espalda sin abandonarlo nunca y sin dejarse ver" (37). Un paralelo evidente con esta situación se da en el poema "Versión de Hebbel" (*Punto cero*: 280-281), en el que un hombre carga con un muerto a sus espaldas: "Arrastra una vez más la dura carga / y el muerto pesa como un muerto, / a cada paso más." (280)[116]. Por lo tanto, ambos simbolizan el camino del ser humano con su carga a cuestas, con sus pesares y con sus dudas. Al final siempre queda la incógnita o el desconcierto, el no saber nada con certeza, la seguridad de seguir vagando para siempre en el vacío presentido. Recordamos que en "El regreso", el narrador sopesa la posibilidad de pensar la muerte, de volver a encontrar al personaje que se ha suicidado, y concluye que fuera de la causalidad y el tiempo, es decir, fuera de las dimensiones impuestas, el vacío, a fuerza de amplitud, ha de permitir que los caminos de ambos vuelvan a cruzarse: "(...) cómo imaginar que en otros, que en los muchos viajes que sin cesar se cruzan en las sendas cegadas del mismo laberinto no habríamos de vernos." (85). La misma temática aparece en diversos poemas de Valente. Pero, más curioso incluso que esa coincidencia —esperable, como la mayoría de las señaladas—, es el modo en que el autor presenta semántica y sintácticamente el juego de azar que supone un entrecruzamiento de caminos en el vacío, "ahora que todos los viajes se funden en una sola y blanca víspera" ("El regreso", 85). Podemos encontrar similitudes entre el cuento "El regreso" y un poema como "Intimations of immortality from recollections, etc." (*Punto cero*: 415-417), que se dedica a un amigo muerto, del mismo modo que el cuento parte del suicidio de Calvert Casey, y a aquél le dice el poeta:

> qué viento aún ha de soplar sobre vivos y muertos
> o en qué navegación, con tu rostro de ayer,
> he de encontrarte. (417).

[116] Armando López Castro relaciona este poema con otro titulado "El desvelado".

versos en los q ue encontramos un evidente parecido con la invocación que el narrador del cuento hace a Casey y que, a su vez, es extraodinariamente pareja a la que la voz poética de "Cita" (*Punto cero*: 417-418) se hace a sí misma:

Porque sólo pensándote en causalidad y en tiempo cabría suponer que tú no has de volver ayer o que no has vuelto ya en el momento pasado de tu inminente regreso. ("El regreso, 86).	Pues cómo de otro modo iba a saber si estoy o si no he vuelto o cómo si he llegado o cómo cuándo si el que ha llegado soy o el que me espera ("Cita", 417).

Es decir, se trata de una duda de la localización del individuo en un universo no definido, donde las coordenadas espaciales y, sobre todo, temporales —de ahí la falta de coherencia y consistencia cronológica en los textos citados— no son útiles para la obtención de respuestas. No cabe duda de que la metáfora del caminante con su carga a cuestas, habida cuenta de su presencia en los poemarios de Valente y, como hemos visto, también en la narrativa, nos remonta a la importancia del mito lazarino en su creación. En lo que toca a los relatos, ya nos hemos referido a él al inicio de este estudio; insistimos en que la que, seguramente, es la recreación más evidente del mito en un cuento sea "El condenado" (1953), relato que no incluimos en el corpus de este trabajo. Su personaje se veía obligado a vivir, era obligado a continuar el camino. Sin embargo, y como hemos indicado en otras ocasiones, la temática lazarina repercute en otros textos, aunque en principio lo hace de un modo más indirecto. Por ejemplo, se puede reconocer en "La mujer y el dios", siendo así una versión femenina —más desprotegida, en términos de cultura tradicional— del mito. Esta mujer se enfrenta más al sentimiento de soledad o desamparo que propiamente a la idea de la muerte y ello ocurre porque, para ella, el óbito tiene un sentido que sólo el dios puede darle. Sólo cuando constata la imposibilidad de alcanzar al dios acepta el hecho de una vida sin explicación, de una vida que sólo se justifica en su persona —porque cada uno lleva al dios encima— y es ahí donde el mito del caminante pasa a ser el de Lázaro: cuando deja de caminar y se limita a observar, sentada, dejando que el tiempo —el agua que se lleva su imagen al mar, que es el morir— fluya, pues ese es su destino. Esa contemplación estática —y extática— de la mujer se corresponde con la mirada que se nos refiere en "El resucitado" (*Punto cero*: 112-113): "A veces su mirada / caía tiempo y tiempo / sobre la dura forma de un objeto". Esa actitud de duración pasiva

equivale a la espera de algo que ha de llegar, aunque no se sabe qué es. De esta forma, se enlaza la contemplación con la vela forzada, tal y como la practica el personaje de "El vampiro" que, aunque tiene unas connotaciones más sociales, no deja de remitirnos a la misma realidad rodeada de muerte y desconocimiento en la que se impone la continuidad de la vida. Tal y como lo interpreta López Castro, permanecer en vela es "una prueba iniciática de conquistar la inmortalidad" (*op. cit.*: 175). Es más, la vela o la vida puede ser un castigo, una duración del "asco" que manifiesta el muerto del cuento. Es la dura duración de la vida, y el que vela aguarda la noticia de algo que no acaba de llegar. El motivo de la resistencia al sueño —y a los sueños[117]— es decir, de la voluntad de permanecer unidos a lo tangible, se repite en la producción lírica del autor, lo cual prueba su eficacia como simbolización de la espera. Así, por ejemplo, "Destrucción del solitario" (*Punto cero*: 22-25); el poeta se presenta velando un cadáver que es él mismo: "Durante toda la noche / contemplé un cuerpo ciego".[118] La vela, como en el caso de "El vampiro", se produce en soledad y simboliza, por tanto, la espera de todo ser humano. Un ejemplo más que nos permite enlazar ya con otra perspectiva sobre la existencia y la trascendencia es el poema "El testigo" (*Punto cero*: 151-152) en el que, de nuevo, un personaje solitario pasa la noche en vela: "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". La diferencia con el anterior o con "El vampiro", está en que la vela no se debe, como los versos dicen, a lo que está presente, sino a lo que se intuye que puede venir o que amenaza: "Aguardo. / Alguien puede llegar, venir de pronto, / no se quién, conociendo / más que yo de mi vida" (152). Esa visita imprevista de lo desconocido es la que se desarrolla en "El ala", donde el personaje es amablemente asesinado por un visitante inesperado al que no entiende ni conoce. No es, por tanto, capaz de comprender unas hipotéticas explicaciones que el enviado da para justificar su muerte. Es esa la visita que esperan los que velan, aunque no saben cuándo llegará. Reconocemos, así, el carácter absurdo y anormal de la muerte, en el que la víctima no conoce o reconoce al "asesino", y asume, además, con la naturalidad obligada, el hecho de haber sido ejecutado. Juzgamos oportuno establecer una

[117] Solamente en "Hagiografía" emplea el escritor el recurso a lo onírico, lo cual es significativo. A pesar de ello, muchas atmósferas pertenecen más al mundo del inconsciente que al de lo constatable.

comparación ente "El ala" y el poema "El crimen" (*Punto cero*: 53-54), con el fin ya no sólo de aclarar el paralelismo entre los dos textos, sino también para demostrar que, en efecto, el recurso al tema del asesinado se reitera en la obra de Valente. En ambos textos habla el protagonista de la muerte, aunque en el poema lo hace ya desde el otro lado de la vida. En ambos, además, se combina lo asombroso del hecho en sí con la naturalidad con que la víctima acoge su muerte. Como ocurría en otros casos que hemos tratado, los dos textos podrían verse como complementarios, ya no sólo en lo temático, sino incluso en lo argumental; así, en el cuento, el personaje recibe una visita inexplicable y sin sentido de la que resulta su muerte por apuñalamiento; en el poema habla el difunto sobre las consecuencias de su fallecimiento —búsqueda del culpable, etc.— y reconoce la naturaleza incomprensible del hecho en sí. Veamos dos citas:

Hoy he amanecido
como siempre,
pero con un cuchillo
en el pecho. Ignoro
quién ha sido,
y también los posibles
móviles del delito.

Estoy aquí
tendido
y pesa vertical
el frío. (53).

Algo así tuvo que ocurrir para no haber violencia en la entrada ni en la corta visita ni en la salutación ni en el adiós. Pero ¿a qué había venido entonces? (...) Parecía estúpido que un minuto después una escena probablemente falta de sentido se resistiese a su reconstrucción (...) Hizo un último esfuerzo sobrehumano para desprender aquel objeto de doble filo, curvo y delgado como ala o alfanje, que se le hunde en el pecho con implacable suavidad. Luego dejó caer pesadamente la cabeza en la

[118] También en "Vigilia", de *Breve son*, aparece un muerto que no puede dormir: "En su caja de pino al alba / el muerto se desvelaba" (*Punto cero*: 261).

alfombra cruenta donde su cuerpo | yacía y expiró. (67).

Ya fue señalado en su momento el paralelismo de la muerte a causa del ala de un ángel, que se da por ejemplo en el poema "El ángel" (*Punto cero*: 465): "(...) al ala o filo con el que he luchado". Esta temática enlaza, además, con la mitología angélica que hace referencia a la comunicación del individuo con la trascendencia y que veremos más adelante. Podemos indicar ahora la presencia de otra perspectiva recurrente, tanto en los relatos del autor como en su poesía, y es la que tiene que ver con una determinada percepción de la muerte que establece el poeta o el narrador por contraste con la inmutabilidad de lo circundante; se trata, pues, de presentar el carácter puramente individual del morir y se remarca, al mismo tiempo, la falta de trascendencia que ese hecho tiene para el resto de las manifestaciones vitales. Sabemos que, en lo narrativo, este tema se presenta en "Con la luz del verano", en el que se explica la muerte de una anciana que contrasta con la normalidad del verano, que debería implicar vida, no muerte. En el poema "Como la muerte" (*Punto cero*: 41-43) también se habla del inexplicable deceso de una persona: "HA MUERTO un hombre, así, / mientras hablamos / sentados frente a frente, / ajenos a morir (...) / Mientras tú me decías / algo. Mientras nada pasaba / en realidad". Tanto en el cuento como en el poema se menciona una caída que es al tiempo la causa física y la consecuencia intelectual del morir: "Cayó de poca altura. / Con una muerte de muy pocos metros / bastó para que fuese / su caída insondable", y "Murió de caerse al suelo (a esa edad, la caída, nos dijeron)" (103). La diferencia está en que en el poema, a pesar del estupor y la sorpresa, el poeta se siente incitado a afirmar la existencia ("dime que soy verdad"), mientras que el relato se queda en la paradoja de la convivencia entre la luz o la claridad del verano y la muerte.

No deja de ser curioso que sea precisamente esa luz la que se invoque como prueba de la existencia frente a una supuesta oscuridad de la muerte, porque es, en efecto, un recurso bastante utilizado por Valente en su poesía. Pondremos simplemente dos ejemplos; "Luz de este día" (*Punto cero*: 175-176), que ya lleva la noción de claridad en su título. El poeta trata la posibilidad de su inminente muerte y lo que ello supondría; concluye que no quedaría de él más que lo vivido, el recuerdo: "Más bien pudiera ser que ahora / sólo por mí pudiese responder lo vivido / y no fuese ya imagen, supervivencia oscura, /

tenaz recuerdo de la fe que tuve, / bajo la parda luz inmóvil de este día" (175-176). Otro ejemplo es "El sapo" (*Punto cero*: 110-11), donde el cantor de la noche se ve sorprendido en su muerte por la luz de la mañana: "asesinado yace a mediodía, a medio mundo en luz // Luz breve fue su canto. / Bajo el poder oscuro, / que acaso presintiera, / de tanta luz reposa"[119]. Puede entenderse, por tanto, que la luz no hace más que desvelar una realidad que aparentemente no le corresponde, como es la oscuridad de la muerte; sólo puede constatar, no explicar o dar sentido a un hecho que se repite y renueva continuamente. Por ello, "El verano está lleno casi siempre de indefinibles muertes y aposentos vacíos" ("Con la luz del verano", 103).

Otra cuestión que parece inquietar la intuición del escritor es la posibilidad de "sobremorir" o de que una muerte mayor que la física complete la tarea de ésta; es decir, constata que el **olvido** es una etapa posterior al óbito y que, quizás, es el remate de la estancia del hombre en la vida. Tal y como el poeta lo presenta en "Son los ríos" (*Punto cero*: 97-98) el pasado y lo pasado persiguen a la vida hasta que la alcanzan y entonces ésta se funde con el vacío. Ahora bien, Valente va a considerar la desaparición total en el momento en que la memoria no puede ofrecer testimonio de la existencia. Así, una primera etapa de la vida exige al individuo la constatación de su propia existencia según la idea de que sólo el que ha vivido puede morir. Por ejemplo, en "Consiento" (26) el poeta declara, "Sólo yo que he tocado / el sol, la rosa, el día, / y he creído, / soy capaz de morir". Este poema conecta con la idea de "Tamiris el tracio" de que sólo el que ha poseído el canto, enteramente puede perderlo: "Sólo el que ha combatido con la luz, cegado por la luz, puede al cabo dar fe de lo visible" (107). En un segundo momento, el vacío o la muerte que persigue a la vida acaba por alcanzarla. Y, en tercer lugar, es la vida la que mata más a la muerte, al dejar que todos los restos de la memoria regresen al vacío. Hemos calificado, en otro momento, a "Fragmento de un catálogo" como ejemplo de *Ubi sunt?*, porque en él se hace un repaso de personajes olvidados. En lo poético, hay muchos ejemplos de reflexión sobre la muerte y el olvido; así, por ejemplo, "Los olvidados y la noche" (*Punto cero*: 81-84) reflexiona sobre la masa informe a la que han ido a parar muchos rostros que el poeta conoció como personas, y se da cuenta de su incapacidad para detener el río del olvido,

[119] Este poema tiene, además, implicaciones metapoéticas y se relaciona estrechamente con un cuento como "Tamiris el tracio". Hablaremos de ello más adelante.

pese a los reproches de los que se pierden para siempre. En ese dilema el poeta es, además, consciente de que él también camina hacia el abismo, de que mientras escribe su tiempo habrá finalizado: "Y yo seré antepasado pálido / de mi futuro olvido" (85). La dialéctica de la culpabilidad del "sobreviviente" por el olvido de los muertos, que en el cuento se plasma en sentencias del tipo "Quién es quién preguntarse fuera inútil (...) La piedad familiar cuidó algún nombre. Los franceses acusan al gobierno (...) (115)" tiene su equivalente en el poema:

> Inmóviles aún,
> como os dejó mi olvido,
> pálidos de mi sangre,
> conjurados en una sola acusación
> ¿Soy yo el culpable? (83-84)

Poeta y narrador saben que están condenados a olvidar a quienes los precedieron, del mismo modo que serán olvidados por quien los sigue. Algo similar encontramos en el largo poema "La salida" (*Punto cero*: 133-143), donde se enuncia que "cien veces más veloz / que nuestro pensamiento, / pasa de amor a olvido / ciegamente la vida. / no podemos pensarla[120] (...)" (140). Bastante más en el tono esperable del *Ubi sunt?* de "Fragmento de un catálogo" se encuentran los fragmentos XXVIII y XXIX de *Treinta y siete fragmentos* (*Punto cero*: 294), ya que en ellos se desprecia la gloria que se desprende de la actividad literaria: "Las obras del iluste vate / transpiran desde el lomo en sucedáneo / de piel más honorable hedor de gloria", o "Yo no quiero vender mi sangre / por adoquines de compacta gloria". El poeta sabe lo efímero de la gloria del mundo, resumida en ese trozo del olvido que es el cuento "Fragmento de un catálogo". Allí los autores mencionados, famosos y reconocidos en su tiempo, han caído en el olvido: "Quién es quién preguntarse fuera inútil entre las glorias que el olvido anega" (115). Valente parece adoptar, por tanto, una postura estoica ante la inevitable desaparición del hombre y del nombre, e incluso se permite una burla de aquellos que confían en la inmortalidad de su recuerdo y de su obra, específicamente cuando ésta se ha realizado con ese fin exclusivo.

[120] Tampoco la muerte puede pensarse: "Pero ni la causalidad ni el tiempo sirven para pensar el vacío, que además es impensable" ("El regreso", 85).

A parte de todas estas perpectivas, el autor enfoca el problema de la finitud vital desde una postura intuitiva, intentando saber qué es la muerte, acercándose a ella; así, no sólo puede contemplarla desde su presencia constatable en su entorno, sino que también pretende superar esta inmediatez y salir en su búsca. Esto explica que, en ocasiones, la perciba como una suerte de azar o laberinto dentro del cual es posible que los caminos de los que se han ido se crucen. Ya señalamos cómo este tema está perfectamente plasmado en el relato "El regreso", que es muy significativo de esta actitud ante la mortalidad.

También es bastante habitual que Valente oponga perspectivas distintas sobre la muerte, en general una de ellas negativa o incapaz de hallar la realidad del fenómeno. Así, suele quedar de un lado la interpretación previsible, burocrática y trivializada, y por otro el relativismo ante un fenómeno inabarcable y que se intuye como algo mucho más complejo de lo que puedan expresar las frases hechas. Una de las actitudes que el autor rechaza es la que se enfrenta a la muerte mediante el llanto, es decir, con la sentimentalidad aprendida, los asertos consabidos y el consuelo obligado para los que se quedan. Así se proclama en "Para una imagen rota" (*Punto cero*: 43), a propósito de lo que tratamos: "Mira el vacío en su plenario rostro. / Míralo sin llanto, / como quien ha sabido conjurar la muerte". Del mismo modo, el sujeto de la muerte también se enfrenta a ella sin lágrimas, tal y como se ve en "Tango y perdón" (*Punto cero*: 337): "Y YA solo en el borde de / la irrisión suprema, / sin llanto y solo / y transparente dijo: / —Adios, gracias; adios, regocijados / amigos". Este poema se sitúa muy en la línea de "El regreso", porque, recordemos, allí también se postula la antisentimentalidad frente a la muerte. Más clara, incluso, nos parece la conexión de este relato con el poema "Week-end" (*Punto cero*: 334-335) que, según Armando López Castro, parte del suicidio de una compañera de trabajo de Valente (cfr. *op. cit.*). En realidad, esa circunstancia no se explicita en el poema, aunque lo que sí queda claro es que se trata de un suicidio. Y si hablamos de muerte, suicidios y reflexión sobre ambos, tenemos que acudir necesariamente a "El regreso", que también parte del suicidio de Calvert Casey[121] y, como ya hemos comentado, es, en términos, generales una reflexión

[121] De hecho, "Week-end" y también el poema que citábamos anteriormente, "Tango y perdón", pertenecen a la primer parte de *El inocente*, libro que en su totalidad aparece dedicado "*A Calvert Casey, en memoria*" (*Punto cero*: 316). La figura del escritor cubano-norteamericano parece latir, pues, en gran parte de los textos del libro. Simplemente a modo de ejempo, en el poema "El descampado" (*Punto cero:* 333-334) se habla de "la formación de estalactitas seminales / como recuerdo de la

sobre la muerte. En ambos textos se reproduce el contraste mencionado entre una interpretación de la muerte trivial y otra que pretende ser objetiva y nada dogmática. En el poema, esa oposición ocupa en realidad la totalidad del texto y es su tema central:

> UN FUNCIONARIO ha desaparecido,
> entre otras noticias, sin previo asentimiento
> de la administración
> (...)
> Comunicamos
> fallecimiento repentino en nombre
> de la Staff
> Association.
> Gracias. (...) (334-335).

En el cuento —mayor en longitud— se reduce a uno de sus fragmentos:

> Estoy de pronto ante el obeso heroico funcionario que da una explicación crasa y correcta y general y obvia y aplicable a cuanto caso hubiere como éste para evitar equívocos siniestros (88).

Las dos explicaciones —administrativas— trivializan la complejidad de un hecho como la muerte, intentando uniformizarla y confundirla, convertirla en papel de circular, con otros papeles y otras noticias[122]. En el poema, además, se habla del llanto como modo de comportamiento ante la muerte y también se menciona la comunicación con el vacío en el que el muerto sitúa su reino: "Pero yo tengo un libro / del difunto, ya insólito, y sin venia / ni circular ni casi llanto / a quién se lo devuelvo (...)" (335). También en "El regreso" el narrador precisa entregar un poema —palabra, como el libro— al muerto: "Me preguntaste ávidamente el título del poema (...) Yo lo repito ahora una vez más, lo dejo caer en tus oídos y hacia un centro infinito (...)" (86)[123]. Así, el relato opone la muerte oficial representada por el funcionario y por los recortes de prensa, a la muerte oficiosa pero real que mueve el intento de comprensión, casi del mismo modo que en el poema separa la noticia de la realidad de la ausencia.

---

antropohistoria", conectando directamente y sin ninguna duda con la idea que "El regreso" recoge literalmente de varios cuentos de Casey, de que "(...) en las afueras de La Habana, donde la piqueta del arqueólogo amenaza, siglos, años de luz más tarde, la huella mineral de un sexo erecto" (87). Lo sexual, lo mineral, la fosilización de la vida.

[122] "En el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella. Todo la suprime: las prédicas de los políticos, los anuncios de los comerciantes, la moral pública (...)", opina Octavio Paz, *op. cit.*: 44.

[123] En "El regreso", sin duda, imaginamos a Valente con un libro de Casey en las manos, del cual va sacando las múltiples citas que luego se emplean. Por otro lado, el poema pertenece más al muerto que a Valente: "(...) el título del poema escrito en una lengua que sobre todo a ti, no a mí, pertenecía" (86).

Hemos visto, pues, cómo la muerte se representa en la creación de Valente de un modo muy similar, ya sea a través de la poesía, ya de la prosa. En un caso y en el otro se concibe como una reflexión del sujeto sobre su propio destino, pero también como realidad que hay que tratar de comprender y analizar. La visión de Valente alcanza, por tanto, las representaciones más tradicionales de lo tanático, pero también conecta con las miradas y las interpretaciones más heterodoxas y anticonvencionales.

El segundo punto que nos habíamos propuesto tratar es el relativo a la **trascendencia** y está, por supuesto, íntimamente relacionado con el anterior. Tendremos que fijarnos en las concomitancias a la hora de interpretar la relación del hombre con los dioses del fondo de la vida, con la posibilidad de conocimiento de la "transrealidad" o con los métodos que adopta el autor para esos fines. El inicio de ese camino, como ocurre en "*Dies irae*", suele representarse mediante el motivo del descenso de las escaleras. "Percibió así otra más cruda luz que la de la transmisión de lo visible. Y al cabo comprendió cuánto había arriesgado en la partida: no ser ya objeto de amor, mas sólo de juicio" (93). Al final del descenso se descubre, pues, una nueva dimensión, a la que no se accede por el apasionamiento o la fe, sino por el juicio o el conocimiento. Evidentemente, existe un claro paralelismo entre el mito del *homo viator*, presente en varias manifestaciones líricas y narrativas de Valente, y el del descenso de las escaleras; éste sería parte de aquél y se caracterizaría por la profundización en un sentido metafísico y no por el movimiento lineal, con un principio y un término claros —la vida—. El descenso de las escaleras es el inicio de un estado de contemplación, al estilo místico, que se prevé infinito. Un ejemplo de la proximidad entre el tema del *homo viator*, presente como vimos en "La mujer y el dios", y el del descenso de las escaleras, de "*Dies irae*", es el poema "Cae la noche" (*Punto cero*: 71), donde "El corazón desciende / infinitos peldaños, / enormes galerías, / hasta encontrar la pena. / Allí descansa (...) / su propio ser. / El hombre puede / cargarlo a sus espaldas / para ascender de nuevo (...)". La búsqueda y la necesidad de continuar el camino. El motivo del descenso de la escalera es también una transposición de la *katábasis* clásica, porque supone una bajada a los linderos del reino de la muerte. El poeta en "No mirar" se siente previo a ese paso: "Si no fuera por eso y no estuviese / al pie de la escalera todavía" (165). Un sentido más parecido al descenso de "*Dies irae*" lo tiene, sin embargo, "El viento trae

sobre todas las cosas", porque relata el camino a través de las dificultades, de la tristeza, de la angustia:

Bajó a pie las escaleras de su casa y por primera vez advirtió que eran circulares. En cada círculo palidecía de modo desigual la esperanza (...) (93).	Y bajamos despacio la escalera hacia el sótano de la tristeza y el castigo.(322).

No es un camino sencillo y halagador, sino que supone la renuncia a todos los frenos que opone y exige la inmediata vividez de lo presente, además de la posibilidad de una ausencia de salida o continuación. Así ocurre en "*Dies irae*", porque el personaje, círculo a círculo, descubre que "En el último círculo las salidas de urgencia parecían estar para siempre selladas" (93). En ese momento comienza la contemplación de lo trascendente o de la "luz de lo menos visible". Un poema de base clásica, que se apoya en la *Eneida* de Virgilio, es "Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras" (*Punto cero*: 443-444). La referencia al *descensus ad inferos* del personaje conecta directamente con la representación dantesca del averno como una serie de círculos, y precisamente de círculos se habla en "*Dies irae*". Pues bien, el poema también explicita la imposibilidad de salir del último de los círculos: "Ya nunca, / oscuros por la sombra bajo la noche sola, / podríamos volver". Este poema, además, como el relato, acepta explícitamente la oscuridad como medio de búsqueda de la verdad. Ambos postulan el inicio del nuevo camino a partir del último círculo, a través de la sombra:

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. (444).	Continuó en lo oscuro su descenso. Sin otra luz ni guía. En el último círculo las salidas de urgencia parecían estar para siempre selladas. Se sentó en cuclillas. Percibió así otra más cruda luz que la de la transmisión de lo visible (93).

También en "El vampiro" el personaje, enmedio de la noche, tiene que aceptar su nueva situación y comulga bebiendo de lo oscuro en el suelo: "Sintió que sus entrañas se iban llenando de un líquido purulento, negro e invisible. Sintió una inagotable sed. Bebió de bruces el lodo ensangrentado. Luego, en un sopor parecido a la muerte, comprendió que ya no podía morir". (41). Otra circunstancia que también aparece reflejada en los dos

modos de escritura valentiana es la que atañe a la presencia de señales del Más Allá en convivencia con la normalidad de la vida. La temática del mensajero divino, encarnado en ángel, aparece en su poesía, como diversos críticos han señalado, creando una especie de culto de dulía por parte del autor. Así, ya en "El ángel" (*Punto cero*: 17-18) aparece el mensajero, aunque aquí su sentido es fundamentalmente literario. La figura del ángel en el relato de Valente se ve sobre todo en "Variación sobre el ángel" y "Mi primo Valentín", aunque en el primer cuento parece tener un valor negativo, pues, asociado a la poesía, implica la inocencia simple del poeta que ya no es capaz de reaccionar ante las manipulaciones. El rastro del ángel caído significa la recuperación del espíritu crítico del poeta. En el segundo cuento el ángel está más en la línea de lo que ahora tratamos: como símbolo o voz de la tascendencia. En otro momento de este trabajo hemos considerado que el visitante de "El ala" podía ser, perfectamente, un ángel, mensajero de la ultrarrealidad, aunque no aparezcan sus atributos más visibles de un modo evidente. Sí se habla, sin embargo, de su aparición sorpresiva —epifánica—, de su ininteligibilidad y del ala con que mata al protagonista. El poema "La llamada" (*Punto cero*: 79-80) guarda una cierta similitud con este cuento. Trata la desesperación del poeta tras recibir una llamada que no comunica más que su nombre y el silencio. En el poema "El ángel" (*Punto cero*: 465), además de la identificación ala-puñal que también se da en el relato, el poeta presenta la aparición ambigua del ángel, "señor de lo indistinto", que se sitúa siempre en el límite, como mediador que es, de la luz y la sombra. A propósito de la ambigüedad del mensajero, presente en la mayor parte de los textos señalados, ese rasgo se evidencia sobre todo en su lenguaje aunque también se reconoce en otros rasgos, como puede ser su naturaleza híbrida de luz y oscuridad, intermediario de ambas, o incluso su configuración sexual, siendo, como en "Mi primo Valentín", un ser andrógino, masculino y femenino a la vez, eliminando la dicotomía natural. El hecho de que el ángel medie entre la luz y la sombra lo convierte en el único acceso hacia las zonas oscuras del conocimiento; por ello, pide el poeta: "No separes / la sombra de la luz que ella ha engendrado" ("El ángel", 465). Su ausencia sería la imposibilidad de acercarse a aquellos dominios, a lo intransitado. Por otro lado, la sombra engendra luz, pero ha de ser, evidentemente, una luz diferente a la que alumbra la vida cotidiana, una luz de la sombra o de lo menos visible en la que se recoge la trascendencia, de la que son jirones sueltos los ángeles. No es extraño, pues, que la

expresión de la "luz de lo menos visible" sea reiterativa en la producción del autor. Suele, en efecto, diferenciar la luz oscura y superior de lo intangible de la que participa el ángel, de la luz de lo inmediato. Así, por ejemplo, en "El señor del castillo" se habla de la "luz o señal de lo menos visible" (106) que el castillo emite; también en "Segunda variación en lo oblicuo", las miniaturas se sitúan no en "el centro del espacio iluminado", sino en "un lugar de más ligera luz" y son "guía del ojo que las mira para alcanzar la forma no visible" (111). En el caso de la lírica ocurre algo parecido; así, en "Con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor", dice "Y al caer la tarde, cuando la duración diurna de las formas ya se disuelve en la mirada, aún dice el vagabundo de la noche quebrantando el poder de lo visible: —¿Ves ese perro negro (...)" (374). También en "Declinación de la luz", que recoge la pregunta "Cómo podría a lo menos visible / entrar (...)" (451), etc. Es, por tanto, un rasgo constante en la literatura de Valente y, en general, se asocia al intento de mirada al vacío, cruzado el umbral del ángel, como más adelante veremos.

Mencionábamos anteriormente la naturaleza no decodificable de la **palabra** que emplea el ángel en su diálogo con el ser humano. Esta caracterización es, como las hasta aquí señaladas, una constante en la literatura en prosa y verso del autor. Como ya explicamos, lo más habitual es que el proceso comunicativo se vea impedido en parte o en su totalidad: puede ocurrir, como ya fue descrito, que el individuo persiga al ángel y éste, asustado, huya, tal y como ocurre en "Mi primo Valentín": la trascendencia no escucha. Puede ocurrir, también, que sea la divinidad quien busque al ser humano, pero en ese caso la incompatibilidad de los códigos inutiliza el intento de comunicación, tal y como ocurre en "El ala"; resulta, por tanto, una lucha frustrante para el individuo que, al fin, no consigue más que el silencio o señales incomprensibles. Las dos posibilidades que ya habíamos indicado al inicio del trabajo aparecen perfectamente representadas en dos poemas sucesivos de *Poemas a Lázaro*, "Soliloquio del creador", de título significativo, y "El muro", no menos revelador. El primero presenta al Dios judeocristiano en el génesis de la criatura humana que, enseguida, requiere respuestas de su creador. Del mismo modo que en "El ala" el visitante no puede comunicar, pues habla "acaso en otra lengua, que no conseguía ahora recomponer" (67), en el poema, el creador es perfectamente consciente de la incapacidad de su criatura: "—¡Dime, dime! // (... Pero jamás podría comprender mi palabra)" (67). Por su parte, "El muro" alude a la palabra de la criatura que pretende

traspasar la barrera que le impone su naturaleza para la comunicación con el creador. De ese modo, ni siquiera consigue la menor señal de recepción del creador. Así, aunque en "Mi primo Valentín" sí hay ese contacto visual, en ambos resulta la separación entre el hombre y la divinidad. Observamos pues, un notable paralelismo entre los poemas y los cuentos señalados, aunque en los segundos el intento de comunicación no se haga directamente con la divinidad, sino con sus mensajeros; el resultado es el mismo, en todo caso. También lo es en "La mujer y el dios", en donde sí se da una invocación directa a Leza, que también calla: "La mujer estaba en pie, desnuda, y quiso interrogar al dios. En lo alto, en el cielo luminoso y cerrado, se escondía el invisible Hostigador" (36).

Paradójicamente, la imposible comunicación entre el creador y su criatura, nacida de la distancia que hay entre uno y otra, encuentra su paralelo en el mundo de la escritura, entre las figuras del poeta o narrador y sus lectores (la sociedad destinataria). No es posible que el lector comprenda el lenguaje "germinal" y creador del poeta. Lo hemos visto en un cuento como "El mono", en el que el personaje escritor se debate entre su ocupación creativa ajena a lo exterior y las exigencias que el medio le hace. El simio representa al lector, que se siente extraño a la esencia de la escritura, y que se debate buscando un reconocimiento: "Extrajo luego de su peluda cobertura dos de mis composiciones, las agitó agria y amenazadoramente (...) quedó entre fofa y fláccida mirándome, como en espera de algo, con infinita ansiedad." (49-50). Este cuento tiene su correspondencia en el poemario que estamos tratando, como suele ser habitual, concretamente en el poema "Retrato del autor", de *El inocente* (*Punto cero*: 337), en el que un poeta se presenta a sí mismo hablando con su perro y explicándole su condición de poeta y el porqué de la poesía; el animal, como era de esperar, no es capaz de entender nada: "Hay, se ha manifestado / el milagro del público lector (...)". El paralelismo con el relato mencionado se da entre otras cosas por la representación del receptor del poema mediante una referencia animal (mono, perro). En un nivel más profundo, tanto en un caso como en otro, el poeta es consciente de la dificultad de establecer una comunicación con el lector usando el código poético; en un caso el perro responde con la total incomprensión, en el

otro, el mono[124], que acucia al autor, se conforma con una reacción de éste ante su presencia: "Sólo en ese momento interminable comprendí que todo era una angustiosa provocación.". La actitud caritativa del autor le hace comprender la necesidad de atención hacia el primate, aunque sea con un insulto —"¡Idiota!"— cosa que aquel agradece: "Me miró con infinito reconocimiento y se fue." (50). En uno y otro caso parece reconocerse implícitamente que la comunicación del autor con sus receptores es relativa. El mono, en esas circunstancias, puede ser el gran olvidado: "Pero yo no podía (...) considerar al mono más que como un elemento no insigne o pronto olvidado de la situación." (47). Así resulta también en "Fragmento de composición coral" (*Punto cero*: 356-357), en el que se hace una lista de elementos olvidados o condenados por la sociedad. Entre ellos cita el poeta "el mono triste, / el mono melancólico, el mono, en fin, / el gran sustituido." (357).

Las situaciones que hemos mencionado hasta ahora, como la dificultad de comunicación con los elementos de la trascendencia, la realidad de los mismos, la voluntad de búsqueda del poeta o del narrador, manifestada en el motivo del descenso de las escaleras, u otros, son fruto de un intento de acceso a la realidad menos visible y se materializan casi siempre en una recepción pasiva, actuando el poeta o narrador como campo de manifestación de lo innominado, que viene a él. Ahora bien, el sujeto también puede moverse activamente, actuar, de modo que sea él quien ponga los medios para un acercamiento efectivo a los planos ocultos de la realidad. Se necesita, para ello, un método, que será el que ofrece la contemplación, la quietud. Se necesita un objetivo de conocimiento, que puede ser lo trascendente en un sentido general o aspectos más concretos como la naturaleza básica u ontogenética del poeta. También se produce un tipo de conocimiento concreto, que se caracteriza por la fragmentación o por la parcelación de las visiones obtenidas.

"El autor en su treinta aniversario" ofrece el propósito del autor poeta de avanzar hacia el espacio de lo gris o del vacío, donde se sitúa el centro de la poesía o de la vida; "El centro está en lo gris / y en la inmovilidad, no en la acción. / El centro es el vacío." (160), afirma en el poema citado. Esa misma idea del centro como destino tanto

[124] Para Armando López Castro, el mono aparece representando no al lector, sino a un tipo de "poeta rebelde" que es el que se opone con una actitud de violencia a un poeta "mecánico y egoísta". Cfr. *op. cit*: 176-177.

obligatorio, posterior a la muerte, como voluntario, a través del conocimiento y la poesía, es el que encontramos en "El regreso", al que se dirige el narrador tratando de hallar al interlocutor que en él se encuentra: "Yo lo repito ahora una vez más, lo dejo caer en tus oídos y hacia un centro infinito (...) Busqué en un libro la palabra *kū*, asociada a los cielos arrasados y a la doctrina oscura del vacío." (86 y 89), y es también el mismo centro de blancura que inscribe las figuras del relato "Segunda variación en lo oblicuo". Esa misma noción es la que subyace en la posibilidad que el sujeto poético tiene de retrotraerse al germen de su existencia como ser individual, como miembro de una especie o en general como parte del desarrollo de la vida en la Tierra, en un sentido más telúrico y germinal. El centro, en ese caso, ya no es de vacío sino de inmediato estallido de lo vital, no es de blancura, sino de transparencia ácuea o de turbiedad de lodazal. El barro y el agua, la humedad, son en el mito particular de Valente —conectando, evidentemente, con las manifestaciones antropológicas más antiguas— en lo relativo a la búsqueda del germen fundacional de la vida. El símbolo del agua o del lodo vitales aparece en la mayor parte de la poesía del autor y especialmente, unido a un sentido erótico también tradicional, en la poesía de *Material memoria*. Tampoco es ajeno a la narrativa, como ya en su momento comprobamos y como de nuevo señalaremos. Un ejemplo de su presencia en la lírica es el poema "Llamada y composición de lugar", de *Punto cero* (pp. 331-332), en el que se establece la posibilidad de remontar la corriente líquida que ha permitido al poeta llegar a existir: "¿Sería al fin como volver a hundirse / branquial entre tus aguas poderosas, / indescifrable madre?" (332). También en lo que toca a lo poético habla el autor del fondo original; por ejemplo, "Voz desde el fondo", presenta a las palabras como "transparencia o señal / del fondo sólo." (419). En el sentido que ahora nos interesa, asociado a lo vital, se puede hallar también en "En el recinto sellado de este sueño", donde, "como el ala de ángel / abriéndose en el seno de la sombra" se presentan las aguas, que sirven para ejercitar la retracción a los orígenes, a través del sueño, retomando así la naturaleza perdida o mudada con el paso de la evolución: "así entran las aguas / que nos hacen nacer y nos anegan / en el recinto sellado de este sueño." (454). Las aguas que hacen nacer son evidentemente las uterinas o placentarias, lo cual permite a un tiempo que el poeta regrese al seno materno y al principio vacío de las aguas. El texto en prosa más notable en este sentido es "Biografía", pues trata, en exclusiva, la temática que presentamos; el mísmo título puede entenderse

literalmente, como repaso a determinados hechos de una vida, o en un sentido simbólico, como "Bio+grafos", escritura de la vida. Esa fusión de sentidos es la que opera en el texto, tal y como fue explicado en su momento. Las aguas son el motivo central del cuento, las aguas de las Burgas y las "Aguas placentarias" (147) —como a propósito del poema anterior explicábamos— que indistintamente llevan al narrador a un determinado y a la vez impreciso origen. En este cuento también se alude al fondo en relación con las aguas: "Aguas soterradas que, como señal o don de los dioses del fondo (...)" (147). "A los dioses del fondo" es también un poema de El inocente (*Punto cero*: 343) en el que es la palabra la que debe surgir, con lo cual, de nuevo, tenemos una estrecha relación germinal entre la vida o la existencia y la palabra: en el principio era el verbo junto a la vida[125]. La referencia a la esencialidad de lo ácueo como matriz de lo vital también se presenta, como fue señalado, en el texto "El regreso", aunque se hace a través de una cita sacada de un relato de Calvert Casey, que dice: "Hay palabras, sabemos, que nos hilan de pronto (...) al centro de la tierra («que algunos creen ígneo y yo supongo femenino y húmedo» (...)" (87). El agua y la fuente uterina: aguas placentarias[126]. Finalmente recordamos el poema "COMO EL OSCURO pez del fondo / gira en el limo húmedo y sin forma (...)" (471), donde se recurre de nuevo a la imagen de las branquias, la humedad y la esencialidad de lo profundo[127].

Como apunte de salida debemos referirnos a la forma que los resultados de las indagaciones toman, en general de aspecto fragmentario, como ya vimos a propósito de diversos cuentos, especialmente "El regreso" y aquellos más breves que se constituyen como meros flashes de lo que se cree que es la realidad. "Fragmentos fracturados" (*Punto cero*: 279-280) es un poema que propone como resultado de las indagaciones un tipo de

[125] En el texto "El descenso del crepúsculo esta tarde", incluido en *Material memoria* aunque escrito en prosa, se encuentran casi todos los motivos mencionados hasta ahora: el agua, el gris, las escaleras que se bajan, el camino, etc. Lo trataremos más adelante junto a otros que como él parecen más textos en prosa al estilo de muchos de *El fin de la edad de plata* o *Nueve enunciaciones* que propiamente poemas.

[126] En los primeros capítulos de este trabajo, señalamos también los valores negativos que el agua podía sostener, especialmente en casos como "El vampiro", "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria", etc. Allí el agua está encerrada y no puede engendrar vida, sólo destrucción.

[127] "En el ojo de Dios verde profundo/ la primera semilla aún busca el fondo,/ y todo gira allí del limo al hombre/ para que el mundo empiece todavía." ("Rotación de la criatura", *Punto cero*: 107). La búsqueda del fondo es, como hemos señalado, casi una obsesión; además de la referencia a los dioses del fondo de "Biografía", la palabra también se utiliza como método de sondeo de esa profundidad

poesía parcial que se basa no en la extensión "sino en el reino de lo discontinuo." (279). El trabajo del poeta es realizar una reconstrucción de los fragmentos dispersos que su conocimiento y, sobre todo, su memoria le ofrecen. Sabe, sin embargo, que la reconstrucción de su objetivo no es posible, por lo que debe quedarse en una aproximación, tal y como propone "Segunda variación en lo oblicuo", donde haber pintado una esquina es ya suficiente. Por ello el poeta se sabe en una especie de juego cuando se entrega a la labor de reconstrucción: "me reproduzco a tientas todavía, / encolando fragmentos, / en aquel juego o drama / o mimo —o psico-inútil-drama / de restaurar la imagen de lo único." (280). No es otra, sin duda, la prueba a la que se enfrenta el narrador de "El regreso", pues conoce la dificultad de la tarea y sabe, además, que no depende sólo de su labor, sino de la colaboración de las múltiples perspectivas que pueda haber sobre la realidad; esa labor, aunque colectiva, es individual y difícilmente coordinable, lo cual aumenta el carácter fragmentario del resultado: "Ahora, entre todos y quizá desconociéndonos en parte unos a otros, comenzaremos a reconstruir la gran historia sin saber cuál es el cabo que hay que asir ni si la narración empieza o termina o si ya estamos *in medias res* ignorando que el rompecabezas no tiene clave." (85). El paralelismo, una vez más, entre las propuestas de la prosa y las del verso, es evidente. Se trata de trabajar con un material frágil e incompleto, del que se consiguen dibujar, sin embargo, las bases para iniciar el camino de búsqueda. Esto, por supuesto, tiene su correspondencia en el mundo de lo metapoético, al que a continuación nos referiremos.

En efecto, el último apartado temático al que nos referiremos en esta búsqueda de correspondencias verso-prosa es el de a la **veta metaliteraria** de la producción de Valente, entroncada, desde su base, con el mito de la búsqueda del centro y con la voluntad inquisitiva del hombre en general. Esa voluntad es especialmente aguda en el caso del poeta, por estar en la punta de lanza de las ocupaciones y preocupaciones humanas y por ser su labor una constante investigación sobre el material con el que avanza y se expresa. La intensidad de su exposición en Valente nos permite tratarla en una apartado propio aunque, en muchos casos, las ideas que se den a propósito de ella serán meras aplicaciones

inabarcable: "Yo lo repito una vez más, lo dejo caer en tus oídos y hacia un centro infinito (...)" ("El regreso", 86).

de otras ya presentadas y de carácter más general y, en todo caso, serán una repetición de lo ya expresado en los capítulos iniciales.

La temática metapoética tiene un amplio desarrollo en la escritura de Valente, como ya se ha dicho en diversas ocasiones. La palabra tiende a convertirse en materia tangible, en sustancia moldeable, en alimento incluso físico para el poeta[128]. En un cuento como "Intento de soborno", en principio poco sospechoso de reflexiones metaliterarias por estar localizado principalmente en el ámbito de la memoria sobre la infancia, existe una manifestación del sentido material de la escritura, cuando el narrador asocia la labor del padre —contable o secretario— a la encarnación física de la palabra a través del fluido sanguíneo: "El arte de las letras, los espacios, los rasgos. Un arte que ligaba la mano al pulso, el pulso al corazón, el corazón a la forma minuciosa. ¿Cuántos secretos golpes de corazón contiene una letra perfecta?" (121). Hijas del cuerpo, las palabras son objetos visibles. Precisamente esta circunstancia es la que se presenta en el poema "Materia" (*Punto cero*: 446-447), de título significativo, en el que el poeta expone su ideal de "CONVERTIR la palabra en la materia / donde lo que quisiéramos decir no pueda / penetrar más allá / de lo que la materia nos diría / si a ella, como a un vientre, / delicado aplicásemos, / (...) / (...) el oído para oír" (446). Una reflexión similar a ésta y del mismo alcance, aunque con una intención paródica, es la que se establece en el cuento "Sobre la imposibilidad del improperio", a la que nos hemos referido en distintas ocasiones. Allí se satiriza la oquedad de un personaje mediante la alusión a esta naturaleza material del verbo poético, a la posibilidad de manosear una palabras huecas como el personaje y comprobar, también con el oído, el vacío que las rellena: "Habría que fabricar una escritura, pensé, como un vaciado de escayola que, golpeada, revelara sólo la oquedad." (155).

En la reflexión sobre el lenguaje hay que actuar con un distanciamiento suficiente como para que el fondo tradicional de las palabras heredadas no impida la visión de su naturaleza mítica. Eso mismo es lo que el sujeto poético de "Primer poema" (*Punto cero*: 63-64) se propone cuando dice que "NO DEBO / proclamar así mi dolor. / Estoy alegre o triste y ¿qué importa? / ¿a quién ayudaré? / ¿qué salvación podré engendrar con un lamento? / (...) / mi historia debe ser olvidada / (...) / para que el canto, al fin, / libre de la

[128] "Sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras" (Valente, 1995: 11).

aquejada / mano, sea sólo poder" (63-64). Debemos recordar que "El regreso" establece esa misma necesidad para el enfrentamiento con la realidad de la muerte.

La frialdad del análisis, como decíamos, pretende una total clarividencia para que el poeta, en la limpieza que necesita el lenguaje, no confunda los valores que aportan a la creación las palabras utilitarias con aquéllos que proceden del fondo originario del lenguaje. Valente realiza toda una campaña contra los ídolos de la plaza pública, es decir, contra la palabra como medio simple de representación de lo circundante, con un valor únicamente documental; pretende, por tanto, hallar un tipo de palabra ajena a esos usos marcados por la tradición y que sea capaz no de representar sino de crear: quiere una palabra que "signifique", que afirme y niegue al mismo tiempo, como propone "Pseudoepigrafía", y que, por lo tanto, proceda de un origen no dicotómico y previo a las afirmaciones y negaciones. Al revés que la teoría lingüística estructuralista, que considera al lenguaje como un sistema de signos en el que cada uno adquiere su valor por oposición a los demás, el lenguaje fundacional que propone Valente se caracteriza por una naturaleza no opositiva y parte de la relatividad de las oposiciones lingüísticas y de los valores semánticos; "Repetición de lo narrado" nace de ese supuesto: ¿Quién es el elefante y quién el rey? (...) explícame qué entiendes por debajo y por encima (...) ¿quién de nosotros dos es tú y quién es yo?" (138). Estos y otros muchos cuentos evidencian la importancia de la duda sobre la palabra utilitaria que mantiene el autor; pero también en la lírica existe esa misma preocupación y no son pocos los poemas que hablan de la necesidad de destrucción y de fundación de una nueva palabra. Así, por ejemplo, "Con palabras distintas" (209-210) desea un verbo agresor, violento, que "decapitó al crujiente / señor de los principios principales", capaz de fundar una poesía crítica: "Huyó la poesía / del ataúd y del cetro", como la que producen los personajes de "En razón de las circunstancias" o "Variación sobre el ángel". Esta palabra liberada de las ataduras de lo inmediato recorre veloz el camino de la retracción que la devuelve a la fuente original: "gustó el sabor del barro o de su origen / (...) / Y vino a nuestro encuentro / con palabras distintas, que no reconocimos, / contra nuestras palabras.". Esa beligerancia contra lo falso en poesía equivale a la regeneración que Ulises realiza en "Rapsodia vigesimosegunda" y a la resistencia que los personajes de los dos cuentos aludidos mantienen. Hay otros ejemplos, como el caso del

poema "Como una invitación o una súplica" (*Punto cero*: 229-231), en el que el poeta percibe, bajo la capa de inutilidad de las palabras, otros sentidos primigenios, que son los considerados como verdaderos. Las palabras muertas "Acuden insistentes como sordos martillos / nombrando lo ya nombrado", pero siendo incapaces de llegar más allá. El poeta afirma una cierta previsibilidad de la escritura que une esas palabras, pues todos los sentidos y combinaciones vienen impuestas por el uso. Ese mismo automatismo parece observarse en el escritor protagonista de "El mono", como ya fue explicado en su momento; se debate entre su escritura y la atención al medio en el que escribe. Sus composiciones son formalistas y, hasta cierto punto, previsibles y es la presencia del mono quien le permite corregirse. Podemos comparar fragmentos:

(...) había conseguido después de un largo aprendizaje físico llegar a ciertas formas de retracción espiritual en las que podía combinar de modo casi automático una serie de palabras de categorías gramaticales distintas, previamente escogidas en el diccionario como materia de visión (...) Pero yo, escritor de (...) congelados símbolos geométricamente proyectados en el plano venerable de la significación, ("El mono", 47-48).	Pero las palabras se unían formando frases y las frases se unían a sus ritmos antiguos: los ritmos componían el son inútil de la letra muerta y de la vieja moralidad. *Punto cero*: 229.

Bajo la palabra utilitaria se hallan sentidos verdaderamente poéticos que pugnan por salir: "hay algo que esas mismas palabras / hastiadas de sí mismas, insistentes / como una invitación o una súplica, / nos obligan a hallar" (231). Del mismo modo que el primate de "El mono" suplica una palabra que lo tenga en cuenta, los sentidos originarios de la palabra piden ser recuperados para la poesía[129]. En ese valor fundamental del verbo se basa la noción de trama frente a la de intriga, la que justifica la salvación por continuidad de la memoria, porque es la única capaz de sobrevivir a los avatares históricos de la palabra del

[129] El relato "El mono", además de la lectura que nosotros hemos hecho o de la que propone López Castro (1992[b]), podría verse, según lo que acabamos de proponer, como una lucha entre la palabra previsible y geométrica y la palabra elemental u original; la segunda se fatiga por obtener la atención del escritor, abstraído en una escritura infecunda. También se debe tener en cuenta que la referencia a las palabras perfectas, exactas, calculadas, no debe tener necesariamente una lectura peyorativa; decir que esas palabras imitaban en su estructura "formas geométricas sagradas" (48) puede aludir al valor mágico o esotérico del verbo, presente, por ejemplo, en el cabalismo de *Tres lecciones de tinieblas*. Valente lo entiende así, como veremos al hablar de los ensayos.

sistema. Hallamos, en este sentido, una notabilísima cercanía entre este poema y el relato "El regreso", pues en ambos, en término idénticos, se proclama la necesidad de esa palabra que venga a restablecer el vínculo con la memoria perdida, con el Más Allá inenarrable. Mientras que el texto lírico dice: "Hay un hilo perdido, / una señal, la réplica que acaso / permitiría proseguir el diálogo roto / hasta después del alba". (*Punto cero*: 230), el narrativo expresa: "Dijo una palabra. Hay palabras, sabemos, que nos hilan de pronto (restauran simplemente un hilo mutilado) al centro de la tierra". (87).

Se trata, pues, de recuperar ese hilo que, como si fuese telefónico, permite la restauración de la comunicación entre ámbitos complementarios para el poeta: su vida y su poesía y la necesidad de llegar más allá. Se trata de salvarse y de salvar a otros —la memoria común con Casey—. Así, a la par que el narrador de "El regreso" se propone "ir angostando las palabras hasta subsumir el lenguaje en su silencio" (89. De nuevo, la palabra es materia maleable), el poeta de "Como una invitación o una súplica" desciende hacia el "que acude y me habla en busca de los hilos / de otro argumento y otra fe" (231)[130]. También en "Un canto" (*Punto cero*: 227-229) se propone un tipo de poesía destructiva e irreverente, "que hiciese estallar en cien palabras ciegas / la palabra intocable" (227), basada en el odio regenerador de "Undécimo sermón (fragmento)". Esa poesía vendría a desvelar la ceguera de los convencidos, de los ortodoxos: "amanecer que tardas bajo la costra opaca / de los considerandos y las consecuencias" (228)[131].

La razón que lleva a Valente a una preocupación tan constante por la problemática de la **inoperatividad** de la **palabra heredada** e impuesta por la tradición tiene que ver con el rigor con el que encara su tarea; la entiende como algo trascendente y no trivializable y es lógico, por tanto, que antes de intentar construir una obra quiera fijarse en la calidad del material que empleará. No es indiferente, pues, la aceptación o la renovación, pues la palabra puede cambiar la realidad, como en "No inútilmente", poema

[130] A propósito de la narrativa, hemos hablado del motivo de los hilos en cuentos como "El regreso", "El señor del castillo" o "El fusilado". También en la poesía aparece de modo recurrente, en el poema que tratamos, o en "No mirar": "y el hilo, en fin, de la esperanza roto" (166), "Que no se quiebre todavía el hilo" (185), o "Un canto": "el hilo roto, el argumento roto / del navegante" (228), entre otros muchos ejemplos posibles.

[131] En "Una salva de fuego por Uriel" se expresa la misma idea: "Él leía en la costra de la mirada la opacidad letal de lo enseñado" (97). La mención de los "considerandos y las consecuencias" tiene su correspondencia en el juego de causas y efectos de "Del fabuloso efecto de las causas".

que proclama una lluvia de palabras diferentes, como nubes "que un día el viento precipita / sobre la tierra / para cambiar, no inútilmente, el mundo" (*Punto cero*: 236). La duración, que es inherente a la palabra nueva, prolonga su fecundidad a lo largo de toda su trama, desde el punto en que es propuesta hasta los distintos momentos en que es recuperada, salvada, por distintas voces. Por ello "Haber llevado el fuego un solo instante / razón nos da de la esperanza" (236); como en el caso de "Tamiris el tracio", el tocar el canto, la palabra, es razón suficiente para la salvación.

Así pues, hasta ahora hemos hablado de la escritura metapoética de Valente, de su lucha contra las palabras heredadas y su intento de hallar una nueva palabra, renacida, verdadera, en la que se conjuguen las labores de destrucción de lo estatuido y de generación de lo no creado ni visto. "Con lenguaje secreto escribo" ("Sobre el tiempo presente", 348), dice el poeta, pues es consciente de la naturaleza esotérica de esta nueva palabra creada y pensada para el ahondamiento en la materia del pensamiento. Como una teoría de la escritura hermenéutica el poeta establece que "Escribo desde la noche, / desde la infinita progresión de la sombra, / (...) / desde la lenta ascensión interminable, / desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada / luz (...)" (349). Es pues un camino hacia algo que reclama al poeta, un regreso a la palabra por la palabra[132], de modo que se sustituye el territorio de la historia por el del vacío, como ya hemos señalado a propósito de las principales zonas temáticas de la narrativa de Valente. La elaboración de la poética de la desposesión y del vacío se pergeña en la poesía del autor sobre todo en los poemarios que siguen a *Treinta y siete fragmentos*. En cuanto a la narrativa, nos hemos referido a ciertas menciones en relatos como "Pseudoepigrafía", "Segunda variación en lo oblicuo" o "El regreso", entre otros posibles. Lo esperable es que, como en los restantes casos, se den algunas coincidencias en el planteamiento de esta nueva estética. Una de ellas puede ser la que parte del poema "Consideración de la mirada" (408), en el que la mirada traspasa lo inmediato: "MIRABA hacia un lugar que nunca / podría estar del lado / menos real de la mirada. // Miraba desde dentro de la luz de un sueño / como el ángel andrógino / de la melancolía". La figura del observador reaparece ahora enfocando lo no visible con los ojos; esa es la mirada que mantiene el personaje femenino de "La mujer y el dios". Del mismo

[132] "De la palabra hacia atrás / me llamaste / ¿con qué?" dice en el duodécimo fragmento del libro *Treinta y siete fragmentos*. Es la palabra la que invoca al poeta.

modo, la figura del ángel andrógino nos remite a "Mi primo Valentín", en el que, en efecto, el personaje ejerce una mirada hacia lo trascendente —el ángel— tan poderosa que alcanza la "especie que en sí sólo agotaba" (53). Por otro lado, también en "El regreso" se establece la necesidad de mirar hacia el vacío sin las condicionantes tradicionales de la mirada contingente: "Pero ni la causalidad ni el tiempo sirven para pensar el vacío, que además es impensable" (85).

Una conexión quizás más clara es la que se establece entre "Segunda variación en lo oblicuo" y el poema "Cerámica con figuras sobre fondo blanco", a la que ya en otros momentos nos hemos referido. El paralelismo se da sobre todo por el hecho de que ambos textos suponen una reflexión metapoética y, al mismo tiempo, filosófica. No es casual tampoco que en los dos se emplee una metáfora que alude a la materialidad tanto del vacío como sobre todo de la palabra: la cerámica y las figuras o el papel y las miniaturas. Se trata por tanto de textos asociados en lo denotativo y en lo connotativo a la labor del artista, miniaturista o escultor alfarero. Otra coincidencia evidente es la apelación a la plástica oriental, con la referencia al dragón, el almendro o el loto en el poema y al emperador Hui-Tsung, Confucio o las miniaturas en el cuento. Como queda claro, Valente asocia la disciplina del vacío y la desposesión a las filosofías orientales. Veamos dos fragmentos a modo de ejemplo:

Cómo no hallar
alrededor del loto
lo blanco. (408).

Aunque pintados con la pericia de un experto en la contemplación de la naturaleza, ni el ave ni la 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 están inscritos. (111).

Lo no visible o lo blanco inscriben, sostienen y son el centro de las figuras. Otra entrada al silencio de la blancura es la que se encuentra en los cinco movimientos del

poema "Arietta, opus 111", que da diversas perspectivas sobre la forma de lo que en realidad no tiene forma o de sus posibles manifestaciones. La segunda de las estrofas que componen el poema habla de la disgregación de la materia musical hacia la incorporeidad que representa el silencio. La quietud del silencio, que sucede a la vibración, supone la entrada en un paisaje casi lunar, dominado por la luz de lo presentido, por el callar de lo indecible o por la tensión intensa de la cuerda que no llega a emitir un sonido. Aún siguiendo en el mundo musical, pero ahora realizado con la palabra —con el canto— nos topamos con una idea bien parecida en el cuento "Tamiris el tracio", donde la lucha por la obtención del poder musical o invocador de la palabra culmina también en la desposesión y el silencio como mayor grado de apropiación de lo lingüístico-musical que es posible alcanzar:

El silencio se quiebra
en trino por tres veces
y la materia de la música
ya no es sonido sino transparencia.
(444).

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.
(108).

Estos dos textos —que tienen una estructura fragmentada— insisten en la perfeccción del vacío —en lo visual— y del silencio —en lo auditivo—. El poema propone, además, una búsqueda por tanteo: "Entra en la sombra, / busca a tientas / lo inferior disparado hacia lo alto" (445). Recordemos que en "Sobre la imposibilidad del improperio", en tono paródico, se plantea la misma metodología de la escritura. El tanteo no asegura la localización de la materia sublimada pero, al menos, permite una aproximación o una intuición de sus coordenadas. El tanteo suele convertirse en fragmentarismo formal y de fondo. Además, Tamiris es un rapsoda ciego[133] que, curiosamente, percibe la luz para la que son inútiles los ojos; Tamiris tantea así "el secreto centro de la noche" (107). Este poema, ya para finalizar, asocia el movimiento hacia el

silencio de la música con la regresión mental a los orígenes de la vida: "al centro, al fuego, al aire, / al agua antenatal que envuelve / la forma indescifrable / de lo que nunca nadie aún ha hecho / nacer en la mañana del mundo" (446). El paso al mundo que propone "Biografía" es bien claro. Se podrían poner bastantes más ejemplos que redundasen en el caminar de Valente hacia el mundo de lo sellado. Consideramos, sin embargo, que con los propuestos es bastante como para que podamos hacer una composición de lugar que demuestre hasta qué punto el relato del autor camina de la mano de la poesía en la evolución ideológica, estética o filosófica que supone la adopción de la doctrina del silencio.

Ahora bien, esta postura se asocia, en general, con la asunción de la **temática erótica**, conectando, como en otras ocasiones hemos explicado, con el ideario de los místicos, de forma que lo corporal o lo sexual puede ser uno de los caminos de retracción hacia lo inmóvil. Todo ello será más habitual, sin embargo, en un volumen como *Material memoria*, que avanza en esa línea. De todos modos, se puede percibir también en *Punto cero*. Simplemente a modo de ejemplo podemos proponer el poema "Desaparición, figuras", que por otra parte pertenece al poemario *Material memoria* (*Punto cero*: 449). Aunque su temática no es específicamente la propuesta, sí tiene una referencia que nos permite conectarlo con "Hagiografía"; dice el poema: "Ha penetrado / por la respiración como animal de presa". El aliento o hálito, símbolo de la duración de la vida y también de su germinación, es tomado como camino para remontarse a los inicios del aliento y de lo vital. En "Hagiografía", la fusión de las dos respiraciones de los personajes en una sola también es un medio de recuperación, por lo sexual, de la unidad primigenia.

La poesía resulta, por tanto, para Valente, un arma de doble filo. Por un lado debe reducir a escombros el momento histórico presente: "Si en el centro no está invulnerable el odio, / tentacular, enorme, no visible, / cuándo podremos poseer la tierra", como ocurre en "Undécimo sermón (fragmento)" o "Los nicolaítas"; por otro lado, la palabra nueva, fénix salido de las cenizas, debe ser puente entre el ser humano y la trascendencia: "entre el nombre del dios y su vacío, / entre el filo y la espada, / entre la

[133] Los visionarios, como Tiresias, suelen serlo; también los poetas pueden representarse con ese "atributo", de modo que el hombre pasa a ser obra, el poeta a poesía. Tamiris o Valentín Lamas Carvajal, presente en la mitología particular de Valente, lo son.

muerte y su naciente sombra", como ocurre en "Segunda variación en lo oblicuo", "El regreso", etc. Esa palabra, con el fin de alcanzar su objetivo, ha de estar dotada de perfección y frialdad, de modo que ni la compasión, para la primera labor, ni el temor, para la segunda, la frenen: "Si no creamos un objeto duro, / resistente a la vista, odioso al tacto, / (...) / interpuesto entre el llanto y la palabra, / (...) / cuándo podremos poseer la tierra." ("El poema", *Punto cero*: 354-356).

Recordemos que, hasta este momento, hemos tratado las coincidencias temáticas —y en algún caso formales— que se dan entre *Punto cero* y los relatos de Valente. Hemos señalado algunos casos en que las correspondencias se estrechaban de modo que el diálogo establecido entre cuentos y poemas se presentaba en una complementariedad sólo explicable por el hecho de que todos pertenecen a un mismo autor. Nuestro recorrido se ha hecho a partir de los capítulos iniciales de este estudio, basándonos en la combinación de los elementos argumentales y temáticos, a los que constantemente aludimos, sobre tres focos fundamentales que allí presentábamos. De este modo, en un primer momento observamos la **paridad de perspectivas** que una y otra modalidad literaria demostraban en las referencias y en la **reflexión sobre la infancia** como etapa apetecida por los ánimos totalitarios o los escrúpulos morales de la sociedad para malear, moldear y dominar al individuo según los cánones preestablecidos. Pudimos comprobar cómo la localización espacial de la niñez se hacía en ámbitos con similares connotaciones: lobreguez, vacío, putrefacción..., y también que el momento histórico preferido para su recreación se situaba en una sociedad puritana burguesa. El desarrollo de esta temática en el relato de Valente se presenta de modo amplio y disperso, tanto como tema principal como secundario, ya sea en relatos "largos", de base argumental, o en los más breves, de tono reflexivo. Por lo que se refiere a su aparición en la poesía de *Punto cero*, hemos comprobado que, si bien se constata su presencia en todos los poemarios, es especialmente en *La memoria y los signos*, *Breve son* y *El inocente*, donde con más frecuencia y con mayor proximidad se producen las similitudes con los relatos.

Por su parte, el tema relativo a la **sociedad**, tomada como objeto de análisis desde su existencia como tal y en tanto que continuación de males secularmente arraigados, supuso la revelación de que tanto la poesía como la narrativa actúan conjuntamente para desarrollar la presentación de dichos estados de injusticia. En los dos casos es posible

encontrar, por ejemplo, parodias de los vicios burgueses, realizadas en muchos casos a través de la destrucción de sus propios sistemas —ideológicos, filosóficos, religiosos...— de modo que se ponen en evidencia las contradicciones de las doctrinas impuestas. La apelación al dogma cristiano es particularmente fecunda; se utiliza, por ejemplo, para subvertir las ideas acerca de ciertos pecados capitales, como la lujuria, la ira y otros. Pero el uso de la ortodoxia no se limita a lo cristiano, sino que, tanto en la poesía como en el relato, las imposiciones religiosas de todo tipo son condenadas. Frente a la oscuridad del mundo de la ortodoxia Valente facilita la aparición de elementos distorsionadores, como es la presencia de heterodoxos religiosos, que llegan para romper todas las normas. El totalitarismo de raíz política o militar también aparece representado; su labor de destrucción de la voluntad individual suele aparecer debilitada por la resistencia que se le opone, ya de modo pasivo, impidiendole el ejercicio de la tortura y el asesinato, ya de modo activo, apareciendo la figura del héroe que llega para destruir y construir un nuevo orden sobre las cenizas de lo demolido. El héroe es, en efecto, una figura especialmente relevante; es significativa la coincidencia que se da entre los dos géneros al adoptarse el personaje de Ulises como vehículo canalizador de las fuerzas de destrucción, ya que revela la operatividad de los mitos de la cultura helénica en la literatura de Valente. También es analizada la presencia de los poetas a lo largo de la historia con el fin de diferenciar las actitudes de dignidad que son síntoma de la presencia de un verdadero poeta, o el servilismo hacia el poder, la escritura de circunstancias variables, que se condena por falaz y por inútil. El dilema entre la atención a la poesía como labor individual o a las circunstancias históricas particulares también se plantea, aunque Valente opine que el tiempo de la historia no es el tiempo del poeta. La literatura, en tanto que resultado de unas ciertas condiciones sociales e históricas, no pasa, pues, desapercibida al autor. En cuanto a la distribución de este segundo bloque temático, comprobamos que las principales coincidencias de la narrativa se dan con los poemarios *La memoria y los signos*, *Siete representaciones*, *Breve son*, *Presentación y memorial para un monumento* y *El inocente*. Es decir, en los mismos libros que el anterior, pero se suman además el segundo y el cuarto de los mencionados, pues estos tratan específicamente el tema de la historia como materia de distorsión y control por parte del poder y el de los dogmas morales que constriñen la libertad individual.

En el tercer bloque temático pretendimos comprobar las **conexiones** entre **prosa** y **verso** en cuanto a la **mirada a la palabra** como sostén de los mitos negativos y como vehículo de adentramiento en los terrenos de lo solamente presentible. Así, tratamos temas tan heterogéneos como el del hombre frente al camino que le ofrece la vida, la muerte y la necesidad de vivir, el intento de comprender la muerte o el olvido como forma suprema del no ser. Cuando el poeta se mueve activamente hacia la muerte y lo trascendente, se originan temas como el de los mensajeros del Más Allá, el lenguaje que éstos emplean, el mito del descenso a los infiernos en busca de respuestas, la retracción a los principios de la vida a través de la inmersión en el vacío y el silencio o la necesidad de crear un tipo de conocimiento fragmentario que acepte la inasibilidad de lo real como totalidad. Al final, establecimos como punto de comparación el uso de la palabra y la escritura como herramienta de búsqueda, y así vimos como en prosa y en verso Valente mantiene una producción metapoética que lo convierte casi en un filósofo del lenguaje, y que el trabajo de destrucción de la palabra heredada de los sistemas totalitarios debe ser previo a cualquier intento de creación con un nuevo verbo; realizada esa labor, el poeta propone la palabra como aventura a ciegas, tanteando y con una perspectiva de objetividad, hacia el territorio del vacío, la blancura o la desposesión. Como buen poeta de la modernidad, Valente no aparta de su trabajo de creador la restitución al lenguaje de su pureza original. Los poemarios que más habitualmente sostienen una comunicación con los cuentos, en lo que a estos temas se refiere, son *A modo de esperanza*, *Poemas a Lázaro*, *El inocente* e *Interior con figuras*. Es decir, entran los dos primeros libros de poesía del autor, ya que en ellos se establece como inquietud fundamental la relativa a la muerte y a la comunicación con la divinidad; sin embargo también entra uno de los últimos de *Punto cero*, lo cual revela que estas preocupaciones no se restringen a la primera poesía, sino que se mantienen, con una evolución que es la esperable, en los distintos momentos de su escritura.

Hasta este punto, podemos asegurar que el intento comparativo realizado demuestra que el sistema de escritura de Valente no se fundamenta en el aislamiento de los géneros por respeto a una tradición literaria, sino que, al contrario, prosa o poesía se muestran igualmente válidos para establecer un diálogo de índole variable con el lector, con la misma poesía o narrativa o con el espacio innominado de lo que no alcanzamos a ver.

4. 1. 1. 2. 1. 1. 4. Islas en prosa

Sin que se relativicen las afirmaciones anteriores, creemos que las posibilidades de este análisis comparativo son todavía más amplias, puesto que no hemos hecho referencia todavía a la **presencia de la prosa entre la poesía**: *Punto cero*, sobre todo alguno de los poemarios que lo componen, integra ciertas composiciones en prosa que no se distancian de muchas de las que podemos ver en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* Nuestro siguiente objetivo es hacer una mención específica a estos textos, intentando ver cuales son sus características y si comparten temas y argumentos con los que constituyen nuestro corpus de análisis.

A partir de ahora señalaremos cuales son las composiciones que, a nuestro juicio, podrían considerarse con todo derecho relatos de la misma naturaleza que los presentes en los libros que específicamente se componen de cuentos. Como punto de partida, apuntamos que se encuentran sobre todo en los últimos libros de la recopilación *Punto cero*: *Treinta y siete fragmentos*, *Interior con figuras* y *Material memoria*, aunque también se puede ver alguna en *Presentación y memorial para un monumento*. En principio, parece que hay un deseo en el escritor de ir dando más entrada a la prosa como medio de expresión lírica, aunque en absoluto se produce una conversión radical; parece, simplemente, una tendencia.

La **primera** de las composiciones que contrastamos es la antepenúltima de *Presentación y memorial para un monumento*, que no lleva ningún título, y que comienza "PRIMER ESCRITOR:" (localizada en la páginas 312 y 313 de la edición de *Punto cero* que seguimos). Ya nos hemos referido a ella en apartados anteriores con el propósito de comprobar la similitud de tratamientos que da Valente a la cuestión del escritor en la sociedad, tanto en la prosa como en la poesía. En efecto, el texto consiste en una parodia de las relaciones de los escritores entre sí, planteado casi a modo de composición teatral, con entradas, acotaciones explicativas, etc. Por lo que tiene de paródico de las relaciones sociales, tratadas desde una perspectiva degradadora, casi increíble o surrealista, podría relacionarse con cuentos como "Informe al consejo supremo", "Sobre el orden de los grandes saurios" y otros; en ellos se presenta un primer personaje, que es el objeto de las

iras de otro, individual o colectivo, que busca el modo de controlar lo que se sale de las normas que él mismo representa, ya sea la locura, la heterodoxia o cualquier otra cuestión. Por lo que tiene de análisis de las relaciones del escritor con su medio, que es un modo especial de percibir la degradación y el deseo de uniformidad de la sociedad, puede entroncarse con relatos como "Variación sobre el ángel", "En razón de las circunstancias" o, con más distancia, "Rapsodia vigesimosegunda" y "El mono"; fuera del ámbito propiamente narrativo creemos que tiene una evidente relación con el entremés de Valente "La guitarra" (1967), al que ya nos hemos referido en alguna ocasión. El poeta aparece enfrentado, por razón de su independencia y de su honestidad creativa, con representantes del poder que pretenden su control y dominio, que la escritura que de él nace esté al servicio de la conservación de un sistema heredado. El poeta verdadero, como sabemos, no puede menos de intentar echar abajo todo el entramado de falsedades que le impide el acceso a realidades más sustantivas, lo cual, evidentemente, va a provocar la reacción del poder. Lo curioso es que, como en este texto, no sea la sociedad "profana" la que se oponga al poeta, sino un grupo de escritores. Como en los cuentos citados, especialmente en "Variación sobre el ángel" o "Rapsodia vigesimosegunda", existe una representación de lo que no debe ser un poeta: ante todo debe ser él mismo, no representante de nadie ni defensor de principios ajenos. Los miembros de la asamblea que está juzgando la obra del escritor se manifiestan partidarios de determinados principios estéticos, que podríamos asociar al realismo socialista (cfr. López Castro, *op. cit.*), según el cual lo literario debe ser representación de lo real:

> TERCER ESCRITOR: — Los personajes de que habla nuestro compañero no existen más que en su obra. ¿Alguien los ha visto? Nadie los ha visto. (Se hace la autocrítica con gimoteos patrióticos intermitentes.) (313).

Se postula la necesidad de acatar unas normas estéticas sin más razón que las de ser la que ellos mismos siguen. No tienen, pues, un criterio propio que rija su escritura y creen que todos los demás deben escribir como ellos; es decir, sus mentes son tan totalitarias como las de los inquisidores religiosos o las de los torturadores políticos. La invocación de la idea de "patria" es, una vez más, muestra de su sectarismo, de su voluntad de segmentar artificialmente lo que de sí no tiene partes; el escritor es, por naturaleza, un exiliado y un heterodoxo que, como Abraham Abulafia, no tiene tierra y es de toda la tierra.

Otra acusación que se les hace es la de hablar sin conocimiento de causa: "No hemos leído las obras de nuestro compañero, pero nos parecen negativas, destructivas, seductivas y generativas. Y esto es lo peor." (312). La palabra del escritor verdadero pretende, por lo tanto, destruir lo establecido a través de su negación, del odio positivo, e intenta establecer una nueva realidad, extendiéndose como palabra nueva que elimina las heredadas. Eso es lo que asusta al personaje, igual que ocurría con una de las mujeres de "La guitarra", que percibe el afán destructivo del poeta cantor y se asusta de sus proyectos de eliminación de lo establecido; así, pregunta, incrédula, si es posible que todo lo heredado se venga abajo[134]. El miedo a que se extienda el afán regenerador nos recuerda el correspondiente del torturador de "Discurso del método", que, al ver fracasar su método, dice: "Yo disparé. Como si él me hubiese mandado. Y eso es lo que no me gusta. Además estaba González, lo cual quiere decir que todo el mundo lo vio" (75). Otra cuestión que se airea es la ridícula y falsa disposición de aquellos escritores para hacerse la autocrítica, asociada, como en otro momento dijimos, a una masturbación penosa e improductiva. Todos ellos, al hablar, se hacen la autocrítica, lo cual equivale a una demostración de arrepentimiento o de ocultación de una realidad que en ningún caso quiere ser desvelada (cfr. "Informe al Consejo Supremo", 61). Es la autocrítica un sustituto de la refutación, que se encamina a esconder, con palabrería y equilibrismos lógicos escolásticos, los fallos en el sistema, los espacios en blanco y las debilidades estructurales por las que puede entrar la crítica y la destrucción. Se trata, en definitiva, de no querer oír lo inconveniente. Así, lo que el poeta dice resulta ininteligible para las mentes preprogramadas de sus supuestos colegas:

> (El criticado habla con palabras que nadie comprende. La Asamblea se hace la autocrítica con frenesí. La sesión se levanta.) (313).

Nótese el uso de la mayúscula en "Asamblea", asociado al mismo empleo de "Informe al Consejo Supremo", y otros cuentos. Las palabras del poeta son, en verdad las de un heterodoxo, que no puede ser comprendido por nadie, tal y como le ocurre a Uriel de Acosta o a los personajes de "En razón de las circunstancias" y "Variación sobre el ángel", que hablan un lenguaje distinto del que los quiere dominar. Por eso no se puede producir el acuerdo: "Y siempre que escribía un himno le salía un plañido o una rota palabra amarga o

[134] "No sé... El tema me parece fuerte... ¿Creéis realmente que puede desplomarse todo?" (14).

melancólica. Alcanzó este segundo poeta celebridad menor o nula, y nunca fue públicamente expuesto." ("Variación sobre el ángel", 153-154).

Resulta evidente la conexión temática que establece este texto con muchos de los cuentos. Reconocemos infinidad de situaciones, expresiones, comportamientos o motivos. Sin embargo, formalmente no existe tanta afinidad, debido a la estructura teatral que posee. Esto nos lleva a tratar el mencionado paralelismo con el entremés "La guitarra". Lo más evidente se refiere al género teatral que profesan, lo cual les da una estructura paralelística en la que distintos personajes van interviniendo a propósito del tema. También son comunes las didascalias del narrador, que aparece matizando las afirmaciones de los personajes, caracterizándolos como incompetentes e inútiles y desacreditando, por tanto, sus gestos y sus palabras. Ahora bien, hay una cierta diferencia entre ambos en lo que al papel del poeta se refiere. En "La guitarra" el escritor está adocenado por el contacto con la incapacidad de la burguesía; así, sus palabras de destrucción son meros gestos teatrales, lo que se espera de un poeta. En el texto de *Punto cero* en cambio, se niega a ceder ante las presiones de los iguales, con los que no puede entenderse, porque usan lenguajes totalmente diferentes.

Por otro lado, el texto no debe ser considerado como un entremés o una obra teatral, entre otras cosas por su brevedad y porque el argumento está demasiado abreviado. Creemos, por otro lado, que se puede leer como un cuento breve desarrollado de modo dialogado. La reducción del argumento es algo habitual en los relatos, así como los inicios bruscos o *in medias res*: carece de la acotación inicial que sitúa a la acción y presenta a los personajes. Ese modo de iniciar el texto con las palabras de un personaje se aproxima a "Informe al Consejo Supremo". El final, sin embargo, es cerrado, ya que aparece una acotación clausurándolo, refiriéndose al final de la sesión que se había relatado. Existen unos personajes bien reconocibles que actúan de modo antagónico: el poeta protagonista, marcado positivamente, con los rasgos del marginado (cfr. la tipología de protagonistas que hemos presentado en el análisis argumental), y el conjunto de escritores, que actúan como un único personaje, repitiéndose unos a otros, buscando el modo de censurar al poeta. El espacio, como suele ser habitual, no se especifica: suponemos que se trata de un recinto de sesiones o, como dice la acotación de "La guitarra", "La acción transcurre en una sala de cualquier sociedad o institución semipública" (13). Esta es otra de las diferencias entre las

dos composiciones. En cuanto a la temporalidad, tampoco hay referencias explícitas; es un tiempo suspendido, en el que importa más el qué que el cuándo. En definitiva, creemos que este fragmento se podría considerar como un cuento, a pesar de la disposición externa poco ortodoxa —teatral— que adopta. Ello no impide entenderlo como un ejemplo de *amplificatio* narrativa, ya que todos los intervinientes inciden en lo mismo: la crítica y la autocrítica. De este modo, la ausencia de constitución gráfica en un único bloque, que es la habitual en los relatos del autor, se compensa con una dispersión de fragmentos, que inciden en la misma idea estructural, desde otra perspectiva, al modo de, por ejemplo, "Tamiris el tracio" o "En razón de las circunstancias" que, curiosamente, también hablan de poetas. La proximidad respecto a "La guitarra" se da tanto en el argumento como en el tema, además del evidente paralelismo formal; el entremés es de 1967 y el libro *Presentación y memorial para un monumento* al que pertenece el texto, de 1969, lo cual significa que podrían tener un origen común o haber partido de una misma idea. Sin embargo, el cuento tiende a disgregar su función dramática en favor de la narrativa, ya que prescinde de la acotación inicial (inicio abierto, indefinición espacio-temporal...) y rebaja la densidad del argumento hasta reducir la lógica de la trama, aprovechando, al mismo tiempo, para efectuar una distorsión que reste credibilidad a los personajes censores. La labor del narrador, en este sentido, es la propia del relato valentiano: se mantiene al margen de la acción y sólo aparece puntualmente, desde las acotaciones, para contrastar irónica y sutilmente las palabras de los personajes. Así, las didascalias pierden el carácter informativo del teatro para asumir la función pragmática de completar el sentido del cuento mediante la ironía. Sin el narrador y las acotaciones el sentido burlesco desaparecería. Todo ello no impide que el narrador mantenga su objetividad, ya que se separa de la realidad mediante los paréntesis. Los personajes se califican a sí mismos, y el narrador no valora, describe. En resumidas cuentas, éste será el primero de los textos que consideremos como ejemplo de cuento insertado en volúmenes de lírica.

El **siguiente de los fragmentos** en prosa es en titulado "Crónica II, 1968", perteneciente a *El inocente* (*Punto cero*: 361-362). Formulado como homenaje a Antonin Artaud, se puede suponer que su dirección está marcada por el rechazo a las ideologías que limitan la perspectiva del ser humano, lo que en otras ocasiones hemos denominado ortodoxia intelectual. Su extensión es similar a la de la mayoría de fragmentos que

componen "El regreso" y a otros cuentos breves; además, se construye como un bloque gráfico homogéneo, a excepción de la última media línea, con la que el narrador juega haciendo aparecer en ella su voz en estilo directo: "—son unos cerdos." (362)[135]. La temática no nos es desconocida en ningún caso; a ella nos hemos referido ya en estos últimos capítulos, reconociéndola tanto en la lírica como en la narrativa. Simplemente, a modo de ejemplo, podemos referirnos a la intención que demuestran cuentos como "Una salva de fuego por Uriel" o "El regreso" —en parte—. En los dos, como en "Crónica II, 1968", vemos la explícita reprobación para determinados tipos sociales que han adoptado el sistema que la tradición les ofrece como único medio de referencia para tratar con o contra otros individuos:

Bienaventurado el que todo se lo explica, el recto el ortorrecto, el rectodoxo, porque de él será el reino de las tapias, la ordenación feliz de lo empotrado, la apoteosis de la gran sordera. ("El regreso", 88).	todos los que dominan su lenguaje, todos aquellos para quienes tienen las palabras sentido, cuantos creen que existen alturas en el alma y que hay corrientes en el pensamiento (...). ("Crónica II, 1968", 362).

Estos dos fragmentos comparados nos demuestran que la aversión que manifiesta Valente hacia el pensamiento preprogramado se acerca al insulto. Lo mismo ocurre por ejemplo en "Una salva de fuego por Uriel", donde el protagonista se ve obligado

[135] Sánchez Robayna (1996) afirma que esta intervención es la única original de Valente, pues el resto del texto consiste en una traducción de un fragmento de *El ombligo de los mundos*, de Antonin Artaud. Sabemos que este tipo de hecho no es nuevo en los relatos del autor (cfr. "Pseudoepigrafía", "El regreso"...), que es capaz de asimilar a su sensibilidad textos ajenos. (Cfr. Sánchez Robayna: 41 y ss.). Por otro lado, el mecanismo de la asimilación, tan propia de la narrativa contemporánea más exigente, se reconoce en este hecho. Veremos su alcance en el análisis intertextual.

a abdicar ante la omnipresencia del integrismo de la ortodoxia judaica. Así, en este cuento, el desterrado busca oídos a sus palabras en los que, poseídos por el fanatismo de lo enseñado, sólo van a causar su destrucción: "Él leía en la costra de las miradas la opacidad letal de lo enseñado (...) mas los que allí le recibieron guardaban sólo en su memoria los ácidos preceptos de otra ley. En vano interrogó a los más sencillos, buscó bajo la piel de los conformes (...)" (99). Así pues, el texto que proponemos, tanto por su tono —irónico, ácido, virulento— como por su tema, podría estar incluido perfectamente como uno más de los cuentos de *El fin de la edad de plata* o de *Nueve enunciaciones* El único elemento que puede separarlo de éstos es la aparición en primer plano de la voz enunciadora, sentenciando con el calificativo ya conocido la actitud de los esclavos mentales; así pues, no guarda la distancia y objetividad que habitualmente caracterizan al narrador de la mayoría de los relatos. Se trata, pues, de un "yo poético" más que de un narrador que pretende condenar con su indiferencia la realidad detallada. Sin embargo, incluso este rasgo podría verse como una aproximación a la técnica del monólogo que tanto y tan ingeniosamente emplea Valente en los relatos. A ella nos hemos referido en diversas ocasiones, a propósito de cuentos como "Informe al Consejo Supremo", "Discurso del método" o sobre todo "Empresa de mudanzas"; en ellos puede haber una voz narradora que simplemente introduce un monólogo de un personaje que representa un dominio de la ortodoxia. En el caso del último de los señalados, la voz narradora sólo se supone, ya que no está explícita, quedando así el cuento compuesto en su totalidad por el monólogo del personaje. Algo así podría verse en "Crónica II, 1968", puesto que es, en efecto, un monólogo. La única variación, como decimos, es que ese supuesto personaje no es un representante del poder establecido, sino un feroz crítico que se distancia abiertamente de la ideología retratada.

Otro de los **textos** que se podría considerar ejemplo de prosa narrativa es "El laberinto", que pertenece también a *El inocente* (*Punto cero*: 373). Se ambienta en una fusión de relaciones míticas diversas, ya bíblicas (se refiere a Noé), ya paganas clásicas (la caída de Troya, de Palmira o de Babilonia). Se funden así dos de los ámbitos de referencia más empleados por Valente para proporcionar una visión general de la tradición, como un efecto panorámico. El argumento sería de tipo fantástico ya que, en primera persona de plural, se nos relata una especie de cacería en la que los dioses son las presas de los

hombres para ser usados como víctimas de sus sacrificios rituales. La divinidad aparece animalizada, temerosa y, extrañamente, esclava de los deseos humanos: "Así escogimos al mejor, al más robusto, al más bello entre todos, y lo sacrificamos en holocausto". La muerte del primer dios se presenta como causa del diluvio universal, de la caída de las ciudades mencionadas y de todo tipo de matanzas tras las cuales la "manada" de dioses vuelve a ser encerrada en un laberinto. Por lo tanto, la apelación a lo divino es causa de muerte y destrucción, de apocalipsis. Las guerras surgen como justificación divina, como un deseo de los dioses más diversos. Que el hombre quiera matar al dios conlleva un castigo de éste, un enfurecimiento de su voluntad, que algunos se apresuran rápidamente a encarnar. En los relatos que forman nuestro corpus de análisis no encontramos exactamente este mismo tema, aunque la matanza por razones de fe sí se da en diversas ocasiones, como en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" y otros. Lo que está presente de modo bastante claro es el sentido de desgracia cíclica a la que el hombre está sometido en ese recorrido de ida y vuelta permanente que es la edad de plata; la matanza de un dios —la justificación que algunos toman— ha provocado una serie de desgracias. En el futuro es seguro que otro dios del laberinto será sacrificado, lo cual equivale a decir que nuevas matanzas y desgracias asolarán la tierra, habrá otro diluvio y otro volver a comenzar. Esta misma idea es la que subyace, recordemos, en "En la séptima puerta", que también presenta la lucha o, más bien, la incitación a ella, como una de las manifestaciones de la manipulación del poder que, además, también se da de modo repetitivo:

> Bajo una lluvia tenaz de cuarenta días y cuarenta noches arreamos sin tregua el rebaño divino hasta la escondida entrada del laberinto. Desde el fondo los dioses nos miraron sin comprender, pues no saben cuál de ellos será el próximo. ("El laberinto", 373).

> La multitud se dispersó entre nubes de júbilo o improperios. Cayó luego la tarde. El municipio de la ciudad de Tebas mandó aceitar los goznes de la séptima puerta para hacer más soportable su siniestro ruido en la próxima representación. ("En la séptima puerta", 100).

En los dos hay un cierto pesimismo, porque dan por sentado que la manipulación se repetirá cuando alguien necesite matar otro dios o hacer otra representación. La relación entre los dos textos se refuerza si tenemos en cuenta que se basan en el desarrollo de mitos o leyendas que la tradición —pagana o cristiana— da por verdaderos. Se revisa, de modo

crítico, la información heredada[136]. Por lo tanto, este texto puede **considerarse** como un **ejemplo** propio de **prosa narrativa** de Valente, ya que su extensión es la normal en los relatos de menor tamaño, se organiza gráficamente, como el anterior, en un bloque homogéneo y los rasgos formales de brevedad, concisión, conceptismo, etc., son los esperables en un relato del autor. A diferencia del caso anterior, "Crónica II, 1968", no encontramos la dificultad de la voz narrativa; aunque se presenta también en primera persona, es de plural y no se identifica directamente con el discurso. Por lo tanto, no sería pertinente hablar de "sujeto poético" en este caso. El relato, construido con base en el mundo parabólico-alegórico revela una intención subyacente del narrador: se aleja de la lectura recta camuflándose o retrayéndose al espacio anterior a la narración. Incluso podríamos pensar que deja el relato en manos de los personajes[137] para que sean ellos los que presenten los hechos a modo de monólogo, cosa bien habitual, como explicamos en su momento, en la técnica narrativa de Valente. El hecho de que no haya un narrador que presente el supuesto soliloquio de los personajes no es óbice para negar que pueda tratarse de un monólogo. Insistimos en la cuestión del estilo narrativo porque es una de las más claras a la hora de descubrir la postura del narrador respecto a lo relatado; en este caso, nos parece muestra del carácter prosístico del "El laberinto", pues aleja al narrador acusador de las circunstancias sometidas a juicio.

"**Con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor**" (*Punto cero*: 373-374. Negritas nuestras), como ocurría con el primero de los textos analizados en este capítulo, no se configura gráficamente en un bloque homogéneo. Conserva su brevedad, su concisión y su fragmentarismo, pero de modo disperso, en cuatro parágrafos hasta cierto punto independientes desde la perspectiva argumental, excepto, quizás, los dos últimos, ya que el cuarto es una separación de una intervención en estilo directo que surge y se presenta en el

[136] Así, asociado "El laberinto" a "En la séptima puerta", podríamos verlo como una reflexión en torno a la guerra civil española o, en un marco más amplio, sobre el ansia totalitaria de los tiempos modernos. La identificación entre fanatismo y voluntad divina ya se ve por ejemplo, en *Presentación y memorial para un monumento*, donde se pone en boca de Hitler esta idea: "combatiendo al judío / cumpliré santamente la obra del señor." (302), o se parodia la ideología de Paul Claudel: "EN LA extremidad de Europa / concentración de la Fe, / cuadrado y maza dura / y atrincheramiento de la Virgen Madre." (305).

[137] Podría, incluso, tratarse de uno solo que esté empleando un plural mayestático o, simplemente, incluyendo a otros que no hablan, tal y como ocurre, por ejemplo, con el personaje narrador de "El uniforme del general".

tercero. El argumento sería fantástico; como explica López Castro, se recogen muchas imágines y símbolos del *Fausto* de Goethe. Básicamente, el primer parágrafo consiste en una comunicación del narrador al "Doktor", en una especie de enunciación mágica, de tono simbólico: "Parece, sí, que nos asedia el aire con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor" (373). El segundo parágrafo, por su parte, hace una descripción no menos simbólica, que se refiere a las palabras como desfile de signos irreconocibles a las que pretenden acceder, suponemos, ambos personajes. Además, se pasa a la primera persona de plural para confirmar la identificación entre ambos, actuando los dos con el mismo fin: "Hemos pronunciado una invocación: quedó al fin con ella sellado el pacto" (373). Ese pacto es, a la vez, el mefistofélico y el que hace el narrador con las palabras que lo distancian de la realidad inmediata; es un pacto y un compromiso con esos signos indescifrables desde el exterior. El tercer parágrafo cambia la perspectiva, porque aumenta la noción de narración; se sitúa en el atardecer, declinación de lo presente en favor de las formas nocturnas inalcanzables para la mirada. Allí aparece otro personaje, el "vagabundo de la noche", que actúa como maestro y acaba por romper los lazos que mantiene lo visible con la mirada, y lo hace mediante las palabras que aparecen en el cuarto parágrafo; se refiere a una nueva mirada, a una visión más real, mediante una imagen fantástica, en la que un perro negro o espiral de fuego se pasea entre "las mieses y los rastrojos". (374).

Existe, por tanto, una ruptura de la mirada tradicional en favor de un camino nuevo, para el cual se establece un pacto. Reconocemos, pues, al personaje del poeta que camina hacia su plena existencia, tal y como ocurre en "Tamiris el tracio", cuento con el que éste guarda similitudes formales, como el hecho de su distribución gráfica. Pero, además, también se constituye a base de ciertos enunciados categóricos en torno a determinados símbolos que representan la poesía y lo poético, y esos enunciados son también, hasta cierto punto, independientes en lo argumental aunque complementarios en lo temático. "Con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor" y "Tamiris el tracio", hablan de un poeta, de las fuerzas ocultas y mágicas que le permitirán llegar a las palabras no tocadas (lucha con las musas y pacto satánico, respectivamente). En ambos, además, la idea de la visión o la mirada es la representación del acceso a ese mundo de lo insondable. En el primero, se rompe la mirada cuando se entra en lo menos visible, y, en el segundo, Tamiris pierde la visión al haber obtenido el canto:

Y al caer la tarde, cuando la duración diurna de las fomas ya se disuelve en la mirada, aún dice el vagabundo de la noche quebrantando el poder de lo visible. (374).	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. (108).

Vemos, por otro lado, que también coinciden en el uso de la noche o del atardecer como símbolo de entrada en la otra luz más visible. Otro paralelismo se refiere a la condición ígnea que tienen la poesía o su lugar, el "punto cero". En uno y otro, el fuego es la poesía o la nueva luz que se alza sobre la noche que acaba de caer:

Pero el canto del hombre se alzaba solitario como flauta de fuego en el secreto centro de la noche. (107)	— ¿Ves ese perro negro o su espiral de fuego entre las mieses y entre los rastrojos?. 374.

Los paralelismos ideológicos, simbólicos y temáticos establecen, pues, una relación especial entre estos dos textos, que, por otra parte, parecen modos heterodoxos del relato, ya que responden a formas minoritarias, dentro de la tendencia general, de distribuir y presentar el material narrativo. Reconocemos en ambos una parte casi puramente ideológica o teórica, constituida por reflexiones básicamente impersonalizadas, que tienen como tema la palabra y su naturaleza (los dos primeros parágrafos en cada uno de los cuentos). Esta parte antecede a la segunda, que es narrativa; es decir, en ella se desarrolla una historia, la de Tamiris en el primer cuento y otra, mucho más breve y ambigua, en la que dos personajes establecen un pacto y acceden al territorio no visible. Es evidente que la primera parte de cada uno podría verse como una desviación de tono lírico o incluso ensayístico, ya que tienen cierta carga teórica (más en "Tamiris el tracio", porque en el texto que tratamos ya se prefiguran ciertos aspectos narrativos, como la existencia de dos personajes y de un pacto entre ellos que se explica totalmente sólo en la segunda parte). Sin

embargo, en el contexto general en que se encuadran, sirven para introducir, en los dos casos, un relato posterior, que se desarrollará más o menos. Su valor está en la capacidad que tienen para situar al lector en un mundo específico —metapoético— de modo que la lectura ulterior, acompañada de esta explicación casi teórica, puede introducirse plenamente en el mundo del mito, la fantasía o el símbolo.

Además de las conexiones con "Tamiris el tracio" podrían señalarse algunas otras, sobre todo en lo relativo a la consideración del invocador de las palabras como "vagabundo de la noche"; es, pues, un nómada buscador del sentido oculto, un iniciado y, como tal, un heterodoxo. Así, cuentos como "Una salva de fuego por Uriel" o "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" nos vienen a la mente. En el segundo, por ejemplo, el personaje no tiene tierra y es de toda la tierra, es decir, es un vagabundo; además, tiene la capacidad de la invocación de las palabras: "Ha conocido el nombre verdadero de Dios y puede revelártelo para que tú liberes a su pueblo. Sabe también cómo deshacer los nudos y combinar las letras para andar el camino de los hombres." (33).

Ya hemos dicho que "Con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor" era, hasta cierto punto, un ejemplo poco habitual de cómo la prosa puede manifestarse en la escritura valentiana, y nos referíamos, sobre todo, a su disposición gráfica y a la combinación de elementos narrativos con otros más teóricos, líricos o, en todo caso, menos diegéticos. Tambien nos parece que el conjunto, sin embargo, puede considerarse sin mayores dificultades como un ejemplo de relato brevísimo formado por fragmentación dispersiva y que se apoya claramente en lo fantástico o en lo parabólico. Los elementos formales parecen confirmar esta apreciación. En primer lugar, el papel del narrador no sobrepasa los límites propios del relato; aunque en el primer y segundo parágrafos se presenta en primera persona de plural, incluyéndose, por tanto, en la acción, siendo testigo de ella, por otro lado bien podríamos considerar que se trata de un personaje que dialoga con el que va a facilitar su iniciación en el mundo oculto. Aunque no sea así, en esos dos párrafos existe, como hemos dicho, una explicación teórica del mundo poético al que se accede. Es normal que esa explicación pueda proceder del narrador en primera persona. En realidad, los fragmentos correspondientes de "Tamiris el tracio", aunque no manifiestan explícitamente la presencia implicada del narrador, sí permiten ver con nitidez que pertenecen a una voz que, si no es diferente a la que se presenta en el relato propiamente dicho, al menos usa un

tono diferente, magistral o didáctico, podríamos decir, y no narrativo. Comprobemos el cambio de tono que se da, como si al final de la introducción se iniciase el relato por completo, usando incluso una fórmula casi tradicional: "Sólo quien en sus labios ha sentido, irremediable, la raíz del canto privado puede ser del canto (...) La historia de los dioses y los hombres cuenta (...)" (107). Algo así parece ocurrir en el texto que tratamos, que combina en su parte teórica, como hemos dicho, el aspecto didáctico con prefiguraciones narrativas. Ello explica que se pueda ver la primera persona narrativa como la voz de un personaje que, a la vez que va a relatar una historia, propone también sus fundamentos teórico-filosóficos. En cuanto a otro tipo de cuestiones, como la existencia de personajes, podemos decir que éstos no son realmente diferentes de los que podamos encontrar en otros ejemplos de relatos: están poco desarrollados, en parte por la poca extensión del texto y en parte porque son símbolos o prototipos: el heterodoxo, el poeta, etc. Del argumento ya hemos dicho que podría ser considerado como fantástico, de modo que, mediante la parábola, lleve al lector hacia el sentido recto del tema. El espacio y la temporalidad son los correspondientes a un ambiente mágico como el expuesto: estamos ante un contexto simbólico, donde los fenómenos (anochecer, luz) tienen un valor propio, y ante una temporalidad suspendida o no operativa para sostener el desarrollo de un tema tan abstracto. Finalmente, por lo que se refiere a su disposición, nos remitimos a lo ya dicho respecto a sus similitudes con "Tamiris el tracio", que se puede extender a otros textos dispersos, como "El regreso" o "En razón de las circunstancias". Su longitud no desentona con la media de los relatos breves de Valente, aunque está entre los más concisos: en cuatro párrafos y poco más de ochenta palabras resume un argumento metaliterario, simbólico y fantástico y presenta un tema y unas implicaciones temáticas perfectamente reconocibles. Nos parece, pues, un ejemplo de cuento brevísimo, a pesar de que lo hallemos en un volumen poético.

Un poco antes de este **texto** y, por lo tanto, dentro del **mismo poemario** al que nos hemos referido, hallamos **otro** titulado "A fool" (*Punto cero*: 365), título procedente del *Troilo* de Shakespeare. Es un texto algo más breve que los precedentes y se divide en tres parágrafos separados por una línea en blanco que crean una estructura del tipo presentación-nudo-desenlace. Tal y como explica López Castro, esa parte nuclear es la que pertenece a Shakespeare (cfr. *op. cit.*: 138). Como en el caso anterior, se recurre a la cultura

clásica helénica para obtener un argumento lo suficientemente reconocible para el lector y, al mismo tiempo, alejado de los referentes inmediatos de su sensibilidad, de modo que la objetividad sea la clave de su interpretación. Este simple hecho supone ya de por si un paralelismo con muchos de los cuentos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*. El tema gira en torno a la necedad humana, concebida con una larga cadena de despropósitos que se superan unos a otros hasta desembocar en el último eslabón, en el *summum* de la tontería. Así, ya desde el título, "A fool", un idiota, se percibe una mirada escéptica del narrador sobre la condición más lamentable del ser humano, tanto más penosa cuanto que señalada en mitos idealizados como Aquiles, Agamenón y otros héroes griegos. Es evidente, pues, que se manifiesta una desconfianza en las escasas posibilidades del hombre que deviene hasta extremos inauditos de degradación; así, se concluye el repaso a los ejemplos de estupidez con un: "O la desolación fecal del ser" (*Punto cero*: 365). Está claro que hay un deseo de provocación basado en el recurso a lo escatológico o al insulto: "A fool", "la pura estupidez del ser", "Agamenón es un imbécil"... En el apartado anterior hicimos una mención especial al tratamiento que hace Valente de la estupidez dominante en la sociedad, con casos evidentes como los relatos "Un encuentro", "Sobre la imposibilidad del improperio", "Acto público" y otros. En el primero, en efecto, la primera consideración que se hace del personaje es la de su estupidez: "El imbécil era (...)" (152). La verdad es que existe una cierta distancia, pues en "A fool" la estupidez tiene un carácter ontológico, mientras que en otros textos está más particularizada; sin embargo, late en todos una voluntad destructiva de las actitudes humanas, presentadas como parodias de sí mismas, desposeídas de la grandeza que se les supone. "A fool" se plantea a modo de juego o acertijo para el lector: "En un personaje de la cadena reposa pura la pura estupidez del ser" y, a continuación, se presentan las distintas posibilidades. Es el lector quien debe decidir. Esto, que pudiera parecer una novedad respecto a los relatos, quizás no lo sea; si atendemos a la estructura, como ya hemos dicho, la parte central, en la que habla un personaje, está enmarcada por la intervención del narrador; eso mismo es lo que ocurre en cuentos como los aludidos a propósito de "Crónica II, 1968" y "El laberinto": aquellos en los que es el personaje quien declara la naturaleza deleznable a la que él pertenece —y lo hace consciente o inconscientemente— por medio de un monólogo que el narrador va a presentar, a concluir o a ambas cosas. Eso mismo ocurre en "A fool": el narrador propone

—lo hace explícita, interesadamente— al lector que busque la solución al dilema. Así, este texto se comporta del modo esperable en una composición en prosa. El hecho de que casi carezca de argumento, como sabemos, no impediría considerarlo una narración; al contrario, sería un tipo perfectamente reconocible de cuento valentiano.

Dejando ya atrás *El inocente*, el **siguiente texto en prosa** se halla en *Treinta y siete fragmentos*; es el X, "(A Pancho, mi muñeco: aniversario)" (*Punto cero*: 382). Ante él, las dudas sobre la naturaleza narrativa son bastante más amplias y fundadas que en cualquiera de los anteriormente tratados. Es el más breve de todos los citados hasta ahora. Se trata de una reflexión del poeta sobre el paso del tiempo y sobre la memoria de la infancia a que se asocia la visión del muñeco Pancho. A éste dedica Valente otros textos, que son siempre poemas, lo cual, por sí solo, acerca más el texto a la poesía que al relato. Pero, además, la mención de la memoria apenas lleva matices de reproche, como ocurre en el relato, sino que se limita a representar, dramatizándola, la relación del poeta con su muñeco, con el que dialoga. Dicho de otro modo, el texto en sí es inconsistente como cuento, puesto que precisa de unos antecedentes que sólo se encuentran a lo largo de la poesía de Valente: ¿Quién es Pancho? Podría ser, como mucho, un fragmento de un cuento, al modo de los fragmentos de "El regreso", pero necesitaría otros relatos que completasen el sentido general. El hecho de que la voz poética se ponga a sí misma en el centro del texto, rechazando por tanto toda objetividad y alejamiento sentimental respecto a lo referido es un indicio de que esa voz no es de un narrador, sino de un sujeto poético: aquí no hay ficción de monólogo por parte de un hipotético personaje sino que el que habla es el sujeto poético. Por otra parte, la mención de las "tres Marías" es un desvío que difícilmente se encuentra en los cuentos, por ser una imagen demasiado desligada de una lógica argumental que éstos siempre mantienen, sea cual sea el desarrollo del argumento que soporten; ese medio símbolo-imágen sí es perfectamente aceptable en la lírica, menos atada a una lógica esperable en el texto.

Así pues, el tema tal y como aquí se presenta, no es identificable con ninguno de los cuentos de los que nos ocupamos. Ya hemos insinuado que el mayor paralelismo se da con el segundo fragmento de "El regreso", donde el narrador, en primera persona, se presenta a sí mismo reflexionando sobre el hecho de la muerte. Ahora bien, el tono lírico de este fragmento no anula su función narrativa porque las relaciones sintagmáticas con los

restantes textos lo insertan en una lógica argumental y temática que es la del cuento como globalidad. Todo esto no ocurre con "(A Pancho, mi muñeco: aniversario)", cuyo potencial narrativo se pierde en el contexto fragmentario y más aislado en el que se localiza (*Treinta y siete fragmentos*) y se sustituye por un vínculo de necesidad respecto a los antecedentes que ofrece la lírica de Valente: la poesía elegíaca, la referencia a Pancho... Este poema no cumple además la premisa de que en los relatos con tono biográfico la voz presente suele ser la tercera singular o, en todo caso, el discurso puede presentarse como realizado por un personaje. Aunque ésto no siempre se cumple, lo que no existe es una manifestación sentimental, puramente lírica, como la que hace aquí el sujeto poético. Así pues, la peculiaridad del texto respecto a los cuentos y su proximidad y necesidad para con la lírica nos hacen pensar que se trata de una prosa poética más que de un cuento aunque, en la labor de disolución de los géneros que efectúa Valente, como ya hemos señalado, esas distinciones pueden hacerse tan sutiles que se llega a inutilizar su validez.

"(El templo)" es **otra de las creaciones** en **prosa** que encontramos en *Treinta y siete fragmentos* —es el número XXXII— que en la edición de *Punto cero* que seguimos se sitúa en la página 396. Con el tono de distanciamiento que proporcionan la primera y la tercera personas de plural se relata la imposibilidad de comprensión de los signos, las palabras o la historia debido a la deformación intencionada a que son sometidas: "La interpretación estaba viciada, no porque no comprendiéramos los signos sino porque los textos fueron corrompidos". Tenemos un ambiente afín a muchos de los cuentos que tratan una temática similar: corrupción, nocturnidad, falsía, manipulación... Reconocemos, por ejemplo, un paralelismo con "Informe al Consejo Supremo", cuento que trata la manipulación sistemática y planificada de la historia, con el fin de anegar las interpretaciones disolventes. También guarda relación con otros relatos del estilo de "Una salva de fuego por Uriel", en el que la ortodoxia planea sobre la desviación para hacerla desaparecer. En los dos la palabra heredada tiene olor putrefacto y color sospechoso:

La letra estaba muerta. En el lugar de las ofrendas se pudrieron las heces *amarillas* del sumo sacerdote. (396).	Viniera huyendo de las palabras *amarillas* de la ley, mas los que allí le recibieron guardaban sólo en su memoria

muerta los ácidos preceptos de | otra ley (97).

Marcamos en cursivas ciertos aspectos, como la apelación al color amarillo que, como ya señalamos en otro momento, se asocia en Valente a lo corrupto y ajado por el tiempo. Además, en "(El templo)" se vincula la deturpación de la letra con el interés material o económico, que como indicamos en los capítulos inmediatos, también es algo típico de Valente; la acusación de mercantilismo es la propia para una sociedad poseída por el dinero. Recordamos que, por ejemplo, Nicolás III, en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", arde en el fuego de los simoníacos, o que el personaje de "Intento de soborno" tiene una "escueta condición de mercader". La palabra puede ser vendida, pues "Los textos fueron corrompidos y a favor de la noche la usura tendió estéril sus arañas tardías". La usura o avaricia o gula, todos deseosos de absorber, son estériles (recordemos la naturaleza de eunuco del personaje de "Sobre la imposibilidad del improperio"), infértiles, estancados. La localización de tono mítico a partir de la simbología bíblica presente ya en el título, conecta también el texto con los restantes de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*. Por otro lado, la figura negativa de los extrapoladores, asociada a los encargados de demostrar con unas pocas normas que la universalidad de lo conocido responde sólo a su interpretación, equivale a la mentalidad de los manipuladores de la historia en "Informe al Consejo Supremo": "Lo que está en contra de la Historia carece simplemente de testigos" (60). La labor de los extrapoladores provoca la fosilización de los excrementos o palabras del sacerdote, de los mercaderes...; lo que pretenden los controladores de la historia es también cerrar toda posibilidad de cambio: "componer con precisión inigualable en el niño de hoy la estatua de mañana" (62). Los extrapoladores se oponen a los tergiversadores que en "Informe al Consejo Supremo" mantienen la existencia de lo no existente; es decir, son los que permiten conservar una mentalidad abierta y no dogmática. "(El templo)" muestra, por tanto, una intensa interrelación con la ideología que muchos cuentos sostienen. Su interés está bien definido, e incluso podría situarse al lado de los cuentos críticos, cuya función fundamental es acusar la mentira y levantar los velos de lo oculto: "Los extrapoladores entraron a hurtadillas por debajo del velo" (396). Su lectura, como ocurre con muchos de los cuentos, ofrece la posibilidad de entender la acusación en el sentido histórico que parece adoptar —Cristo frente a los mercaderes del templo— o,

también, en un sentido biográfico: la mentira que a veces cae sobre los niños impidiéndoles comprender la historia a la que pertenecen, tal y como ocurre, por ejemplo, en "Hoy", donde el silencio de los mayores es en realidad un modo de viciar la verdad; el tono de secretismo y la lobreguez que domina en "(El templo)" facilitaría esa lectura[138], pues es a través de la oscuridad de la memoria, del escalofrío que provoca el recuerdo, como se presentan los cuentos que tratan la memoria de la infancia.

La coincidencia de temas, enfoques, símbolos (arañas, color amarillo), técnicas, referencias, etc., facilita la interpretación de "(El templo)" como un cuento más. Su brevedad, concisión y concentración no le impiden ser capaz de contar una historia (de elaborar una trama), en la que queda representada la edad de plata. Su configuración externa es, además, la esperable: un bloque gráfico homogéneo y breve. Además, su inicio es *in medias res*, o de apertura inicial, al revés que el remate que, con su pesimismo irremediable, tiene un carácter bastante conclusivo. Por otro lado, ya hemos hablado de la distancia que el narrador toma respecto a los hechos, porque sólo se incluye en una ambigua primera persona de plural y en una sola ocasión: "no porque no comprendiéramos". Este hecho facilita la interpretación biográfica que proponíamos arriba, pero al tiempo no permite que aflore lo sentimental, rompiéndose la objetividad. Así, a diferencia de lo que ocurría con "(A Pancho, mi muñeco: aniversario)", en éste no hay ningún elemento que nos impida considerarlo como un texto plenamente narrativo, como un cuento brevísimo, no como una prosa lírica.

"(De la luminosa opacidad de los signos)" nos parece **otro caso** de cuento insertado en un volumen de poesía lírica. Es el poema XXXV de *Treinta y siete fragmentos* (*Punto cero*: 398). Se forma sobre una relación paradójica entre el lector y la lectura, pues el personaje, que trata de descifrar los signos o los símbolos de un jeroglífico —labor hermenéutica en un ambiente mítico, pues— descubre hacia el final de su vida que es él mismo el leído, el descifrado, por parte de la figura principal del pictograma. Esta especie de metalepsis es muy propia de la narrativa hispanoamericana; por ejemplo, en el "Axolotl" de Julio Cortázar el que ve acaba por ser visto, o, en un ámbito más mítico, filosófico y paradójico, los relatos de Borges, como por ejemplo en "La escritura del dios", donde un

[138] El texto parte de la temporalidad del antepretérito (o imperfecto de indicativo), como se estila en el relato de los recuerdos. cfr. "La mano", "Intento de soborno", etc.

sacerdote indio también trata de encontrar palabras legibles en las manchas de la piel de un animal. Además de la paradoja del leer siendo leído —o del soñar siendo soñado— existe otra que se sitúa en el plano lingüístico, que caracteriza a los signos con una "luminosa opacidad" y que afirma el movimiento de la inmovilidad: "En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío" (398). Así, se trata de la palabra ambigua o dialéctica que alcanza el vacío, la blancura y la inminencia de la nominación de lo innombrable, momento en el cual el movimiento se hace quietud o la quietud se hace movimiento[139]. Esta palabra, a la vez que revela e ilumina, se basa en la significación oblicua, no directa. Acercándose a la vía mística, el que lee apenas puede saber ya si él es la palabra frente al lector o si es el lector ante el signo; como en "Hagiografía", donde el joven no sabe si respira o si es respirado. El texto tiene unos evidentes fundamentos míticos, como la falta de ubicación espacio-temporal precisa, la presencia del jeroglífico, el ave desdibujada, la lectura prolongada del contemplador, etc. De este modo reconocemos la ambientación exótica de relatos como "Segunda variación en lo oblicuo", "Pseudoepigrafía" y otros, en la que el tiempo y el espacio reales son abolidos en favor de la permanencia en lo no mensurable; el jeroglífico como símbolo de la escritura críptica que es preciso interpretar está presente por ejempo en "Pseudoepigrafía", cuyo título revela ya esa idea de una escritura oculta, y cuyo desarrollo insiste en la palabra que significa sin afirmar ni negar, la que engendra y permite sostener la mirada sobre la luz no visible; el motivo del ave asociada a lo trascendente, como vimos otras veces, es algo muy habitual en el relato de Valente. Lo encontramos, por ejemplo, en "La mujer y el dios", donde guía la mirada del protagonista hacia lo insondable: "Un ave surcó el espacio rauda, alejándose hacia el horizonte" (37); en "Segunda variación en lo oblicuo", el emperador pinta un narciso y una codorniz, etc.; la lectura mantenida en una contemplación —"Durante centenares de años leí inútilmente la escritura"— recuerda el pasmo del monje ante el canto de un ave (de nuevo) que emplea Valente, por ejemplo, en *Cántigas de alén*. Además, la transgresión de los límites cronológicos de la vida asociada al conocimiento trascendente de la palabra aparece en "Repetición de lo narrado", donde el maestro llega "al cabo de mil años" (137) para dar la última lección a su discípulo. Entendemos, pues, que

[139] "tal en el centro inmóvil bebe/ la luz desnuda todo lo visible", dice Valente (*Punto cero*: 447), o "El movimiento iguala a la quietud (...)" (*Punto cero*: 445). Esta idea es, pues, algo habitual.

tanto el tema como el ambiente mítico y exótico, los motivos lingüísticos, los símbolos, etc., son reconocibles en otro relatos de tono hermenéutico; asociamos "(De la luminosa opacidad de los signos)" sobre todo con los textos más breves de la tercera parte de *El fin de la edad de plata* o la mayor parte de los de *Nueve enunciaciones*, que, en general, tratan una temática similar, tienen una configuración homogénea en lo gráfico y su extensión es parecida. El relato se hace en primera persona de singular, pero no se trata de una prosa lírica, de una manifestación de un sujeto poético, sino que, siendo como es un relato fantástico, la adopción de la primera persona es un rasgo más de fantasía: el personaje narrador habla desde después del final de sus días, pasa cientos de años desentrañando la escritura. Es, pues, una especie de alegoría en la que la primera persona se asume como parte de la ficción, como una ficción autobiográfica del argumento. El texto se inicia con una apertura inicial y concluye una vez que se ha establecido la paradoja. Podemos referirnos a otra característica del texto que demuestra su naturaleza ficcional y no lírica y que además lo sitúa al lado de otros relatos de *El fin de la edad de plata* Decíamos antes que podía verse como una parábola de la naturaleza contradictoria de las palabras, y en parte ello se debe a la dialéctica que se establece entre el título y el cuento propiamente dicho; el primero se presenta como un resumen, es decir, como una mención explícita de la intención e incluso el tema del cuento, el cual, a su vez, declarada su naturaleza por el título, puede manifestarse de modo ambiguo, fantástico, fragmentario o, en fin, como una ficción. El título "(De la luminosa opacidad de los signos)" es muy propio del relato de Valente y se relaciona con otros que iniciaban los distintos capítulos en las obra clásicas, también a modo de resumen de lo que se iba a desarrollar a continuación. Así, la fórmula de una frase preposicional iniciada con "de", seguida de una frase nominal con un adjetivo o adverbio, un sustantivo y otra frase preposicional modificadora, introducida de nuevo por "de" es habitualmente repetida en Valente; lo comprobamos en el caso de cuentos de la tercera parte de *El fin de la edad de plata*, "Del fabuloso efecto de las causas", y "De la no consolación de la memoria", al lado de este cuento, "(De la luminosa opacidad de los signos)"[140]. Opinamos, por tanto, que no es imposible pensar que estemos ante un nuevo

[140] La demostración de que éste es un rasgo típico del título de los relatos de Valente se ve en el hecho de que los epígrafes construidos con una frase preposicional son muy abundantes. Especialmente llamativo es el uso de una fórmula sinónima de la que acabamos de explicar, cambiando simplemente la

ejemplo de relato insertado en un cotexto lírico, el cual, sin embargo, no relativiza su carácter narrativo.

El **último caso** al que nos referiremos dentro de *Treinta y siete fragmentos* es el número XXXVI, titulado "(El blanco)" (*Punto cero*: 398). Está dividido en dos parágrafos extremadamente breves —dos y tres líneas—, de los cuales el primero actúa a modo de aforismo, apotegma o sentencia filosófica que debe ser reconstruida o elaborada por el lector. La segunda estrofa completa el sentido del texto mediante otra sentencia no menos ambigua y críptica que la primera, también mediante una especie de parábola. En resumen, el texto habla de un arco en su punto máximo de tensión, cuando forman cuerda y madera un círculo en el cual la flecha, preparada para ser disparada une, a modo de bisectriz, dos puntos del perímetro del círculo. Sobre esta idea que aparece en la primera parte del texto se establece una segunda, la de que los dos puntos que vincula la flecha son el arquero y el blanco al que apunta la saeta; se trata, pues, de un círculo ideal, no formado y todavía no seccionado en dos hemisferios por el paso de la flecha del primer punto al segundo; por eso la posición del arquero es un hemisferio. La paradoja de la imagen se da por el hecho de que la saeta, que no se ha movido todavía, ya ha engendrado sin embargo la bisectriz que define el diámetro del círculo: es decir, la flecha, sin haber partido del arco ya ha alcanzado el blanco. Evidentemente, reconocemos la paradoja del movimiento inmóvil, de la contemplación activa o de la tensión distendida, porque es la misma que veíamos en el texto anterior: el ave que vuela o que está quieta. Por tanto, estamos de nuevo ante la idea de la palabra llevada al punto extremo de tensión, como el arco[141], de modo que es movimiento y quietud, es origen y final, y no se puede saber ya si está en el arco o en el blanco. López Castro identifica el texto con la teoría del tiro con arco Zen, en la cual el arquero, la flecha y el blanco son la misma cosa. El poeta, la poesía y el vacío son todo uno y por eso, como en "(De la luminosa opacidad de los signos)" no es discernible el ave del lector, el canto del cantor (cfr. López Castro, *op. cit.*: 169-170). Como teoría metapoética

preposición inicial "de" por "sobre", que en ese contexto mantiene el mismo significado; ese uso lo vemos por ejemplo en "Sobre el orden de los grandes saurios" o "Sobre la imposibilidad del improperio". Otros títulos que también presentan el sentido quebradizo que da una frase preposicional que se supone modifica a algo en el presente, se encuentran en "En la séptima puerta", "En razón de las circunstancias" o "Con la luz del verano".

podemos volver a asociarlo con cuentos como "Pseudoepigrafía" o "Segunda variación en lo oblicuo", donde se trata la palabra de la inminencia, no dividida por el sí y el no; la palabra que indica lo blanco, llegada al punto máximo de su poder, la indicación o guía hacia el centro. Recordamos también que la protagonista de "La mujer y el dios", buscadora de lo sagrado, intenta acceder por vía física al mundo celeste, pero la evidente inutilidad de su intento refleja su mirada lineal o unidimensional (como la anciana de "Con la luz del verano", que llora con un solo ojo). Así, la escala que fabrica no forma un círculo, sino una semiesfera: "(...) a medida que ascendía, los árboles se doblegaban suaves bajo el peso leve de su cuerpo y describían un arco delicado cuyo extremo volvía hasta la tierra original" (36). Por lo tanto, temáticamente, el texto coincide con el mundo metaliterario que Valente elabora en su narrativa. La forma en que se expone tampoco es ajena a esta parte de la creación del autor, porque el uso de un lenguaje simbólico-metafórico y parabólico es uno de los medios empleados para hacer referencia a conceptos que, por su complejidad, difícilmente podrían ser aludidos de otro modo. Recordemos, a este respecto, que una de las actividades narrativas de Valente es la que se encamina a la búsqueda de un lenguaje ambiguo e indirecto. Casos como "Pseudoepigrafía", "Segunda variación en lo oblicuo" y otros del mismo calado, son muestra de este tipo de escritura simbólica que también apela a lo mítico, ya sea a la filosofía del budismo Zen, ya a los mitos clásicos, ya a la iconografía simbólica oriental, etc. La única diferencia que se podría señalar respecto al uso normal de la narrativa radica en la extrema brevedad de "(El blanco)", que podría entenderse más como un proyecto de relato que como una construcción consolidada en lo narrativo: no hay un desarrollo —una *amplificatio*— del tema y los motivos propuestos, de los personajes, del ambiente... parangonable al de cuentos como los citados. Sería una especie de relato brevísimo quintaesenciado, reducido al germen mínimo necesario de la narración, quedando más como un aforismo que como un cuento pleno.

Todo ello, sin embargo, no le resta nada en su diégesis; es decir, sigue estando más en el fondo de la naturaleza narrativa que en el de la escritura lírica. Además, las restantes características insisten en esa aproximación al relato: podemos decir que el

[141] Nos hemos referido en otras ocasiones a la identificación que se da entre el arco y la lira, por la curvatura y las cuerdas, por la tensión y el sonido. Recordamos la oposición entre el arco de Ulises y la lira de Femio Terpíada, en "Rapsodia vigesimosegunda".

narrador es imperceptible, se limita a la enunciación mediante la brevedad, la concisión y la objetividad; tiene un inicio abrupto, sin localización o antecedentes de lo presentado, y el texto se percibe como una unidad autosuficiente, total, que no precisa más aclaraciones. Su naturaleza sentenciosa lo aproxima al simbolismo de cuentos como los ya aludidos: "Pseudoepigrafía", "El señor del castillo", "Tamiris el tracio", entre otros. La ausencia de desarrollo argumental, por su parte, se explica por el avance hacia el espacio hermenéutico, de modo que el tema tiende a convertirse en argumento. Así pues, pese a los impedimentos que puedan provocar su extrema brevedad y la falta de ampliación del tema, creemos que es posible considerarlo dentro del grupo de textos narrativos que aparecen publicados en volúmenes de lírica.

En el poemario *Interior con figuras* encontramos bastantes **más ejemplos** de **textos en prosa** que en los dos precedentes. Todos ellos se encuentran en la parte III del libro y junto a ellos no hay ningún poema. Este hecho, por sí solo, es muy significativo, como si el autor les hubiera querido dar una individualización, un tratamiento específico debido a su naturaleza prosística. Debemos tener en cuenta, además, que *Interior con figuras* recoge la poesía de entre los años 1973 y 1976, es decir, próxima a la época en que se publica *El fin de la edad de plata*

El **primero** que encontramos es "Obituario" (*Punto cero*: 435-436); a diferencia de los anteriores ya no se trata de un texto tan breve, sino que ocupa dos páginas, siendo cuantitativamente equivalente a cuentos como "Empresa de mudanzas" u "Hoy". Por otro lado, sus fundamentos narrativos son todavía más claros, como veremos. Partimos de un argumento fantástico en el que un personaje corrige su propia nota necrológica antes de entregarla a la imprenta, sopesa los datos y piensa en el efecto que puede causar a los lectores. Temáticamente, encontramos una oposición entre la biografía descriptible, en la que los datos son más o menos objetivos y susceptibles de medida y corrección y, por otro lado, la biografía indescriptible, la vida interior, de datos subjetivos, personales, imposibles de recopilar ni de valorar: "Vida en la que el azar nada había anotado. Allí, en el centro de su corazón, el túmulo que él mismo había edificado con los años quedaba para siempre clausurado (...)" (435-436). En el primer caso se sitúa la gloria, los méritos del personaje; frente a ellos mantiene una actitud de escepticismo que coincide con la postura que hemos señalado en otros casos: sabe que la gloria es efímera, que acaba con el olvido (cfr.

"Fragmento de un catálogo") y que no corresponde a la gran vida vivida que es la del que cada día se levantaba en una lucha personal consigo mismo (el mito de Lázaro). Por ello, el obituario es parcial, sólo recoge la parte externa de la muerte: "No, los visitantes no sabían ni el redactor de la necrología tampoco. El óbito había sido vago e incompleto". Recordemos que éste es uno de los temas presentes en la reflexión sobre la muerte, el que aparece por ejemplo en "El regreso", cuento que contrapone la visión superficial del hecho de un suicidio a la verdadera dimensión de aquella realidad; el obituario de este cuento funcionaría de modo paralelo a la interpretación que hace de la muerte el funcionario de "El regreso" o, incluso más claramente, a las menciones de los periódicos romanos, que aparecen diseminadas por todo el cuento, contraponiendo la noticia sin más —lo es también la necrología— a la esencia del hecho de morir. La coincidencia con el relato propuesto se da además al establecerse la necesidad de un análisis antisentimental; "El regreso" proclamaba la ausencia del llanto al pensar la muerte y "Obituario" exige que "Nunca ha de desmembrarse por sentir dolorido el orden absoluto del discurso" (435).

Al personaje se le revela de repente esa realidad de la muerte, la que no puede ser recogida en un papel, la que no tiene límites precisos, que no empieza ni termina y que por tanto no es susceptible de pasar al olvido de la memoria: "Se arrellanó en su viejo sillón y comprendió que nada había que comprender y se sintió reconfortado y tranquilo". Eso es lo mismo que se propone en el segundo de los fragmentos de "El regreso", donde el personaje quiere limpiar el aire en un intento de comprender: "Y cuanto más limpiaba la lámina dura y delgada más veía a través de ella tu misma imagen (...) —Entonces —digo— nada ha sucedido" (86), y también en el momento que se critica la capacidad para "explicárselo todo" del funcionario. Resulta por tanto que tras la muerte el personaje llega al vacío absoluto, donde no hay nada que comprender y por tanto no es preciso preocuparse ni tener prisa. El descenso hacia lo oscuro no es, en rigor, nada nuevo para él, sino que se concibe como un paso más del caminar interior que su vida ha supuesto —en contraposición con los escasos datos objetivos que figuran en la necrología—, de lo cual se deduce que su labor fundamental ha sido la reflexión y el avance hacia lo no tangible; podría ser, por tanto, un poeta[142] el que, entre la humanidad, con más ahínco se levantaba

[142] El cuento explicita la condición de escritor: "¿Serían incluidos en sus obras completas (...)" (435).

todos los días, lazarino, de su muerte cotidiana para reiniciar el camino. De ahí que el nuevo paso no le sea del todo desconocido: "Por lo demás, había descrito reiteradas veces esta escena" (436)[143]. No es extraño, pues, que ese paso más que es la muerte se perciba como el decenso de otro escalón en la existencia, ya que, como hemos señalado, la alegoría del descenso de las escaleras o *katábasis* es constantemente aludida por Valente tanto en la prosa ("*Dies irae*") como en la lírica: "Era, en efecto, un simple cambio de posición, un ligero descenso hacia la propia sombra, un más entrar apenas en el ángulo agudo de lo oblicuo" (436). Es decir, la muerte se acoge con normalidad, con toda la normalidad de un desenlace esperable, previsible —eso explicaría, sin que lo fantástico se anule, que se pueda escribir el obituario antes de la muerte— sin que la realidad perceptible deba verse afectada por la nueva situación del personaje; tal y como veíamos en "Con la luz del verano", la realidad exterior no acusa el cambio de posición ontológica del individuo: "El sillón lo acogió igual que siempre".

Realizado el último descenso mental hacia lo oscuro, instalado con toda propiedad en el reino de la muerte, el personaje conoce el silencio, el vacío y la necesidad de no decir o, si se prefiere, la imposibilidad de decir lo indecible (cfr. "El regreso", 85). Ubicarse, a salvo de la muerte, en un punto anterior a la misma equivale a asumirla y a anular de algún modo su poder —lo mismo hace el personaje de "El regreso", que busca protección en el seno de la "iniquidad"—. Allí no es necesario decir: "Volvió él al punto en que su reflexión dejara, un punto que supuso anterior a la muerte. Alzó la pluma. La retuvo. Su mirada cayó en lo ya escrito. Nada añadió".

"Obituario" resulta, por tanto, un texto perfectamente compatible con la mirada que sobre la muerte realizan los cuentos de Valente, especialmente, como hemos visto, con "El regreso", al que unen lazos simbólicos, ideológicos o estructurales, pues ambos alternan la idea de la muerte física y palpable con la de la muerte como avance, desde dentro, hacia el vacío. También se relaciona con otros cuentos que hemos señalado de modo más parcial. "Segunda variación en lo oblicuo" tiene de modo más resumido la misma perspectiva; allí Hui-Tsung desprecia la gloria y el juicio que los demás puedan hacer de uno en favor de la

[143] Es curioso que esta preparación mental para una experiencia trascendente se recoja también en "*A midsummer-night's dream*", aunque con un valor diferente, pues se refiere a una relación sexual —

búsqueda de la blancura: "Del poder y la gloria, de las victorias militares poco supo el monarca derrotado. Sobreviven, en cambio (...) sólo el ave y la flor. Señalar una esquina ya es bastante (...)" (111). Señalar una esquina es lo que parece que ha querido hacer el personaje de "Obituario".

Este texto, por tanto, en lo relativo a la temática y al argumento, y por lo que respecta a su compatibilidad con los relatos publicados como tales por Valente, puede considerarse con pleno derecho un cuento. Pero además, como adelantábamos al principio, hay determinados elementos diegéticos o formales que inciden en su naturaleza narrativa. Estos rasgos están presentes en un grado incluso mayor que el que fue señalado para los otros textos hasta ahora tratados. En primer lugar, por ejemplo, hay una complejidad en la construcción del argumento hasta ahora ausente. Pese a que sigue siendo breve y casi intrascendente se construye mediante la acción de un actor principal, el personaje que reflexiona, y al menos aparece un actor secundario, la secretaria del anterior. Existe, además, un espacio concreto, que es una oficina o un despacho en el que el personaje escribe y corrige la nota necrológica. La temporalidad, como corresponde al desarrollo del tema, aparece sin embargo omitida. El cuerpo del relato, como ya adelantamos, es bastante amplio, configurado en dos bloques compactos que recogen dos momentos de la reflexión del personaje. Aunque no hay diálogo, sí se halla sin embargo una notable complejidad en las voces y estilos que lo construyen; en este sentido, "Obituario" nos recuerda, por ejemplo, a "El uniforme del general", "Sobre el orden de los grandes saurios", o incluso a "El regreso", puesto que en él se combinan el estilo indirecto, mayoritario: "Empezó a corregir su necrología (...)" , con el indirecto libre: "Aquellas correcciones ¿serían incluidas en sus obras completas como fragmentos póstumos? Delirio. Desmedrada existencia la que tuviera en vida (...) No, los visitantes no sabían ni el redactor de la necrología tampoco (...) Había tiempo aún, pensó, había tiempo suficiente" (435-436). La entidad narradora tiende, así, a fundirse con el personaje, con lo cual lo que predomina es un tono biográfico. En todo caso el narrador no se muestra abiertamente ni se hace sujeto de una manifestación sentimental o íntima sino que siempre procura la objetividad. Si atendemos a la estructura, comprobamos que de nuevo hay un caso de apertura inicial, pues el argumento carece de

cosa que sólo conocemos en el remate del cuento—: "Lo había oído contar muchas veces, siempre afectando naturalidad; la escena, pues, no era imposible para mi imaginación" (45).

antecedentes y se inicia con una afirmación paradójica o, al menos, extraña: que un personaje corrige su necrología. Este hecho favorece que la fantasía sea uno de los componentes esenciales, lo cual es habitual en los relatos de Valente. Teniendo en cuenta los datos mencionados, creemos que "Obituario" es uno de los textos en prosa incluidos en *Punto cero* que con más claridad toma la forma de un cuento y podría pertenecer sin duda a *El fin de la edad de plata* o *Nueve enunciaciones*, especialmente teniendo en cuenta su proximidad a "El regreso" y otros similares, sobre todo los de la tercera parte de *El fin de la edad de plata*

Otra de las composiciones presentes en la tercera parte de *Interior con figuras* es "Elegía, el árbol" (*Punto cero*: 437). Como el título sugiere, se trata de un recuerdo en tono de melancolía por la desaparición de un árbol. Tal es el simple argumento en que se sostiene. Valente parece recurrir aquí a la mitología céltica que subsiste en el sustrato cultural galaico, porque toma la figura del árbol sagrado como medio y fin de su reflexión. Asociamos muy profundamente este texto con el cuento de *Nueve enunciaciones* "Biografía", por determinados rasgos que detallaremos. En primer lugar, en ambos casos se da una biografía, aunque el tono elegíaco es más fuerte en la prosa que estudiamos. No sólo se trata de una biografía sino que, y ello lo vincula todavía más a las prosas narrativas del autor, se funda en la memoria de la infancia. Comparemos, por ejemplo:

Como otras cosas mayores que nosotros, estaba el árbol no en la ciudad, sino en el mundo, más cierto que ella misma, que aún la circundaba. (437).	Aún le decían, lo mismo que a los otros, igual que a todo el grupo tan nutrido (...) el niño, los niños. ("Hagiografía", 149); Rodaba la infancia, se ponía el tiempo de repente vivo en las mimosas del monte. ("Fuego-Lolita-mi-capitán", 124), etc.

La referencia a la perspectiva del mundo desde la infancia se percibe, pues, en múltiples cuentos. Reconocemos, además, la falsía del mundo en el que se desarrolla la vida, lo cual es otra constante de la memoria de la infancia en los relatos valentianos. Así pues, es perfectamente visible esta memoria real que aparece en textos como "De la no consolación de la memoria", "Hoy", "Fuego-Lolita-mi-capitán", etc., en la que predomina

la elegía por lo perdido. Es más, consideramos que ese es el tema fundamental del texto; sin embargo, hemos hablado de una extrema proximidad a "Biografía", cuento en el que predomina no la memoria real sino la memoria mítica. Lo que ocurre es que en "Elegía, el árbol", la elegía por la infancia derrotada se hace por el recurso al mito, de modo que conviven la memoria reconocible con la memoria trascendentalizada.

Lo segundo es lo que nos lleva hasta "Biografía". Podría ser el texto tratado una versión de este cuento, porque se sustituye el agua —aunque no totalmente— por el árbol, pero no la función que aquella llevaba asociada. El agua era memoria real —las Burgas de Ourense— que canalizaba el movimiento del pensar hacia el espacio germinal antehistórico y primigenio: "Aguas placentarias" (147). En "Elegía, el árbol" es lo vegetal lo que prima, porque las raíces del árbol llegan "a las secretas aguas" (437), es decir, a las aguas esenciales. Esa sola referencia ya nos sitúa en el mismo espacio en las dos composiciones. ¿Cuál es la función del agua y cuál la del árbol?:

Aguas soterradas que, como señal o don de los dioses del fondo, vienen a la superficie burbujeantes, calientes. ("Biografía", 147).	El árbol pertenece por la copa a lo sutil, al aire y a los pájaros, por el tronco, a la germinación y a todo lo que une lo celeste con los dioses del fondo. ("El árbol", 437).

Los dos son, con la misma expresión, señal de una existencia no superficial, sino profunda; el agua y el árbol la hacen manar en la superficie, la hacen visible y accesible, y todo ello frente a la mediocridad de la ciudad que constriñe y apaga el árbol y el agua:

El árbol, no de la ciudad, sino del mundo, más real, que entonces aún la circundaba. (437).	Bebió él esas aguas (...) que era necesario beber para defenderse de las miasmas de la muerte. (147).

Así pues, una y otro son la posibilidad de salvación, la revelación de la trascendencia entre los reinos de lo apenas existente. El árbol comunica cielo y tierra, vida superior y orígenes vitales. Por ello, el fuego, símbolo de lo elevado (cfr. "Tamiris el tracio" o "Con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor"), puede volver al agua, símbolo de lo profundo. Valente apela en ese sentido a la imágen del útero: en un caso el fuego regresa "a la matriz" (437) y en el otro son las "Aguas placentarias" (147) las que emergen. La unión de los contrarios, del fuego y el agua, establece un ciclo existencial que había frenado la miseria moral de la época. Es ahí donde aparece lo elegíaco en torno a la infancia sometida: la ciudad, falsa, corta el árbol, de modo que, como una castración, los niños que se acercaban hasta él como si fuese un místico —"un hombre, igual al árbol"— para buscar verdaderamente su salvación: "El árbol, nos dijeron, fue talado". Ahora bien, a diferencia de otros cuentos en los que lo elegíaco es la única solución a la pérdida (cfr, "De la no consolación de la memoria"), en "Elegía, el árbol", se reconoce la inutilidad de aquel intento, porque el vínculo entre la tierra / cuerpo y el cielo / poesía-trascendencia, se había establecido ya para siempre, se había producido la salvación.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

> Quien visite el lugar acaso sepa que aquel árbol no podía morir, que en el lugar del árbol para siempre hay, igual al árbol, en la posición antigua del orante, un hombre, igual al árbol, con los pies en la tierra, pero menos visible[144], la cabeza y los brazos, con las manos abiertas, alzadas hacia el cielo (...) Para que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde (...) y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz (...). *Punto cero*: 437.

La idea de la trascendencia del árbol se completa, además, con otras imágenes. Por ejemplo, su copa forma "un amplio semicírculo partido", lo cual nos lleva al texto "(El blanco)", ya tratado, y, por extensión, a otros cuentos relacionados con éste: el árbol simboliza la mitad de la esfera de lo real, y comunica con su centro. Además "era portador del fuego, herido por el rayo"; esta imagen machadiana, además de la idea del árbol talado, existe en "*Dies irae*" y "De la no consolación de la memoria". En el primero leemos: "El centro o eje de todos y cada uno de los círculos era un árbol quemado" (93. Recoge la idea de la esfera y el punto central o cero); en el segundo, las imágenes que quedan de la infancia son "De una esquina de piedra y de un árbol segado" (128). Así, "Elegía, el árbol" combina el sentido hermenéutico de "*Dies irae*" y el elegíaco de "De la no consolación de la memoria". Como hemos visto, sin embargo, la imaginería, los símbolos, las referencias e incluso la constitución formal (extensión, desarrollo...) lo acercan a "Biografía", convirtiéndolo casi en una imagen simétrica de él (la que se da en la otra mitad del círculo).

Consideramos, además, que la interpretación biográfica —de la biografía del autor— es perfectamente visible en ambos. En "Biografía" se dan las más explícitas referencias a la infancia del escritor que se pueden hallar en toda su narrativa: el "*Gallaecia Regnum*", "Augasquentes", "Orense", "Burgas". En "Elegía, el árbol" la conexión con la biografía se vehicula a través de la dedicatoria inicial, que establece la presencia de, al menos, cuatro lectores explícitos representados: "A Julio, Antón, Virgilio, Eduardo". Notemos que el último elemento de la enumeración no se une con una conjunción copulativa "y" que establezca el final de la lista, y ni siquiera se cierra con un punto. Aunque no hay puntos suspensivos es como si los hubiese, pues se trata de una nómina abierta en la que se podrían incluir todos los nombres de los que efectivamente compartieron la experiencia relatada. Fijémonos que la composición se relata en primera persona de plural, con un "nosotros" protagonista; este hecho no se da en los relatos de tono autobiográfico o memorístico, salvo puntuales ejemplos en "Homenaje a Quintiliano" y "La

[144] La mención de lo "menos visible" ya nos es familiar. Es la luz de la realidad no palpable.

visita" que, en todo caso, no tienen el tono elegíaco de éste. Así, en ese "nosotros" se incluye el narrador —casi podríamos decir el autor— como uno más. Se propone a sí mismo como *medium* para la recuperación de una memoria colectiva que pertenece a esa lista de nombres que sólo se inicia en la dedicatoria. Vamos a acudir al "Antón"[145] de la misma para comprobar cómo, en efecto, lo biográfico subyace en el cuento. Se trata de Antón Risco, crítico de la obra de Valente pero también niño junto a él en el Ourense de la postguerra, y narrador. En uno de sus cuentos en gallego, "Ningures" (Risco, 1986: 161-177), nos da la clave de la dedicatoria de Valente. En este cuento, biográfico también, se da cuenta de la vida infantil en el Ourense de aquella época. Aparecen allí muchos personajes que son también personas reales, entre ellos el propio Valente. Risco presenta las aguas de la ciudad en estos términos: "Ten Ourense unha pequena parte antiga na que o granito (...) é quente ao tacto e á vida, e ten variadas fontes (...). Unhas hai, termais, que veñen do mesmo corazón do lume (...)" (161). El "granito" es la "esquina de piedra" de "De la no consolación de la memoria", y el agua que llega desde el fuego equivale a la fusión de contrarios que propone Valente en "Elegía, el árbol". Podríamos usar el cuento para desvelar muchos otros rasgos biográficos en los relatos de Valente, pero quedará ello para más adelante, porque ahora nos interesa comprobar la conexión de "Elegía, el árbol" con esta realidad. Risco habla del descubrimiento de un lugar secreto, Ningures, y dice: "Non tardamos en dar noticia da nosa descuberta ao Xosé Ánxo Valente, ao Xosé Eduardo Valenzuela, ao Valentín Estévez e máis ao pintor Virxilio" (167). En otro momento, Risco personaje se hace acompañar en un regreso a Ningures de "Xulio", que, en la dedicatoria inicial del libro es "Xulio López Cid". Entre esos cinco nombres están incluidos, como vemos, los cuatro que Valente emplea, cambiando, como es lógico, el suyo propio por el de Antón Risco. Así, la dedicatoria podría dirigirse a Julio López Cid, Antón Risco, Virgilio y José Eduardo Valenzuela[146]. Ahora bien, no es esa la única conexión biográfica del cuento de Valente con el de Risco, sino que éste, además, declara explícitamente la naturaleza de ese lugar de peregrinación espiritual que Valente emplea: "El árbol en lo alto, sobre la

[145] Nos lleva hasta aquí un apunte de Rodríguez Fer (1992: 93).

[146] Rodríguez Fer (1992: 80) reproduce el poema "Finisterre" de Valente, publicado en 1947. La dedicatoria del mismo es "A Estévez, en lembranza de efemérides célticas na cova do «Refuxo». Ourense, 1947".

lentitud de la subida. Nos llevaban a él, pensábamos, su propia suficiente soledad o su belleza" (437) ¿Qué árbol mítico puede ser ese? Escribe Risco en otro punto de su cuento:

> E das peregrinacións ao magnífico Carballo da Mirteira[147] para admirar aquela árbore xigante e tan antiga —hoxe desaparecida, por desgracia— a carón dunha ermida que semellaba toda ela encollida de respeto e sumisión baixo a monumentalidad heroica del carballo. (164).

Los detalles coinciden, como es evidente, y todos ellos refuerzan la idea de que "Elegía, el árbol" es un cuento de tono biográfico en la línea de otros muchos que hemos tratado, comprobándose, de este modo, su proximidad sobre todo respecto a "Biografía". En cuanto a otro tipo de cuestiones que nos permitan identificar la composición como un cuento y no como un poema, señalaremos el hecho de su longitud; es bastante más largo que los restantes estudiados, a excepción de "Obituario", ya que ocupa prácticamente una página y consta de unas doscientas cuarenta palabras. Está, pues, en los límites del cuento brevísimo que es característico de Valente. Se constituye, además, como un bloque homogéneo, sin divisiones, y, como otros, tiene una sintaxis básicamente paratáctica o yuxtapositiva. Su inicio es abierto, sin los antecedentes necesarios para localizar inequívocamente la historia (cosa que a Valente no le interesa) y su conclusión es bastante cerrada. El narrador se retira de un recuerdo personal mediante el subterfugio ya comentado de la primera persona de plural, de modo que un recuerdo particular se hace colectivo. La ambigüedad o disolución del argumento en favor de una mirada simbólica no significa que lo lírico esté por encima de lo narrativo; su existencia no se da en mayor grado que en cualquiera de los otros relatos. Existe, además, una aproximación a la idea de personaje colectivo en el uso ya tratado de la primera persona de plural. El espacio no sólo existe sino que, como en "Biografía", responde a una ubicación concreta de la que se parte para, mediante una sublimación, entrar en el espacio del mito, en el que el tiempo se suspende: estamos ante el espacio y el tiempo de la memoria; son irrecuperables, a menos que se acuda a los símbolos y que se cree una ficción de memoria en la que el recuerdo sea creación y no recreación. Así pues, creemos que "Elegía, el árbol" también puede ser considerado dentro de este grupo de relatos de *Punto cero*

[147] Rodríguez Fer (1996: 29) también lo identifica con ese árbol concreto: "(...) «Elegía, el árbol» deixaba lembranza del carballo da Merteira". Como curiosidad, Valente emplea el nombre "Merteira", y no "Mirteira", como hace también Risco.

"Insolidaridad del héroe" (*Punto cero*: 438) es **otro de los textos** que se reconocen en *Interior con figuras* como composiciones prosísticas. Vuelve sobre el mundo homérico, tan querido para el autor, tanto en prosa como en verso. Partiendo de una cita de la *Ilíada* pone en boca de Aquiles una reflexión en la cual el héroe griego demuestra su desprecio por Agamenón, que ha evidenciado una "jactanciosa virilidad", quizás recordando que le ha robado su esclava favorita. Aquiles se muestra pío, pues acata el papel que le ha otorgado el destino, pero, sin embargo, en medio del aparato de la guerra de Troya, se muestra despectivo por los honores y la gloria y sólo parece interesarse por el recuerdo de su juventud sensual rodeado de jóvenes mujeres en Scyros, a donde su madre Tetis lo había llevado. Así, la insolidaridad del héroe que proclama el título se produce por el desprendimiento de Aquiles del afán por lo terreno y por su avance imparable hacia el terreno de la memoria: "De esta guerra, qué podría decir. Su término me es indiferente. Igual que el vuestro, oh dioses.". Estas afirmaciones nos recuerdan el desprecio de la gloria militar que se da por parte de Hui-Tsung en "Segunda variación en lo oblicuo", y también con la actitud ya comentada del personaje de "Obituario". La ansiedad de la memoria lleva al personaje de modo imparable hacia lo inalcanzable por el honor militar o material; la gloria es pasto del olvido, como en "Fragmento de un catálogo", pero no así esa especie de satisfacción personal que produce la entrada en lo vedado:

> El destino hizo de mí un elegido y a mi destino habré de volver lo que a él pertenece. Pero entre los metales roncos y los cuerpos caídos, mis ojos vuelven, heridos de otra luz, a la mano infantil con que mi cuerpo acariciaban las hijas de mi madre. (438).

La mención de la luz de otra calidad distinta a la que alumbra cotidianamente las glorias y las miserias de los hombres, aparece de nuevo, igual que en "*Dies irae*" y otros relatos y poemas, para aludir al espacio de la memoria, de la poesía, de la inminencia del dios... La indiferencia del héroe ante el destino de la ciudad se completa con su despreocupación por el destino de los dioses; al igual que en "El laberinto", las motivaciones religiosas, otro tipo de gloria, también se ausentan. Liberado de todas las trabas que le opone la historia, el destino íntimo le pertenece aunque se sienta obligado a luchar y a morir. También, de algún modo, se puede entender que la sensualidad es más fuerte que las glorias militares y, por ello, prefiere las caricias de sus supuestas hermanas a

los metales de la guerra. Recordemos que, por ejemplo, en "Homenaje a Quintiliano", la burla de la educación religiosa parte de la demostración de la contradición entre los valores cristianos que proclama la Iglesia y su acercamiento a la superficialidad de los honores. El personaje de ese cuento es un fracasado debido, precisamente, a su deseo de gloria: "(...) nada en sus cuarenta y cinco años triunfales, triunfantes de quién, con qué y en qué fofa victoria, podría vislumbrarse del encanto enfermizo con que un día brillara su tenue juventud" (129). También en "Repetición de lo narrado" se demuestra el desprecio por los fastos y los honores: "Se dice en lo narrado que a las puertas de la gran ciudad donde iba a entrar el rey con un gran séquito y el ensordecedor ruido fofo de la gloria (...)" (137). Comprobamos, por tanto, que de nuevo existe una inversión del mito clásico, ya que Aquiles desprecia lo militar en favor de una existencia más verdadera, dirigida a la búsqueda de respuestas en la fuente de su memoria o, quizás también, en el recurso a lo sexual. Ya hemos mencionado en otras ocasiones cómo la inversión de los planteamientos esperables en un texto con una procedencia reconocida e incluso explicitada por el autor suele servir para establecer, de modo indirecto, las contradicciones que se dan en los mitos y en general en la sociedad; así ocurría por ejemplo con la inversión del sentido de algunos de los pecados capitales, y así ocurre con este texto. La cita inicial de la *Ilíada* sólo se usa para desmarcarse de ella; mientras proclama la superioridad del poder militar y, por ende, de la gloria —"...a ti te engendró una diosa; pero éste tiene más / poder, pues manda sobre más hombres..."— el cuento en sí, como hemos visto, desprecia ese principio, y de ahí que se titule irónicamente "Insolidaridad del héroe". Por lo que respecta a la temática, pues, el texto conecta perfectamente con las tendencias habituales del relato valentiano.

En cuanto a los restantes rasgos, creemos que también es posible esa aproximación. En primer lugar, es una composición breve, de apenas media página (poco más de cien palabras), que se presenta, como viene siendo habitual, en un único bloque de prosa. Se trata de uno de esos monólogos habituales en los que el personaje lleva el peso total del cuento, sin que sea necesaria la intervención del narrador; en concreto, en éste no aparece para nada; por lo tanto, estamos ante el afán de objetividad del narrador de Valente, ya descrito, que procura no implicarse sentimentalmente en lo relatado, dejando que la realidad se declare a sí misma, en este caso por boca del personaje. El inicio brusco del soliloquio de Aquiles, sin introducción, presentación, *verbum dicendi* o guión que indique

que estamos ante las palabras en estilo directo de un personaje, desconcierta al lector y lo obliga a una rápida ubicación mental en la situación para no perder el hilo de la trama. Podríamos decir, pues, que estamos ante un inicio abierto. Del mismo modo, la conclusión es rotunda, porque acaba negando la importancia de los elementos religiosos. Es, pues, un final cerrado. La presencia del personaje es otro dato a favor de la naturaleza narrativa del texto; está bastante bien perfilado —reconocemos la inversión del personaje clásico— teniendo en cuenta la brevedad de su presentación. Por lo que se refiere al espacio y al tiempo, como en algunos de los relatos tratados anteriormente, tiende a centrarse en los propios del mito y la memoria, desapareciendo las coordenadas concretas y mensurables. En todo caso, identificamos, tal y como pretende el autor, al ambiente propio del relato homérico. "Insolidaridad del héroe" será considerado, pues, como uno más de los textos narrativos de Valente.

El **siguiente** que trataremos es "Desencuentro o palabras para la innominación" (*Punto cero*: 438-439), que pertenece al mismo poemario que el anterior. El tema también es reiterativo en los cuentos que estudiamos; se trata de una crítica a la palabra frívola enfrentada, con todo el desconocimiento de que es capaz, a la realidad tremenda de la muerte, inalcanzable con palabras vacuas. Todo es una gran mentira, un ritual preestablecido que no tiene ningún sentido: "Había cierta incapacidad para llegar al fondo del asunto. Cierta desarmonía entre la falsedad de las preguntas y las respuestas evadidas" (438). El hecho de la verdad soslayada nos lleva a la mentira institucionalizada de la sociedad que es objeto de las iras del narrador en muchos cuentos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones,* tal y como podemos percibir en "Hoy", donde el silencio o la evasión de las respuestas es signo de culpabilidad y de falta de compromiso. Fuera de ese sentido social, en lo existencial u ontológico, el silencio y la palabrería hueca son igualmente inútiles.

La acusación que se hace es prácticamente idéntica a la referida en "El regreso" y otros relatos. Allí, la muerte oficial que propone el funcionario y que presenta la prensa es contrapuesta a otro tipo de visión de la muerte que pretende avanzar en su conocimiento:

> Alguna forma de muerte medianera e interpuesta. Un muro leve de sonido sordo. Nada, en fin. Nada que pueda hacer que la palabra sea oída. ("Desencuentro o palabras para la innominación", 438.)

> Bienaventurado el que todo se lo explica (...) porque de él será el reino de las tapias, la ordenación feliz de lo empotrado, la apoteosis de la gran sordera. ("El regreso", 88).

La conexión es bastante clara. La palabra previsible no es más que un medio de crear paredes artificiales, para la autodefensa, para no tener que dar respuestas, para no tener que hacerse preguntas... de lo cual se deduce su inutilidad; de ahí la paradoja del "sonido sordo". Es una palabra vacía, como la vibración del arpa de Femio Terpíada en "Rapsodia vigesimosegunda". En ese contexto en que la palabra ha perdido su utilidad fundamental, que es la de la búsqueda de la verdad, los hablantes tampoco son ya humanos: "Los rostros reservaban su calidad de máscaras inmóviles." (439). Esa cosificación nos remite a la que se produce en "La ceremonia", donde el lenguaje y los gestos no están menos preparados ni son menos previsibles; allí, además, los personajes también aparecen convertidos en peleles mecanizados. Acusa el narrador: "Nada parecía fluir" (439). El estatismo es otra de las condiciones, como vimos, de la degeneración de las sociedades que se condenan a repetirse a sí mismas; es bastante perceptible en las referencias al agua como fuente de generación que ha perdido sus cualidades. Es así, recordemos, en "Fuego-Lolita-mi-capitán" o en "De la no consolación de la memoria" —se refieren a pozos, cañerías atascadas, desagües clausurados...—, entre otros[148]. La conclusión que establece el narrador es bien desoladora: "Estéril territorio en el que es vano que el hombre hable con el hombre. Pues nada de lo que acaso pudiéramos decir encontraría reconocimiento." (439). Estamos ante un evidente escepticismo gorgiano, porque nada de lo que se podría conocer con una utilización sincera de la palabra podrá llegar a ser revelado, comunicado o conocido por medio de esa palabra previsible. La parodia de la comunicación, el dejar caer palabras que vuelan de un lado al otro, impotentes y sin poder transmitir algún sentido, la encontramos también en "Un encuentro"; allí, el personaje produce constantemente sonidos sin asociación semántica posible (de ahí el aspecto surrealista de la composición). El tema del

[148] En "El vampiro", por ejemplo, "Olía a tiempo estancado y corrupto" (40). Paralelamente, la afirmación de que "Había enormes espacios sin amor en la boca del que hablaba" (439) del texto que tratamos conecta con una idea similar de "*A midsummer-night's dream*": "Había entre movimiento y movimiento extensiones inmensas de inmovilidad" (45).

texto parece estar, por lo tanto, muy bien resumido en su título: cuando las palabras no sirven para unir, sino sólo para continuar una supervivencia miserable. En este sentido el relato estaría a medio camino entre la reflexión metalingüística y la experimentación hermenéutica: se critica un uso de la palabra inútil cuando trata de la muerte: "Pienso que en tales casos el asunto es la muerte" (438). Este es un hecho habitual en Valente, como sabemos. Si tuviéramos que señalar el texto narrativo más próximo a "Desencuentro o palabras para la innominación" diríamos que ese es "El regreso", por las razones ya expuestas: buena parte de él se dedica a explicar cuál debe ser la postura ante la muerte, cómo se debe encarar e intentar su exégesis. Además, las imágenes empleadas para su explicación son bastante coincidentes.

Lo que se refiere al argumento se reduce a una nueva constante: es un argumento mínimo, que cede ante el tema; es decir, el tema tiende a convertirse en argumento. Lo que sí se nota es un intento de dar un carácter ficcional al relato, al tiempo que se procura, por parte del narrador, la mayor objetividad posible en un tema en el que podría aparecer la implicación fácilmente. Reconocemos todo eso en el empleo de la forma presentativa impersonal "Había (...)", que aparece nada menos que al comienzo de la composición, y vuelve a repetirse hacia el final. Así, aunque el relato está en primera persona de singular, y el narrador, por tanto, es autodiegético, se consigue dar la sensación de alejamiento sentimental de la descripción, como hemos visto en tantísimos casos. Ese tono de ambigüedad que se consigue así nos recuerda el que existe en "*A midsummer-night's dream*", que también está relatado en primera persona. Por otro lado, el inicio del texto es uno de los más bruscos que hemos visto hasta ahora, precisamente a causa de ese método de impersonalidad, no introducido por ningún tipo de fórmula, de modo que el monólogo parece un fragmento cortado de un discurso más amplio. El cierre, con su conclusión pesimista y sin ambages es mucho más rotundo, pudiéndose considerar cerrado. Por lo que se refiere al ambiente que se crea, es el mismo que sostiene la mentira de la infancia y la improductividad de la edad adulta: estatismo, cerrazón, anquilosamiento, falsedad y previsibilidad. La temporalidad, en consonancia con todo esto, se caracteriza por la inmovilidad, por el no fluir.

La extensión del texto es normal dentro de la brevedad general de los cuentos de Valente. Se constituye, una vez más, como un bloque gráfico único. Su sintaxis se basa

en períodos breves que aparecen en aposición: estilo sumativo, pues. Reconocemos, además, rasgos formales propios del relato de Valente, como las repeticiones y las elipsis, que crean un discurso ambiguo, lleno de suposiciones y sobreentendidos y, a la vez, permiten una construcción por *amplificatio* de un tema, en este caso la interpretación frívola de la muerte. Recopilando todo ello, nos parece que este texto también puede ser considerado como un cuento.

El **penúltimo** de los que forman la tercera parte de *Interior con figuras* es el titulado "Homenaje a un desconocido" (439-449). Mantiene un notable paralelismo con "Obituario" y, dentro de los relatos reconocidos como tales, con "Sobre la imposibilidad del improperio" o "Con la luz del verano". El tema es básicamente metalingüístico y plantea un problema ya conocido: cómo llegar a representar el yo oculto de un personaje o cómo poder reflejar la verdadera naturaleza de alguien. Como en otros cuentos, se reconoce la imposibilidad de dicha tarea, llevada por unas palabras que apenas alcanzan a representar lo más superficial de la existencia. Recordamos la parodia de la escritura que se hace en "Sobre la imposibilidad del improperio", donde la nulidad del personaje es demasiado porosa para las palabras. En este caso ocurre lo contrario: las palabras llevadas al azar —o por tanteo— tampoco encuentran al verdadero ser del que pretenden hablar, aquel que, como dice "Obituario", cada mañana levantaba un túmulo interior; lo único que reflejan es la biografía exterior, objetiva y reconocible. Pero ocurre, además, que el texto es una reflexión metanarrativa, que podría tener implicaciones en los relatos biográficos; a quien se intenta construir es a un personaje, tenga base real o no. El cuento sería, así, una explicación del proceso de formación de los entes actanciales en la escritura narrativa: no tienen —no pueden tener— un fundamento real, sino que son fruto del azar o de la evocación caprichosa de las palabras: "Durante días quiso dibujar la figura del hombre, componer sus contornos, traerlo al límite en el que, desde la evocación o el simple azar de las palabras, los personajes toman forma" (439). Son construcciones, hasta cierto punto, arbitrarias, traídas por los posos que arrastra el lenguaje. Podríamos preguntarnos quién es ese personaje: no hay, en verdad, nada que impida pensar que se trata del propio narrador o que nos obligue a ver en él una recreación de una entidad distinta de éste. De hecho, "Obituario" es una reflexión del personaje sobre su realidad íntima y sobre la posibilidad de representarla; podría no ser menos "Homenaje a un desconocido"; el desconocido de sí

mismo, Lázaro o el hombre que nace cada día para morir y volver a nacer. Tendríamos así una reflexión en torno a la autobiografía: la imposibilidad de recrearse a uno mismo en la literatura porque no es posible repetir con palabras lo que representa la realidad. De ahí que no se use un "yo" en el relato, sino un "él", y de ahí que la reconstrucción de uno mismo sea fruto del azar de las palabras. Así, ese desconocido sería la parte de cada uno que no se puede escribir en un papel.

Ahora bien, el hecho de que se trate de una reflexión sobre la autobiografía o no, es secundario, porque lo verdaderamente llamativo reside en la necesaria trivialización que conllevan las palabras. Supone todo ello un fracaso de la palabra: "Al fin desistió, como el que abandona el amor antes de ser cumplido o como quien se anega en la infinita longitud del adiós" (439). Hay, por otro lado, una reflexión complementaria sobre la capacidad evocadora de la memoria; ¿puede ella, a diferencia de las palabras, retomar la realidad de la que parte?: "Lo acompañaba día y noche con la persistencia del recuerdo que no se tiene y que nos tiene. Recuerdo ¿de qué, de quién?" (439). La memoria de lo que no existe no deja de ser un fantasma, porque remite necesariamente a lo que ha quedado del otro lado del vacío: ¿cómo recuperar con palabras esa memoria que no se justifica en nada real? La solución del texto es la obligada conformidad con los resultados que la memoria, limitada, ofrece. Así, el recuerdo del desconocido es una lista de elementos no problemáticos, objetivos y constatables que, aunque no permitan una reconstrucción cabal, al menos sí sirven como "homenaje". Esa fórmula enumerativa no nos es desconocida en otros relatos. Acudimos por ejemplo a "Con la luz del verano", que trata la percepción de la muerte mediante una serie de datos de la fallecida que dan una imagen superficial de su personalidad, contrastando, así, con la normalidad inalterada del contorno ambiental, que no resulta afectado por el óbito. El mismo recurso aparece, evidentemente, en otras composiciones, pero en casos como estos representa el conocimiento superficial de las personas y el fragmentarismo de una escritura que pretende evocarlas: "Y dijo de él lo que sólo sabía. Que al pie del lecho había un perro inmóvil. Que el hombre estaba muerto. Que nadie acaso conociera su nombre. Que vivía solo (...)" (439). El hecho de la muerte, que en principio es el de mayor trascendencia, no aparece en primer lugar, condicionando

totalmente la caracterización del personaje, sino que se inserta entre hechos triviales[149], como la presencia del perro, el desconocimiento del hombre, etc. La muerte se entrevera, pues, en la normalidad de lo cotidiano, como en "Con la luz del verano". Eso significa que la profundidad de un hecho tan relevante sólo puede ser conocida y representada en su aspecto más evidente e insustancial, como un hecho sin mayores consecuencias. Sabemos, además, que el personaje era un escritor de sentidos no imaginables, de literatura hermética, de creación trascendente: "Que colgaba sus manuscritos húmedos en las grandes ventanas para que los secase el viento del atardecer. Que dejó escrito con caracteres ininteligibles un tratado de matemática de los colores, cuyo título era: "De la obstinada posibilidad de la luz" (439-440)[150]. La suya es, pues, una literatura imposible, de geometría de lo inasible. Tampoco a esa escritura se puede referir el autor más que en su aspecto exterior.

Así pues, el texto representa la contradicción que sufre el narrador entre el deseo de reconstruir a un personaje y la imposibilidad de hacerlo porque su memoria ofrece sólo datos vagos y superficiales, fragmentos de una vida "otra", distinta y compleja. Las palabras sólo pueden acercarse a esa realidad y crear una descripción parcialmente válida, los datos presentados serían la guía para el acceso a la realidad total del personaje. Así, podría verse como una parábola de toda escritura creativa, que sólo alcanza a indicar aspectos sueltos, con los que quizás deba conformarse la escritura por tanteo —"La escritura había tanteado su signo en vano" (439)— que se alude con un fin paródico en "Sobre la imposibilidad del improperio", aparece aquí limitada a una representación mínima. Sabe el narrador que, como en aquel cuento, esa palabra no representa al personaje —"¿Reflejarían qué?" (156)— sino otra cosa, una "parodia" de lo que puede ser una persona. La temática del texto, por tanto, es reconocible en otros ejemplos de relato valentiano. El argumento es muy simple: un escritor piensa en la dificultad de hacer referencia de un personaje y comprueba cómo a lo único que puede aspirar es al detalle de los aspectos más evidentes de su vida. El tono general del texto no parte de la apelación a lo fantástico, cosa que no favorece la lectura como autobiografía del narrador, puesto que el

[149] Quizás se podría ver como una influencia de la poesía de César Vallejo, a la que no es indiferente el autor. Por ejemplo en *Las palabras de la tribu* le dedica el ensayo "César Vallejo, desde esta orilla".

[150] En "Hagiografía", "Las sábanas nocturnas se colgaban, enormes y extendidas, en los largos alambres y las lavaba el aire" (150). Se trata de exponer lo oculto, de abrir lo cerrado. Confróntese también el título

personaje ha muerto —de todos modos no es imposible, pues en "Obituario" ocurre lo propio— aunque ciertos hechos están entre la simbolización lírica y el relato fantástico, como el hecho de secar los manuscritos al viento o la escritura matemática —iniciada, cabalística y simbólica— de los colores. El argumento pretende, pues, como ya dijimos, situarse en la normalidad de lo superficial, donde la memoria sólo puede hacer referencia a la biografía incontingente del personaje como si fuese un aspecto trivial de la existencia: la muerte y la escritura se sitúan como hechos simples constatables únicamente en su nivel empírico. La presencia del narrador es evidente a lo largo de todo el cuento, ya que se presenta en estilo directo. Sin embargo, se distancia de los hechos al apoyarse para su relato ya en el personaje escritor ya en el personaje rememorado. No es él, pues, el centro del relato, ni pretende condicionar la lectura. Como viene siendo habitual, encontramos un inicio *in medias res*, eludidos los antecedentes que explican quién es cada uno de los integrantes del texto. La conclusión, por su parte, también manifiesta cierta apertura; en la parte final tenemos una enumeración de detalles que son los únicos capaces de representar lo representable del personaje. A partir del habitual estilo sintáctico sumativo que desarrolla Valente se yuxtaponen cláusulas introducidas por "que" y separadas por puntos. El último de los elementos enumerados, como ocurría con la dedicatoria de "Elegía, el árbol", no se presenta como el definitivo, porque no se vincula con la conjunción "y". Es decir, se supone que el cuento podría prolongarse indefinidamente con detalles del estilo de los existentes, en una caracterización parcial y dispersa del personaje. Otra especificidad formal que no resulta novedosa es la constitución del texto en un único bloque gráfico. Su extensión es de aproximadamente tres cuartos de página o unas ciento sesenta palabras: está, pues, en los límites habituales de los relatos más breves del autor. Por otro lado, el espacio y la temporalidad tienden a presentarse como omitidos, como coordenadas inoperantes en una temática como la tratada: la escritura, la palabra o la memoria no se rigen por minutos o centímetros. Esto es habitual, como sabemos, en muchos relatos del tipo de "Sobre la imposibilidad del improperio", "Un encuentro" y otros que están próximos a éste. De los personajes ya hemos dicho que "tapan" la presencia del narrador. Lo esperable es que fuesen entidades poco definidas, sin una excesiva evolución; así

de la obra que escribe el personaje con lo ya dicho a propósito de los títulos valentianos (*vid.* nota 103). Por otro lado, el escritor de "El mono" también crea formas geométricas con las palabras.

ocurre, ya no sólo porque en una temática como esta y con un argumento tan poco desarrollado sea innecesaria una mayor complejidad, sino que además se trata de una tendencia normal del Valente narrador. En definitiva, también consideramos a "Homenaje a un desconocido" como una composición narrativa con los rasgos e idénticos intereses de los que podemos ver en *El fin de la edad de plata* o *Nueve enunciaciones*

El **último caso** que nos ofrece *Interior con figuras* en su tercera parte —y en general en su totalidad— es "Patio, zaguán, umbral de la distancia" (*Punto cero*: 440), dedicado a José Lezama Lima. Establece la propiedad limitada de un "patio", que es el ámbito de la luz de lo trascendente, y lo hace en una comunicación dirigida por el narrador al maestro. Ubica en ese patio particular el único lugar posible para el encuentro, que se produce a pesar de la distancia. Esa es la segunda noción que presenta el título y que se muestra en el desarrollo del texto como un obstáculo inútil ante la luz: "la distancia es un cuerpo transparente, un animal translúcido, que no podría oponerse a la luz". Se está contraponiendo *in absentia* el aserto de Lezama Lima que concibe la luz como el primer animal visible de lo invisible. La distancia, que es separación, es impotente en la dimensión de lo invisible, en el reino de la luz. Podemos entender que la distancia actúa en dos planos que acaban por fundirse: primero separando al narrador y a su maestro y también separando al hombre de la luz de las respuestas. En uno y otro caso la distancia desaparece en la necesaria proximidad que provoca la inminencia de la luz, en ese patio reservado a unos pocos. Pero, además de todo, esto la distancia puede ser sinónimo de objetividad —recordemos la premisa de Valente que exige la separación de lo cotidiano para acceder a lo trascendente— y de separación sentimental. Así, la transparencia de la distancia es posibilidad de ver, frente a la obcecación de la cercanía. Por eso se dice: "Reviste al fin de menos bruma la mirada que la difunta realidad. Guardemos pues la clave del patio más secreto". La realidad espuria que se deja atrás, distanciándose de ella.

Así, la distancia física que separa a los comunicantes no es óbice para el acercamiento a otra realidad distinta de la inmediata, el patio, donde se produce el

encuentro y, por otro lado, es una exigencia para poder despegarse del contexto "difunto".[151]

El narrador también plantea una complicidad con su maestro al querer guardar la clave de la entrada al patio. Es un deseo de defensa ante la realidad, es el espacio anterior a la muerte y al relato en el que se recluye el narrador, el que provoca ese vacío que suele preceder a los cuentos. Por otro lado, también está presente la idea de la inminencia de la revelación en las referencias al zaguán o al umbral; esto es, al espacio que precede a la entrada plena —que quizás no se produzca— al recinto sagrado del dios.

Ya hemos dicho que el narrador y su maestro huyen de la realidad inmediata, pero no por un simple deseo de evasión, por una voluntad elitista o para adquirir el estatus que pueda dar el turrieburnismo socializado y teatral. Es una necesidad íntima la que sirve de motor, de liberación de los frenos de lo social. Se produce, sin duda, un espacio reservado a una élite, dedicado a la comunicación, pero sólo como una necesidad de protegerse: "Crasa la estupidez envuelve en torno los residuos de la tierra perdida. ¿Dónde encontrar sentido? ¿Dónde encontrar al fin sentido? La distancia es un ojo con alas". Los atributos de esa realidad nos son perfectamente reconocibles: la crasitud o la obesidad se asocian a la inoperancia, la pasividad o el "sobremorir"; crasos son la avaricia y el odio negativo (cfr. capítulo correspondiente); la estupidez se enseñorea de la realidad (ya vimos cómo actuaba y cómo era retratada tanto en *Punto cero* como en los relatos, y comprobamos que su presencia se asociaba a la continuidad de los sistemas, a la pasividad intelectual y al totalitarismo y la ortodoxia de los principios, las ideas). La mención de lo residual de la tierra perdida remite casi directamente a los ambientes que describe el autor como representativos de la sociedad de la infancia (una infancia también perdida). En "Patio, zaguán, umbral de la distancia" no se refiere particularmente a ese momento, sino al ámbito general que comparten tanto el maestro como el narrador. Esa realidad no es propicia para la búsqueda del "sentido" que el narrador ansía. De ahí que sea precisa la distancia que venga a transparentar el espacio, una distancia que es "un ojo con alas", es decir, la mirada que avanza y fluye sin estorbos, la posibilidad de contemplación. La

[151] Así visto habría en el texto un claro sustrato de la mística sanjuanista. Vía purgativa o distanciamiento de lo real, vía iluminativa o percepción de las distancia transparente que da paso a la luz de lo menos visible, y vía unitiva o encuentro en el patio o en el umbral de la distancia.

imágen de las superficies transparentes es muy recurrida por el escritor para expresar estos sentidos; por ejemplo, la vemos en "El regreso", donde su narrador dice: "He cogido un paño limpio, un paño sencillo y blanco, y me he puesto a limpiar el aire como un gran ventanal de vidrio" (86). En general, Valente lo representa mediante la idea de las "láminas" que construyen espacios y que pueden ser transparentes o estar sucias (próximas a la realidad). En el poema "Mitad del otoño" leemos "y tú, / delgada lámina de luz, / retén con impalpable mano el hilo / de la vida concorde" (*Punto cero*: 330). También en "Lo sellado" se usa la misma imágen: "Cerquemos el amor y cuanto poseemos / con muy secretas láminas de frío" (*Punto cero*: 342), donde simbolizan la defensa, el patio reservado.

El texto acaba con la salutación del narrador a su maestro, estableciéndose así un reconocimiento explícito de aquél a las enseñanzas de éste; de este modo se da una mayor complicidad entre las dos partes: "Maestro, en verdad le digo la palabra salud". Quizás lata en la fórmula la presencia de "Padre y maestro mágico, salud" de Rubén Darío.

Comprobamos que los rasgos narrativos no son, en principio, tan visibles como en las composiciones precedentes. Esto se debe sobre todo al uso de la primera persona de singular, de modo que el discurso se presenta como un monólogo o una comunicación en la que el narrador habla de su propia experiencia y de la necesidad de una postura objetiva y alejada de la realidad; sería como una especie de arte poética o de teoría literaria (escrita fuera de lo literario), la explicitación de una postura previa a su manifestación en creaciones concretas. Además, la adopción de un cierto tono lírico, con un fin filosófico, unido al hecho de que con gran facilidad reconocemos a Valente detrás del narrador y a Lezama Lima detrás del receptor, restarían narratividad al texto en favor de una lectura lirista que permite identificar más fácilmente al sujeto poético con el autor. Además, la expresión "maestro cantor" aplicada a Lezama Lima se ve, por ejemplo, en "José Lezama Lima" (*Punto cero*: 360), que es un poema. Así, la comunicación y el sobreentendido que precisa "Patio, zaguán, umbral de la distancia" se da con un texto lírico: tiene un antecedente poético.

Ahora bien, también hay elementos que permiten considerarlo como un cuento, como el hecho de que la ficción biográfica sea una constante del relato de Valente, que se den conexiones íntimas con los mundos que el autor suele recrear en los mismos, o que, a

pesar de todo, el narrador muestre su distanciamiento no sólo como creencia teórica (la cual lo asocia al autor) sino también en la práctica (lo cual le da autonomía), pues, a fin de cuentas, el intelectualismo que adopta es muestra de una posición descriptiva, fría, calculadora... frente a la distancia, la luz o la sociedad de la que depende.

Pero es que, además, se reconocemos circunstancia propia de los cuentos: la construcción a partir de la dialéctica maestro-discípulo. Lo encontramos en dos casos: en una, "La última lección", con un sentido negativo, y en el otro, "Repetición de lo narrado", con un valor positivo. En el primero se presenta al maestro como un ser poseído por la avidez o la avaricia, el afán de aparentar ante todo un conocimiento absoluto, casi divinizado: "(El maestro, al fin y al cabo, tiene, pensé, la dimensión del cosmos)" (159). El alumno aparece deseoso de conocimiento y de respuestas que no obtiene; el resultado es el desengaño. En el segundo caso el maestro llega a dar al alumno su última lección. Consigue su objetivo, con lo cual su labor es alabada y reconocida por el alumno: "—Ahora te reconozco —dijo—. Has vuelto al cabo de mil años. Tú eres mi maestro" (138). Pero incluso en un sentido iniciático más próximo al de "Patio, zaguán, umbral de la distancia", se puede considerar que Maimónides actúa como maestro, valedor o introductor de Abraham en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam". Así, la comunicación del discípulo hacia el maestro en "Patio, zaguán, umbral de la distancia" conecta directamente con la base argumental que acabamos de señalar en distintos cuentos. Ello nos facilita su interpretación como una ficción de misiva o comunicación, como si, tal y como temáticamente propone, la distancia no existiese y dos personajes, discípulo-narrador y maestro-receptor, frente a frente, tratasen cuestiones de trascendencia como las que pretendía debatir con su maestro el personaje de "La última lección": "Había venido aquella tarde a consultarlo sobre posibles incidencias de la vida (irreal) en la doctrina, sobre la identidad de la luz y el pensamiento (...)" (159). La diferencia es que en nuestro texto no se da un planteamiento argumental, una contextualización, que permita hacer esa lectura sin ninguna duda. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que su extensión es bastante menor que la de cualquiera de los cuentos citados: tiene unas setenta palabras concentradas en ocho líneas que forman un bloque compacto. Se formula, además, —partiendo de la ficción de un dilálogo o, al menos, una comunicación— *in medias res*, ya que inmediatamente se apela al maestro, que no ha sido presentado, que no es reconocible y que en principio no se

sabe si está presente en la emisión o no. Por lo que se refiere al cierre, sí es conclusivo, pues se trata de una despedida inequívoca. La debilidad del argumento se debe a que el tema tiende a ocupar todo el espacio; sería, pues, una especie de cuento reflexivo. Los personajes están poco o nada perfilados, como era esperable de la antiargumentalidad mencionada. Del mismo modo, el espacio y el tiempo tienden a ser omitidos. Encontramos, pues, algunos rasgos que no corresponden al prototipo narrativo del autor, aunque quizás se compensen con otros coincidentes que facilitan la identificación del texto con un cuento. Debemos tener en cuenta que aparece junto a otros ya tratados, que para nosotros son positivamente relatos breves, en la tercera parte de *Interior con figuras*, lo cual les da a todos una cierta autonomía y parece reconocer la especificidad diferencial de su naturaleza, y más teniendo en cuenta que las otras tres partes están constituidas por poemas líricos.

A partir de aquí trataremos sobre los **textos en prosa** pertenecientes al poemario *Material memoria*, comenzando por "Elegía", primero de ellos, que encontramos en *Punto cero* (466) . Es, en efecto, una elegía por la destrucción del amor. De modo paralelo a lo que podemos encontrar en "Undécimo sermón" o "Los nicolaítas", entre otros, se presenta la labor de destrucción asociada a la generación, el odio unido al amor: "Expertos en la destrucción del amor construyeron distintas pequeñas destrucciones con residuos del aire y otras muertes". Es una paradoja que unos expertos en la destrucción puedan construir algo y que además lo hagan a partir de residuos de la muerte. Se trata de una destrucción negativa o no generadora, que parte de la muerte. El odio improductivo que se presenta en "Undécimo sermón" es el responsable de este intento de asolación que no responde a las premisas del odio y la destrucción positiva, que ataca los fundamentos de la sociedad y la palabra tradicional para abrir paso a nuevos modos de decir, a nuevos modos de vivir. Por eso se trata de "pequeñas destrucciones", pequeñas en calidad (las propias de "mínimo" que menciona "Undécimo sermón), incapaces verdaderamente de llegar al odio o a la destrucción en el sentido más puro; en éste, odio y amor son una misma y única cosa, tal y como Valente presenta en el poema "El amor está en lo que tendemos" (*Punto cero*: 271), que sitúa al amor "(...) en todo lo que tendemos (...) en todo lo que izamos", pero también "en lo que combatimos (...) Y en las ruinas de lo que abatimos". La actividad de esos nicolaítas particulares está encaminada a impedir la regeneración, la libertad: "Izóse un cielo gris sobre las rotas alas". Su deseo es mantener el sistema establecido. La imagen

de las alas rotas tiende a asociarse a la memoria de la infancia, del mismo modo que ocurre con el término "elegía": la infancia, parte de la memoria, es irrecuperable en su pérdida. Cuando en "De la no consolación de la memoria" se dice que el recuerdo de la infancia es "un ave agonizante en manos de nadie" (128), se está reproduciendo la idea de la imposibilidad de volar. Hay, por tanto, ciertos elementos de la memoria de lo vivido en este texto. Las imágenes apocalípticas inciden en esa visión desolada de una realidad irreparable; muertes, residuos, cielo gris, globos ardientes que se extinguen, etc., nos recuerdan el mundo representado en "Fuego-Lolita-mi-capitán", "Hoy", "El vampiro", "Hagiografía"..., en el que la infancia es la gran derrotada por la maquinación de esos "expertos".

A parte de las consideraciones sobre la idea de la destrucción aplicada, en su sentido negativo, a la dominación de los individuos, el resto del texto es una apelación al suicidio como forma única de huida de esa situación; muerto el amor se llama al corazón a ir "al puente suburbano para saltar ya muertos, como el cuerpo del pájaro que cae ya sólo es sorda sucesión de la sombra". La imagen del ave vuelve a aparecer para insistir en la imposibilidad del vuelo; pero lo más curioso es el hecho de que se apele a un suicidio de lo que ya está muerto. No hay salvación posible, pues, ni modo de huir de la destrucción que ya se ha consumado. Vemos, por lo tanto, que, si entendemos el texto como nacido del recuerdo de la infancia, podemos explicar esta situación apelando a la mirada que hemos entendido como de desesperanza, localizable en textos como los mencionados u "Hoy", que explícitamente reconoce la inutilidad del esfuerzo por corregir lo ya pasado. Aquí ocurre lo mismo: el reconocimiento de la incapacidad para dar marcha atrás a una situación consumada es la que provoca el tono elegíaco en lugar del deseo de venganza o destrucción positivo (cfr. "Rapsodia vigesimosegunda"). De ahí que una de las soluciones sea salir para intentar destruir lo que los destructores aún no han alcanzado; la otra solución es permanecer, sitiarse, protegerse y buscar un espacio propio de salvación: "O no vayamos o no salgas jamás. No salgas, ay, jamás paloma al campo".

Comprobamos, por tanto, que la temática no es desconocida a la prosa literaria de Valente. Sin embargo, el desarrollo del tema no parece totalmente narrativo. Encontramos dos partes diferenciadas, aunque la presentación del texto se realice en un único bloque gráfico. En la primera, el tono, las imágenes y la forma, además del tema, son

perfectamente narrativos, casi idénticos a pasajes equivalentes de otros cuentos. Sin embargo, en la segunda parte, que comienza en la invocación "Vayamos, corazón (...)" se da un desplazamiento de la narración parabólica o simbólica en favor de la expresión lírica. Ésta se caracteriza sobre todo por la aparición evidente de fenómenos comunicativos en la voz del narrador, sobre todo invocaciones, como la ya señalada, o exclamaciones ("No salgas, ay, jamás paloma (...)"), acompañadas de una sintaxis más solecista, con casos de hipérbaton, aparición de vocativos que fragmentan la frase, etc. Esta segunda parte rompe con el tono sobrio y contenido propio del narrador objetivo del relato de Valente para que surja un sujeto poético que adopta un tono sentimental y elegíaco. Se pasa, además, del uso de la tercera persona de singular y pural propia de esa narración objetiva, a una primera persona de plural en la que se incluye el narrador, combinada con la segunda de singular, en los momentos de apelación a un tú que es el sujeto mismo (habla a su corazón hablándose a sí). En un planteamiento progresivo de la trama, primero se procede a la descripción de unos hechos que aparentemente no afectan al narrador, pero, inesperada y sorpresivamente, surge la expresión sentimental, la adopción de aquellos hechos como causa del sentimiento elegíaco manifestado. Se da, además, una clara ruptura del hilo narrativo o argumental que, aunque débil y ambiguamente, sustentaba el inicio del relato; hallamos unos personajes antagonistas (los expertos destructores) y un personaje simbólico protagonista, víctima de los primeros (el amor). Se narraba la destrucción del amor y las consecuencias apocalípticas que ello provocaba. A partir de ese momento desaparece toda lógica argumental que continúe el planteamiento señalado: hay uno o dos nuevos protagonistas (el corazón y su propietario), se propone una acción nueva (el suicidio o la clausura) que sólo reconocemos como debida u originada por el resultado de la trama inicial por la lógica literaria que tiene la composición, e incluso se desvía totalmente la lógica esperable con la mención de un referente hasta entonces insospechado (la paloma), rasgo admisible en un texto lírico, pero difícilmente asumible por un relato mínimamente trabado en su trama (por no hablar ya de la intriga, que no existe en absoluto). Esas dos partes propuestas son, además, paralelas, ya que ocupan cada una cuatro líneas (treinta y tres y treinta y ocho palabras respectivamente). Ante esta situación resulta un tanto difícil decidir la naturaleza del texto, puesto que es tanto un relato como una expresión lírica en prosa. Quizás sea esa esencia hermafrodita la que mejor recoja el espíritu de disolución de los géneros que preside la escritura de Valente.

El texto, en su conjunto, es muy breve y, como ya hemos mencionado, está constituido por un único bloque gráfico. Tiene una apertura inicial evidente (corresponde a la sección propiamente narrativa), porque prescinde de los antecedentes de la historia. En lo relativo a la conclusión, dominada por la perspectiva lírica, es difícil hablar de cierre, aunque esa especie de sentencia pesimista que vemos actúa en cierto modo como colofón a un desarrollo que va del relato a la expresión sentimental. Por lo que se refiere al espacio, ya hemos mencionado la posibilidad de asociarlo al ambiente clausurado de la infancia; lo mismo ocurriría con el tiempo: la elegía se debería a la imposibilidad de remontar el fluir temporal para corregir los errores de entonces; sería, así, un tiempo suspendido en el que aparentemente no pasa nada, que consiste en el simple mantenimiento de lo estatuido a costa de la destrucción del amor. Como ya hemos dicho, los personajes principales alternan, pero ninguno llega a constituirse como un ente plenamente desarrollado. Habida cuenta de todo esto, resulta un tanto difícil decidir una clasificación plenamente narrativa o lírica para este texto. Lo que nos parece indiscutible es ya no sólo el paralelismo temático y formal respecto al imaginario de Valente, sino incluso la existencia de rasgos en esencia narrativos que conviven con otros líricos. Puede considerarse un cuento, pero no de los más habituales de Valente, porque la convivencia de lo diegético con los elementos líricos no se da de un modo casi antitético, como aquí, que divide dos partes (sí puede ocurrir algo parecido en los cuentos construidos con fragmentos, como "El regreso"), sino que suelen integrarse en el texto como conjunto. Por otro lado, el desahogo sentimental que vemos aquí no nos parece reconocible en los relatos de *El fin de la edad de plata* o *Nueve enunciaciones*.

"**Hojas de la sibila**", *Punto cero* (467-468), a diferencia del anterior, no parece presentar los mismos problemas para su identificación y clasificación. Su tema vuelve a ser el mismo que propusimos para los casos de "Desencuentro o palabras para la innominación", "(El templo)" o "Crónica II, 1968"; es decir, se trata de una reflexión sobre el uso que se les suele dar a las palabras, usadas sin rigor y con el ánimo del lucro. Parte de una historia en la que el narrador recuerda desde el presente una situación de la infancia. Este hecho tan simple sirve para establecer conexiones con relatos como "Hoy": es un análisis de los hechos que condenaron a la infancia. Sabemos que ésto es así no sólo por el uso del pretérito como forma verbal en el momento en que el narrador habla desde su posición, mientras que en el resto del relato se usa el antepretérito o imperfecto, sino

porque se muestra desdoblado del niño que fue, no siéndolo ahora: "Como niños, como infantes corrimos, como niños que buscan el pecho de la madre, a la feroz mandíbula del gran procreador"[152] (468). Se busca, por tanto, protección ante el miedo que provoca lo desconocido (el miedo es el del niño, porque en el adulto sólo existe desengaño). Se describe desde la perspectiva del chico a una mujer que suponemos hechadora de la buenaventura, adivina o "sibila", que presenta al niño palabras para él cargadas de misterio y de poder maléfico, y que para ella eran solamente su instrumento de trabajo; lo que para el niño era una especie de maldición —"Con qué indiferencia dijo que había de encontrarme en las orillas o al borde de las aguas o en las Santas-Marías-de-la-Mar" (468)— es para el adulto estupor por un empleo desenfadado del poder del verbo, sobre todo frente a la imaginación aterrorizada de la infancia. Recordemos que, por ejemplo, en "Hagiografía" se habla también de esa tortura psicológica en que consistía el uso del miedo como recurso persuasivo: "Le dijeron que era fácil en casos tales de pecado la pérdida total de la memoria, el reblandecimiento de la médula ósea y la calvicie prematura como indicio de una fase terminal" (150). Nos encontramos, pues, ante la elegía por la infancia asesinada, como en tantísimos casos (es uno de los temas más recursivos en el relato del autor), en la que figuran unos culpables específicos y definidos, que son los que se aprovechaban de la inocencia como medio de control o, tal y como ocurre en "Hojas de la sibila", como forma de lucro económico. Recordaremos también que la acusación de materialismo que Valente hace a la sociedad de la postguerra española y, en general, de todas las de la edad de plata, es una de las más llamativas; allí, tanto el poder eclesiástico como el militar o el político, o incluso los instintos más bajos, parecían movidos únicamente por el ansia de posesión y dominio. La sibila, como le ocurre a Femio Terpíada en "Rapsodia vigesimosegunda", vende su voz al dinero: "Lo que hablaba por ella era su oficio" (467). Esa es una de las acusaciones más graves que un poeta puede hacer, que se cometa simonía con el objeto sagrado que son la palabra o la voz. El narrador valora desde su presente la voz de la mujer, con una interpretación que el niño no podría haber hecho: "— Vuelve, me dijo con ronca voz atenta a su dinero. Dije que no." (468).

[152] Este modo de aludir al padre no puede menos de recordarnos la fórmula que en "La mujer y el dios" se emplea para referirse a la entidad divina, el "Gran Hostigador", que "había hincado el colmillo sangriento en lo que amaba." (35).

Hemos visto hasta ahora dos derivaciones bien conocidas del tema propuesto: la elegía por la infancia destruida y la acusación de mercantilismo a los manipuladores de la palabra. Pero, en íntima interrelación con ellas, podemos encontrarnos con una reflexión más filosófica y menos ligada a la experiencia concreta, una reflexión que sólo existe a partir del presente del narrador, que no se da de modo perceptible, como el cobro o la manipulación, en la infancia: El narrador analiza el trasfondo de las palabras, el nivel del significado. Se sorprende del uso frívolo de palabras que contienen un poder ilimitado, como si se estuviese jugando con una bomba. Del mismo modo que en "Desencuentro o palabras para la innominación" y otros cuentos que hemos mencionado al principio, aparece un personaje que habla mecánicamente, ajeno al sentido de lo que expresa: "Decía palabras como dados echados en cuya red quedaban fragmentos de verdad. Decía y se volvía e interrogaba sin esperar contestación (...)" (468). Esas palabras, por simple azar, tocaban zonas sensibles del conocimiento y, sobre todo, de la sensibilidad del niño; ella, sin embargo, era indiferente a las consecuencias que podían producir. En "Un encuentro", sin el tono de queja que aquí vemos, el personaje también habla constantemente y sin pausas o sin desear respuestas. La verborrea, sabemos, es en el relato de Valente síntoma inequívoco de superficialidad, de vacuidad y de estupidez. El narrador es capaz de reconocer la falsedad de aquellas palabras que al niño se le antojaban ciertas. Así ocurre también en "Rapsodia vigesimosegunda":

> Lo que hablaba por ella era su oficio, vieja mujer oscura, envilecida, sacra, y no su voz sino otra voz. Con qué indiferencia al súbito latido del corazón nombró al destino. (468-469).

> No quieras tú quitar la vida a quien nada tiene de sí, pues ni siquiera la canción es suya. (...) Así salvó el Terpíada lira y pelleja, con la indignidad propia de una especie en la que, gratuito, un dios pone a veces el canto. (29).

El oficio del que habla es, por tanto, una deformación de la naturaleza del poeta. Femio y esta sibila, a diferencia de Tamiris el tracio, no tienen poder alguno sobre la

palabra, porque no les pertenece. Al contrario, son esclavos de ella, porque viene de otro lugar a distinto al suyo, desde el dios o desde el oficio aprendido, pero no la dominan.

Estas tres manifestaciones o derivaciones del tema de la palabra impuesta nos resultan perfectamente reconocibles, en especial en el tratamiento de la memoria de la infancia, que se realiza claramente desde el presente del narrador; esto, por un lado, remarca la imposibilidad de corregir el pasado debido a la distancia que separa al niño del adulto y, por otro, sirve para que la sentimentalidad y lo elegíaco se contengan en el relato del adulto que, objetiva y clarividentemente, es ahora y sólo ahora capaz de percibir la realidad en su verdadera dimensión; superado el temor y la deformación supersticiosa del niño, puede volver sobre las palabras de la adivina, entonces aterradoras, y comprenderlas ya sin miedo como objetos de mercado, palabras echadas al azar, mentiras. La distancia que el narrador pone entre él y los hechos se remarca con un cierto tono irónico o humorístico, presente en la descripción de la huida hacia los padres en busca de protección, una protección que él conoce como ficticia. Estos hechos confirman que el narrador del relato se comporta del modo esperable en un cuento que se remonta a la memoria de la infancia. Ya hemos dicho que la distancia establecida entre el narrador-personaje y el narrador-adulto existe también en "Hoy", "Homenaje a Quintiliano" y otros textos. El inicio del cuento, de nuevo, establece una historia *in medias res*, debido a la elusión del contexto ambiental y la reducción de la historia a los datos memorísticos imprescindibles que son elaborados y presentados por el narrador. El final es conclusivo, debido al uso del estilo directo por parte de la sibila, que propone al niño que vuelva, pero éste se niega. Por lo tanto, cerrada la posibilidad de continuación de aquella relación, el cuento puede considerarse acabado. Los personajes son tipos habituales en el relato del autor: por un lado el niño, que actúa como víctima del engaño, y por otro el adulto, atento a su interés, que no duda en manipular la conciencia del primero. Así ocurre, por ejemplo, en "La mano", "Intento de soborno", etc. El espacio y el tiempo vuelven a ser los de la memoria, caracterizados por la suspensión de su fluir y la creación de una atmósfera fija, similar a la de los sueños, que es la que suele acompañar a los cuentos biográficos: visión desde la perspectiva del niño, referencias a la familia, el miedo, la sorpresa o el desconocimiento.

Nos parece, en resumen, que "Hojas de la sibila" puede ser considerado como un ejemplo más de cuento breve, dentro de la tendencia narrativa del autor. Tiene unas

ciento veinte palabras que se agrupan en un bloque único, que no se rompe ni siquiera con la introducción de una frase en estilo directo, que altera el dominio del estilo indirecto del resto del cuento. Esa intervención, además, se formula en presente y no en antepretérito. A pesar de todo ello, como decimos, la unidad gráfica se mantiene (al igual que la de sentido).

La **siguiente composición** en **prosa** que encontramos es "A cup of tea" (*Punto cero*: 469), del mismo poemario. Relata muy brevemente la visita del narrador a una persona, una mujer o un ser de género femenino. Ella le revela, casi desde las sombras y en un tono misterioso, la cotidiana resurrección de los muertos en un ensayo de la resurreción última: "—De cinco a seis los muertos se levantan como en un breve ensayo oscuro de la resurrección". A esto se limita el argumento. Encontramos algunos rasgos reconocibles, como el hecho de que el narrador haga una visita a un personaje rodeado "de sombras" que declara la presencia de los muertos; podríamos ver ahí una nueva formulación del mito del descenso a la muerte o a la oscuridad en busca de respuestas (cfr. "*Dies irae*") que ya hemos tratado en capítulos anteriores. Eso situaría el texto en el ámbito de la reflexión ontológica que Valente suele adoptar. También nos encontramos, en una línea similar, con la mención de la resurrección cotidiana—para tomar el té, de cinco a seis— de los muertos, cosa que nos lleva al mito de Lázaro o del resucitado. Por tanto, podríamos localizar este texto dentro de la dimensión hermenéutica o religiosa que progresivamente va ganando la obra de Valente, sobre todo en el poemario *Material memoria*, al que pertenece. La resurreción diaria de los muertos o la percepción de la trascendencia es sólo un ensayo "breve" y "oscuro", sin la claridad de la resurreción o visión verdadera, y puntual, sin continuidad. Atendiendo al título, "A cup of tea", una taza de té, que es la imagen que subyace en la afirmación de que los muertos se levantan "De cinco a seis", comprobamos que se consigue asociar un hecho trivial, cotidiano, como la hora del té, a la trascendencia de la muerte. Que ésta tenga todos los días su momento de descanso parece una paradoja: la licencia de los muertos para el refrigerio. La muerte llega a lo cotidiano de un modo un tanto falso y parcial / (breve y oscuro). Podríamos, así, estar en la línea de "Con la luz del verano", donde la muerte se presenta a lo cotidiano sin que éste alcance a notarla, o en la de "Desencuentro o palabras para la innominación" (*Punto cero*: 438) en el cual, recordemos, se acusa la trivialidad del tratamiento de la muerte, vista de modo parcial, superficial y no verdadero; quizás sea la imagen de la muerte en la conversación distendida de la hora del

té[153]. De todos modos, cualquiera de los sentidos propuestos queda un poco en el aire, debido a la falta de desarrollo narrativo de la composición. Nos encontramos con poco más de cuatro líneas que pueden resumir los sentidos aludidos a través de lo que es en realidad un esbozo de argumento. Esa extrema brevedad y concisión no resta narratividad al texto, ya que tiene argumento, personajes, diálogo, se refiere a temas recurrentes en la narrativa de Valente... Sin embargo, también podríamos considerarlo como un "breve ensayo" de cuento o, con más propiedad, como un ejemplo perfecto de relato brevísimo. En treinta y cinco palabras el narrador consigue transmitirnos una historia esquemática que, si bien sería susceptible de prolongación —Valente no desarrolla aquí su habitual técnica de la *amplificatio*— es perfectamente coherente y autosuficiente. Consideramos que no hay elementos líricos que impidan una consideración narrativa del texto.

Comprobamos que, como era de esperar de su extrema brevedad, es una composición totalmente abierta en su principio, eludiendo la especificación del contexto en el que se desarrolla la historia, la naturaleza de los personajes, etc. Esto es lo que dificulta su interpretación, porque ni siquiera sabemos si se trata de un relato fantástico o realista. También posee un final abierto, ya que el enunciado de la mujer no cierra totalmente la posibilidad de una continuación; al contrario, su ambigüedad insiste en la construcción de un ambiente irreal o casi onírico y en la difícil interpretación del relato en su conjunto. Existe un narrador, que además es personaje; su presencia es mínima, ya que sólo se presenta a sí mismo como receptor del mensaje de la mujer: "Vine a verte (...) me dijiste (...)". No se implica ni se hace responsable de los hechos ni de las palabras, ya que permite que sea el otro personaje, la que suponemos una mujer, quien proponga en estilo directo esa especie de enigma al lector. Como era de esperar, el desarrollo de los personajes es mínimo, porque se reducen casi a voces, a enunciadores de un mensaje críptico. Su caracterización se debe, sobre todo, al ambiente en el que se sitúan y a las palabras que emiten. Así, la mujer está "rodeada de sombras" y habla "con su delgada voz un poco más sumida". El ambiente de misterio que producen las sombras, con su doble sentido físico y espiritual, y la idea del origen profundo de la voz, que sube desde las sombras interiores para provocar una revelación —como las aguas de "Biografía"— repercute en la interpretación que el

[153] Compruébese lo dicho a propósito de "Week-end". El título de éste, además de estar también en inglés, comparte la sugerencia de ocio, ligereza, tiempo libre, etc., que choca con la de la muerte.

lector hace de los personajes: la mujer parece uno de los muertos de los que habla, una voz del otro mundo. Por lo que se refiere a la temporalidad, está suspendida o tiene una cierta implicación de circularidad: la hora que todos los días se reserva para los muertos. No hay movilidad, pues. En cuanto a otros rasgos, mencionaremos la sintaxis paratáctica de períodos breves y yuxtapuestos que predomina. La distribución gráfica del cuento vuelve a ser en un único bloque, a pesar de que hay una introdución por parte de la segunda persona de singular que usa el narrador, de un intervención en estilo directo que hace la mujer; aunque se presenta precedida de dos puntos e introducida por un guión, se mantiene en el mismo parágrafo. Valente insiste, por tanto, en los valores gráficos que ofrecen los cuentos. Entendemos, en resumen, que se

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

puede considerar a "A cup of tea" como un ejemplo típico de micro-relato valentiano, que consigue llevar al extremo los principios de brevedad, concisión y reducción del aparato argumental. Reconocemos sin embargo que por sus especiales características no nos parece parangonable a ningún otro de los que forman los volúmenes de relatos del autor.

El **siguiente texto** de composición prosística que hallamos es "El descenso del crepúsculo esta tarde" (*Punto cero*: 470). Es un descenso a los orígenes que aparece doblemente simbolizado por medio de las aguas: "Ando, me digo, a quién, sobre las aguas", y sobre todo por medio del color gris: "Esta luz gris de las nubes es como una madre (...) como bajando escalas por lo gris del aire". Temáticamente, por tanto, se establece un paralelismo con "Biografía", que es el cuento que más avanza en el mundo de la ontogénesis y de la mirada religioso-material que Valente hace sobre la existencia. Allí, el agua es reconocimiento del principio de la vida personal y de la existencia como concepto absoluto. En el texto que tratamos el gris y el agua son también medios de regresar al útero: "No me despiertes más que a ti, en el fondo, oscuro el fondo, en ti, oscura madre". La simbología de la oscuridad y del descenso de las escaleras —"como bajando escalas"— ya lo hemos tratado en capítulos anteriores en relación con el impulso del hombre que lo lleva a buscar respuestas, de modo que realiza una *katábasis* tanto al fondo de la memoria personal como al fondo de su memoria mítica, que es la que le da los indicios para sus preguntas de tono trascendente y religioso. Por otro lado, se produce una destrucción o duda necesaria sobre la realidad del propio yo, paso inevitable en un intento de superar los matices eventuales de la existencia real en favor de una fusión con los orígenes no fragmentados, divididos o personalizados que el poeta intuye como anteriores a su vida contingente. Por eso, cada vez que aparece la palabra "yo" se le apone un pronombre interrogativo que reduce a cero la indicación de su valor: "Y yo, quién (...) yo, quién (...) Ando, me digo, a quién". Además, el texto aparece alternando la primera y la tercera personas singulares, insistiendo en la irrealidad de la identificación del pronombre personal de la primera persona: "Y yo, quién, se duerme (...)". Esta misma idea es uno de los principios teóricos más llamativos de las ideas narrativas de Valente; el desligamiento de la primera persona es un requisito sin el cual no es posible un avance hermenéutico (cfr. cita inicial de *Nueve enunciaciones*). Lo percibimos en muchos relatos de tono autobiográfico que no usan la primera persona, sino la segunda (por ejemplo, "De la no consolación de la

memoria"), la tercera ("Biografía" y otros), u otras modalidades que distraen la identificación narrador-autor. A modo de ejemplo, "Biografía" no solo impide la identificación del sujeto, sino además la de la temporalidad en que se mueve: "Nace, nació, naciera (...)", e incluso duda de su existencia real: "en el posible lugar de su supuesto nacimiento" (147). De este modo, el sujeto está libre de trabas lingüísticas, existenciales o cronológicas que le impidan el acceso a las aguas que anulan toda necesidad de particularización. Eso es lo que postula "El descenso del crepúsculo esta tarde". El protagonista, quién, se sume en el sueño que lo lleva hacia el gris del crepúsculo, la desposesión, y sólo desea despertar en el ámbito uterino de la "oscura madre", que es el mismo color gris, el límite de la luz, la inminencia del dios. El sueño que lo lleva es totalmente consciente, dirigido: "se duerme como quien dormido desde su propio sueño se velara". El motivo de la vela es distinto al que veíamos en "El vampiro". Es un velar del que contempla o espera contemplar.

Reconocemos, pues, la presencia de símbolos, mitos, propósitos y temas que se dan en la narrativa del autor, especialmente en "Biografía". Sin embargo, no nos parece que sea éste un ejemplo de cuento sino más bien de prosa lírica. En primer lugar, está controlado por un sujeto poético que habla en primera persona. La negación del valor del "yo" se sitúa en el tema, es parte de la explicación que ese sujeto hace, no un principio narrativo; es decir, pese a esa matización sabemos que quien nos habla es un "yo" poético que entre sus presupuestos presenta el de anular su ego en favor de la masa indivisa de lo gris. El sujeto se reconoce a sí mismo como punto de partida para el tema: sabe que es él quien va a iniciar ese camino, habla de su experiencia. Esto se comprueba fácilmente al notar como su "yo" se sitúa al lado de un "tú" que es el gris, la madre; uno es el punto de partida, el otro el de destino: "No me despiertes más que a ti (...)". La experiencia de este sujeto se plantea en términos líricos. Hay, así, sobre todo una descripción, no una narración; no podemos hablar de hechos relatados, sino de experiencia que el sujeto está viviendo, es decir, está inmerso en ella, fundido con ella, implicado. No hay, por tanto, un argumento en el sentido de trama; no hay un planteamiento, una ordenación, una elección, un intento de tender hilos, un control de alguien sobre el conjunto, sino que es la inspiración o la inmediatez de la experiencia la que dicta la aparición del texto. En otras palabras, el sujeto no pretende que el lector pueda recorrer y sostener unos hechos que él ha organizado, sino

más bien que perciba la manifestación de una experiencia puntual. Por eso, desde la primera frase se puede presentar la idea del texto como un todo, como se ha percibido, sin necesidad de desarrollo progresivo: "Esta luz gris de las nubes que es como una madre, gris, gris, gris, gris, que a su seno me atiene"; el gris, el útero, los orígenes, son las primeras ideas que leemos y son, además, las ideas totales del texto.

No es necesario, pues, una sintaxis mínimamente planificada para un desarrollo narrativo, para una trama. El sujeto aísla —dando prioridad a la connotación sobre la denotación— los períodos. Es decir, una cláusula no tiene por qué partir de la lógica que la anterior establezca; así se pueden suceder temas, símbolos o enfoques narrativos, sin que haya relaciones de necesidad entre ellos: "Yo, quién, se duerme como quien dormido sobre su propio sueño se velara. Ando, me digo, a quién, sobre las aguas. No me despiertes más (...)". Vemos como se suceden imágenes diferentes (el sueño y la vela - caminar sobre las aguas) y también referentes o destinatarios del discurso diversos, del yo al tú, sin una transición. Esa invocación inesperada es una manifestación inequívoca de la presencia de la sentimentalidad del sujeto. Notamos, además, que los períodos se fragmentan con repeticiones, quiasmos, etc., impidiendo la fluidez de la sintaxis: "No me despiertes más que a ti, en el fondo, oscuro el fondo, en ti, oscura madre" o "como una madre gris, gris, gris, gris, a su seno me atiene". Lo que importa es la evocación o la impresión que se produzca en el lector. Mientras, por ejemplo, "Biografía", que es el relato que temáticamente más se aproxima a este texto, intenta llegar al lector a través de la idea, de la exposición de unos hechos, "El descenso del crepúsculo esta tarde" parte más de la impresión del sentimiento compartido. Creemos que la presencia de la lírica en los relatos de Valente no llega a anular en ningún caso de este modo el sentido de narración (en otro momento mencionábamos algunos fragmentos de "El regreso" como posibles ejemplos de prosa poética. Sin embargo, hay que entenderlos dentro del conjunto al que pertenecen, que es, sin duda, narrativo).

De la dificultad de hablar de argumento en el texto se deriva la de identificar una apertura narrativa inicial o final. Nos parece que existe una circularidad estructural basada en la repetición al principio y al final de unas mismas ideas: el regreso a la madre. No creemos que se hayan omitido las circunstancias adyacentes o el contexto, porque es innecesario, simplemente, no sólo que aparezcan, sino incluso tenerlos en cuenta o

suponerlos: no sirve de nada, no conectaría con la realidad y la composición literaria del texto el hecho de añadir unas circunstancias particulares que explicasen la vida o la localización del sujeto, el momento o el lugar en que se observan las nubes y el crepúsculo que las parte.

Paralelamente, es inútil hablar de personajes: no interesa el quién, sino el qué. El espacio y el tiempo se omiten, transformados, sobre todo el primero, en símbolos. En fin, no vamos a considerar como cuento este ejemplo de prosa lírica. La escritura en prosa y no en verso no puede condicionar la naturaleza de los textos. De hecho, la producción poética de Valente, a partir de *Material memoria*, adopta con gran asiduidad la forma externa de prosa, lo cual no impide considerarla como lírica.

"Cabeza de mujer" es otro caso de prosa poética. Es la composición que sigue a la anterior (*Punto cero*: 470) y, como ella, parte de la manifestación de un sujeto poético. Desarrolla la temática de la supervivencia del amor ante la muerte. Simbolizado por la cabeza de la mujer, el amor o el objeto del amor se sitúa en un espacio ya no alcanzable por la muerte, en el lado menos visible de la experiencia amorosa: "¿Qué queda, dime, de la noche en la desposesión y qué palabra queda después y al fin de la palabra? (...) Y queda esta cabeza sola sobre el límite de las aguas que un día anegaron la tierra" (470). La cabeza sobrevive, pues, al empuje de la muerte, y es lo que pasa al otro lado, en el territorio de la desposesión donde el poeta parece situarse. El amor constante más allá de la muerte pasa, así, a los orígenes de la vida: "Al pie del árbol, del árbol de la vida sumergido, escrito está tu nombre". El símbolo del árbol ya ha sido tratado. Aparece aquí con el mismo sentido que tiene en "Elegía, el árbol" (*Punto cero*: 437). Es el símbolo de la permanencia de lo vital, que va de la raíz a la copa o de lo corpóreo a lo trascendente. Se declara, pues, sin ninguna duda, la supervivencia única del amor, del objeto del amor y, por ende, del amante: "Más alta está, más alta que el más alto nivel a que la muerte llega". Estamos, pues, ante las manifestaciones iniciales de la mística erótica y materialista que dominará en poemarios posteriores del autor. Su presencia en el relato es cuantitativamente mínima. Mencionamos siempre el caso de "Hagiografía" en el que, de modo puntual, se plantea la posibilidad de una redención a través del amor y el erotismo, aunque se trata de una redención casi más psicológica, de los traumas creados por la sociedad, que mística o filosófica, en camino

hacia la desposesión que mencionábamos: "Sus ojos se entornaron y nublaron como en el pasmo, dicen de los santos cuando del arrebato entran o se sumen en la no visión" (152).

Por lo demás, como adelantábamos, "Cabeza de mujer" no es un cuento o un relato. Podemos invocar las mismas razones que para el texto anterior, pero más visibles aún. Hay, de nuevo, una descripción ideal de la percepción del amor, la cual se hace por parte del sujeto enunciador y hacia el sujeto enunciado, la mujer. Así, las preguntas que el primero hace se dirigen, sin duda, al segundo. Esa es una muestra de implicación en lo descrito: "¿Qué queda, dime, de la noche en la desposesión (...)?". El trazado argumental es propio de un poema: las imágenes se suceden sin vínculos de necesidad: del hilo de la muerte se va a la noche de la desposesión o al árbol. Las figuras de repetición se extreman hasta puntos a los que ya no llega la narrativa del autor: "Más alta, más alta está, más alta que el más alto nivel (...) Al pie del árbol, del árbol de la vida (...) quedó esta cabeza, esta cabeza sola (...)". El personaje femenino está aludido por medio de una metonimia: la cabeza de mujer que, por tanto, no es más que el punto de partida para la reflexión del sujeto. La sintaxis, además, no es propia de un relato; procura crear sugerencias que no se desarrollan. Así, por ejemplo, el inicio es absolutamente lírico: "Ya nunca. Sobre un fondo de luz inviolable."; esos dos sintagmas no relatan, sino que evocan, crean dos trazos casi pictóricos. Esto podría considerarse como un signo de apertura inicial pero, en todo caso, no lo es en sentido narrativo. Al igual que en el texto anterior no hay un contexto o antecedentes posibles: es la desposesión total de lo circundante. Como poema no resulta extraño este comienzo, pero en un relato echaríamos de menos la intuición que provoca un inicio *in medias res* del espacio antenarrativo en el que se sitúa el narrador. El espacio y el tiempo se han eliminado porque no son necesarios para sostener la temática tratada y únicamente se perciben como tiempo y espacio poéticos, en los que se ubica el sujeto lírico y el objeto de su reflexión. Como en el caso anterior, entenderemos que "Cabeza de mujer" es un ejemplo de prosa lírica. También como la anterior, es un texto breve y que gráficamente se agrupa de modo homogéneo. Lo lírico adopta la vestidura de la prosa.

Finalmente, el texto que comienza "La repentina aparición..." (*Punto cero*: 471) es el **último caso de prosa** del que nos ocuparemos en este apartado. A diferencia de los anteriores ni siquiera tiene un título; la presencia del mismo es constante en los cuentos, desempeñando un papel diverso, ya para servir de resumen, ya para establecer un contraste

con el cuerpo del relato o ya para evidenciar la ironía que el narrador proyecta sobre el mismo. Estamos, de nuevo, ante una prosa poética, que se relaciona temáticamente con la anterior.

Se sitúa en el reino de las sombras, en el que existe un ginocentrismo cósmico, pues la mujer es el eje que mueve y origina la órbita en la que el poeta gira: "como si sólo ahora entera residieses en la órbita oscura, posesiva o total en la que giro" (471). Estamos ante una mirada erótico-trascendental, que consiste en el hecho de que a través de la mujer el poeta alcanza la inmortalidad; la simbología de la entrada o el descenso hacia el espacio de lo desconocido se sitúa ahora en el cuerpo femenino: "LA REPENTINA APARICIÓN de tu solo mirar en el umbral de la puerta que ahora abres hacia dentro de tí. Entré (...)". La mención de la mirada como camino de entrada del poeta en la esencia de la mujer parece conectar el texto con la retórica de la mirada en la poesía amorosa renacentista en España. El descubrimiento de la permanencia del amor surge a través de la mirada, que es la que lleva al poeta hacia lo innominado. A propósito de los ojos y la mirada ya hemos dicho algunas cosas, en relación con la mención de la luz de la realidad menos tangible; para ella los ojos no son necesarios y, por tanto, puede ocurrir que el poeta sea ciego (cfr. "Tamiris el tracio"). En este texto la mirada y la luz del fondo germinal se funden, una lleva a la otra: "no supe hasta cuál de los muchos horizontes en que hacia la oscura luz del fondo me absorbe tu mirada". Mirada, amor y salvación llegan, así, a una casi total identificación. Los ojos de la mujer atraen al poeta, lo redimen y lo sitúan en una órbita ajena a la luz material. Allí, en el mismo lugar que se sitúa la cabeza de la mujer del poema anterior, es imposible que llegue la muerte. Por eso, el poeta está seguro de la duración del amor más allá de la muerte, aunque la memoria desaparezca: "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.". Inmortalidad y amor se unen necesariamente. Encontramos, pues, elementos reconocibles en el desarrollo de la narrativa de Valente, como el citado recurso a la mirada como forma de entrar en lo no visible, la mención de la luz de la otra realidad, el sentido descendente del camino del amor, como progresivo conocimiento y entrada en el espacio reservado, en el patio, donde no puede entrar la muerte o la estupidez de lo externo, y, asimismo, la interpretación del cuerpo femenino

como senda de conocimiento y, finalmente, salvación, en la línea de la mística erótica que será plenamente desarrollada en poemarios posteriores.

Comprobamos que las correspondencias temáticas, por otra parte lógicas y esperables, que van entre el texto y los cuentos, no tienen su equivalente en los demás niveles, con lo cual, como ya anunciamos al principio, parece un poco difícil creer que estamos ante un relato. En lo relativo al argumento, comprobamos que en realidad no existe; se presenta únicamente una sucesión de ideas yuxtapuestas y muchas veces repetidas, que son las que conforman la base temática. Vemos que, por ejemplo, la alegoría que se inicia con la imagen del cuerpo femenino como lugar al que se puede entrar, que podría originar un argumento característico de algunos relatos, se abandona enseguida, en favor de la reflexión sobre la mirada, y ésta, a su vez, deja paso a la hipótesis que el poeta lanza sobre la inmortalidad del amor y de la mirada, que podrán salvarlo. Sólo a través de la alegoría inicial se podría entrever una cierta trama narrativa, pero el resto del texto se fundamenta en la sucesión de símbolos que buscan, de nuevo, mover al lector a través de la connotación, del significado poético. La primera persona toma el puesto que podría detentar un narrador; está hablando de sí y desde sí, de su amor, de la mirada de la mujer que lo mueve a él, de la inmortalidad de su amor... El texto se construye, así, desde el sujeto lírico enunciador hacia el objeto de reflexión que es la mujer y su mirada. El sujeto no puede mantener, por tanto, su objetividad, y, además, ni siquiera intenta hacerlo, porque lo que trata sólo le concierne a él: es una salvación individual, personal. Entonces, no hay personajes, sino una mente que reflexiona y un objeto que origina la reflexión, como si fuese una revelación, repentina, poéticamente. El primer sintagma del texto, que ya hemos citado, es un ejemplo de cómo lo que interesa es enunciar los datos, no "moverlos" a través de un relato; como ocurría en "Cabeza de mujer", en el inicio aparece una especie de visión del poeta, una desvelación que reproduce para el lector, presentándola como la justificación del texto: "LA REPENTINA APARICIÓN de tu solo mirar en el umbral de la puerta que ahora abres hacia adentro de ti.". Tal una imágen pictórica o fotográfica que prescinde del movimiento (del verbo que debería continuar lo que se inicia como una cláusula), una revelación mágica, el poeta percibe la mirada de la mujer. Por otro lado, la última cláusula, también citada, es un ejemplo de cómo la sintaxis se quiebra continuamente con matices y repeticiones innecesarias, muestra evidente de que el texto no desea tanto el avance de la

prosa hacia una conclusión como la recreación en los detalles. La temporalidad y el espacio, como en casos anteriores, sólo se deben a la presencia del sujeto poético: no se usan como coordenadas para localizar unos hechos. En definitiva, como ocurría con los dos textos anteriores, parece que estamos ante un ejemplo de prosa poética. Los elementos líricos superan con creces los que puedan tener una base narrativa, con lo cual, la interpretación deriva inevitablemente hacia un tono poemático: la simple lectura de los textos revelaría que no se puede hacer con la idea de estar ante un relato, porque las pausas, las construcciones sintácticas, el desarrollo general del texto anulan la lectura narrativa, que es más "ágil", más orientada al tejido de una trama, de una continuidad.

Hemos comprobado hasta este momento cómo la poética de Valente, al menos la que se recoge en *Punto cero*, no es ajena a la escritura narrativa. **Muchos de los textos** que hemos mencionado son **inequívocamente cuentos**, al menos desde nuestra perspectiva. Este hecho evidencia la estrecha convivencia que uno y otro género establecen en la literatura de Valente; es decir, no sólo se dan correspondencias entre la poesía y el relato, sino que los volúmenes poéticos en algunos casos adoptan ciertas composiciones como parte integrante de ellos, y todo sin que se produzca ningún tipo de extrañamiento o caracterización amorfa de la lírica. Del mismo modo que en los volúmenes narrativos los rasgos poéticos conviven en armonía dentro de los cuentos, la **inserción** de **composiciones narrativas** en los **libros de poemas** resulta igualmente **natural**. También hemos comprobado cómo los límites de la aparición de esos textos tienen un trazado claro, el que da el libro *El inocente*, ya que antes de él apenas hemos señalado ningún caso de cuento insertado en la lírica —con la excepción del texto de *Presentación y memorial para un momumento* aludido, que, por lo demás, es la antepenúltima composición del libro—. En *Treinta y siete fragmentos* e *Interior con figuras* es donde con mayor abundancia y quizás claridad, se encuentran los ejemplos. Debemos tener en cuenta que estos poemarios abarcan la producción poética de entre los años 1971 y 1976, es decir, las fechas que ven la publicación de los dos primeros libros de cuentos de Valente, *Número trece* (1971) y *El fin de la edad de plata* (1973). Por tanto, las composiciones indicadas podrían servir como orientación sobre la fecha de escritura de la mayor parte de los relatos del autor que, en principio, no debería ser muy lejana a la de la publicación. Por lo que se refiere a los rasgos caracterizadores de los cuentos de *Punto cero*, hemos visto que no desentonan en absoluto

con la forma normal de los restantes, tanto en temas como en composición, desarrollo argumental, rasgos estilísticos, etc. Hemos hecho referencia a algunas composiciones en prosa pero que no nos parecen narrativas, sino líricas. Éstas son "(A Pancho, mi muñeco)", de *Treinta y siete fragmentos* y "El descenso del crepúsculo esta tarde", "Cabeza de mujer" y "LA REPENTINA APARICIÓN...", los tres de *Material memoria*. Hemos visto también algunos casos dudosos, pero que por el predominio de los elementos narrativos, podrían ser considerados ejemplos especiales de relatos. Lo que no parece casual es que al final del último poemario citado aparezcan tres poemas en prosa seguidos, sobre todo teniendo en cuenta que, como ya adelantamos, el molde prosístico va a tener un notable desarrollo en la poesía posterior de Valente, en poemarios como *Mandorla* o *Tres lecciones de tinieblas*. Parece que hay una **tendencia** del autor a cambiar la forma externa del poema, a ir **dando entrada a la prosa** como continente de escritura poética, aunque sin abandonar el verso.

4. 1. 1. 2. 1. 2. El cuerpo del ahogado

Material memoria, de 1995, es el segundo volumen recopilatorio de la lírica que emplearemos como referente en la **comparación con los** relatos y los restantes apartados creativos de Valente. En él tendremos en cuenta sobre todo los poemarios *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Mandorla* (1982), *El fulgor* (1984), *Al dios del lugar* (1989) y *No amanece el cantor* (1992), puesto que *Material memoria* fue ya tratado en el apartado anterior, aunque en esta recopilación se reedita aumentado por "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies", que es, en realidad, una manifestación ensayística de constitución fragmentaria, igual que "Cómo se pinta un dragón", autopoética que abre el volumen. A partir de estas composiciones intentaremos establecer el grado de compatibilidad o "interreferencialidad" que pueda haber entre la narrativa y cualquiera de los poemarios mencionados. Tendremos en cuenta que, atendiendo a las fechas de publicación, este volumen recopilatorio se debería corresponder sobre todo con *Nueve enunciaciones*. Sin embargo, al igual que hacíamos con *Punto cero*, no nos moveremos apriorísticamente desde esta premisa, sino que consideraremos globalmente el conjunto de los relatos en un intento de señalar formas, temas, argumentos, motivos... concomitantes y que revelen una proximidad entre dos modos y dos etapas de la literatura valentiana.

Material memoria se inserta en la técnica fragmentaria a través de los mundos de lo sagrado, aquilatando aun más el sentido mistérico que podía demostrar su presencia en obras anteriores. Es, pues, el estadio posterior al abandono de lo histórico, que desaparece casi por completo, de modo que lo sagrado se puede entender ya sin los sentidos parciales y peyorativos que le inyectan las doctrinas; es decir, se trata de una "religiosidad" antidoctrinaria, porque, tal y como Anthur Terry (1994: 135) opina, "(...) Valente no es un poeta específicamente cristiano; en el curso de su obra, se refiere a varias tradiciones religiosas (...) como si lo sagrado fuera anterior a cualquier sistema de creencia". En *Material memoria,* por otro lado, lo sagrado se asocia a la materia, de modo que se puede apreciar una especie de panteísmo corpóreo, ya a través de la fisicidad femenina de *Mandorla*, ya a partir de la mirada íntimamente corporal de *El fulgor* o los poemarios posteriores. Finalmente, una tercera característica que ya adelantábamos en los capítulos anteriores es el hecho de que la **prosa aumenta su presencia** como cuerpo-**soporte de contenidos** eminentemente **líricos**. Se puede entender ese paso, tal y como nosotros hemos hecho, como una confirmación de la fusión integral de lo poético, por encima de cualquier división genérica o, tal y como lo expresa Miguel García-Posada a propósito de *El fulgor*, "Cuando el verso no responde a las necesidades del autor, la prosa poemática hace acto de presencia" (1992: 228). Hallamos ejemplos de prosa en *Material memoria* (ya tratado en el conjunto de *Punto cero*) o *Mandorla*, pero sobre todo en *Tres lecciones de tinieblas* y *No amanece el cantor*, ajenos por completo al verso[154]. A partir de esta caracterización general, intentaremos hallar concomitancias entre *Material memoria* y *El fin de la edad de plata* seguido de *Nueve enunciaciones*, a través de distintos puntos.

4. 1. 1. 2. 1. 2. 1. La poesía frente al espejo o el poeta gestante

Hemos mencionado la presencia dentro de *Material memoria* de dos secciones eminentemente teóricas, susceptibles de ser consideradas incluso como ensayos: "Cómo se

[154] García-Posada también la localiza en *El fulgor*. Cree que el inicio de la escritura de prosa lírica se sitúa en *El fin de la edad de plata* e *Interior con figuras* (cfr. *ibid.*). No insistiremos en nuestra opinión de que *El fin de la edad de plata* es un libro de prosa narrativa; por otro lado, la tercera parte de *Interior con figuras*, a la que suponemos que se refiere, la hemos considerado, en el capítulo precedente, como un

pinta un dragón", autopoética en prosa y fragmentaria que abre a modo de prólogo el volumen, y "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies", que se constituye en la última parte del primer poemario del volumen, *Material memoria*. En ambos establece el poeta ciertos principios poéticos que dominan su creación y que explican el concepto de escritura literaria que posee. Así, en "**Cómo se pinta un dragón**", podemos descubrir ideas generales que funcionan para toda la escritura del autor, incluido el relato. Este es el caso de la necesidad de sobriedad, de concentración, que el autor postula y que en los cuentos hemos señalado como uno de los rasgos más característicos, especialmente en aquéllos de mayor brevedad. También menciona la naturaleza "retractiva" de lo literario, consistente en un alejamiento progresivo de lo histórico en favor de lo poético, proceso que nosotros identificamos en la evolución del relato valentiano; la poesía favorece una estancia antenarrativa en la que el poeta se queda, "sin que nadie nos saque a la luz pública (...) y nos repita la sorda letanía cotidiana, la letanía aciaga de la muerte" (11). Esta idea, por otro lado, la hemos reconocido en cuentos como "El regreso", "*Dies irae*", "La mujer y el dios", etc., asociada a la inmersión y a la observación. La nueva postura del poeta explica que quiera "entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria" (12).

Por otro lado, establece la necesidad de crear una relación carnal y física con la palabra poética: "Sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras" (11). Esta posibilidad la hemos tratado en el capítulo anterior, en relación con la naturaleza física, plástica y moldeable del verbo, de modo que el poeta se hace alfarero del lenguaje. Lo reconocíamos en el origen sanguíneo de la palabra que postula "Intento de soborno", o en la geometría de la de "El mono", entre otros casos posibles. Por otro lado, se insiste en la idea de la palabra rodeada de silencio: "En la cerámica china, el contorno aísla lo representado" (11), tal y como establece "Segunda variación en lo oblicuo". Así pues, la poética del vacío, la naturaleza puramente física y el estado de éxtasis religioso del poeta en proceso de creación, reaparecen como ideas ya vistas anteriormente. En este sentido, "Cómo se pinta un dragón" insiste en conceptos básicos aplicables a los relatos del autor del mismo modo que a su lírica.

"islote" plenamente narrativo dentro del conjunto lírico en el que se inserta, aunque en algunos de sus textos haya un mayor peso de lo lírico.

Por su parte "**Cinco fragmentos para Antoni Tàpies**" es menos un autorretrato poético, porque se refiere a la obra del artista catalán. Sin embargo, las apreciaciones de Valente revelan una conexión entre su escritura y la obra de Tàpies. Así, por ejemplo, insiste en la necesidad de una palabra que parta de la contemplación, la retracción y el silencio, de modo que se pueda percibir el vacío que precede al sonido de la palabra, como ocurre con los cuentos, especialmente con los dotados de una apertura inicial. Señala, además, el carácter femenino, receptivo, de la creación, tal y como ocurre en "Biografía" o "El regreso". Eliminado el dualismo materia-espíritu, retoma la idea de la trama, que para nosotros sostiene su voluntad narrativa, resumida en el símbolo de la "T" o de la cruz, donde se unen la actividad y la pasividad, la duración horizontal de la materia o de la palabra y su manifestación puntual, sincrónica, en una vida o en una obra concreta[155]. Finalmente, trata el empleo por parte de Tàpies de las cartas del tarot en su obra; éstas son, para Valente, un medio de acceder al destino, del mismo modo que se expone en "El regreso": "Tendimos la mano al mismo tiempo, tal vez con esperanza desigual y acaso para hallar el mismo naipe. ¿Sabías tú que él lo había marcado, que era suyo?" (87). El personaje se adelanta al destino, pues. El paralelismo no se queda en este simple motivo sino que, como es lógico y ya hemos comprobado, lo teórico en Valente revela profundas manifestaciones de lo creativo; así, habla de uno de los arcanos mayores, el "prestidigitador", que puede identificarse perfectamente, por su función, con el papel del narrador de los cuentos y, en especial, con el de "El regreso". Podemos comparar la función del prestidigitador que Valente señala en una litografía de Tàpies con la que el narrador de "El regreso" asume para sí:

> Es éste el que abre el juego o el mundo y el que propone la cuádruple combinación de emblemas (...) El Prestidigitador contiene, pues, el Mundo, el Tarot o la rueda. No hay sin esa figura cartas echadas. (...) Blanco sobre negro, el Prestidigitador no visible parece proponerse en esta pura suspensión, antes de comenzar el juego o cuando el juego acaso ha concluido, un nuevo enigma insólito, en la obra de Tàpies: el enigma de la inmaterialidad de la materia. (46).

[155] Nos remitimos al estudio estructural, donde se detalla la distinción entre trama e intriga como fundamento del relato valentiano.

> Ahora, entre todos y quizá desconociéndonos unos a otros, comenzaremos a reconstruir la gran historia sin saber cuál es el cabo que hay que asir ni si la narración empieza o termina o si ya estamos *in medias res* ignorando que el rompecabezas no tiene clave. (85).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El narrador parece ser una suerte de mago anterior a la narración que abre el juego que ésta propone, y lo hace desde la suspensión del tiempo y la ocultación de su identidad. Lo que es perceptible en la mayor parte de los relatos se convierte en "El regreso" en una declaración explícita de su papel, cosa que se consigue entrever gracias a las aportaciones que el Valente teórico ofrece y percibe en una obra afín a la suya como es la de Antoni Tàpies. Hemos comprobado hasta aquí que Valente vuelve en *Material memoria* sobre una serie de ideas que sostienen su creación desde sus inicios, y que son, por tanto, identificables como reglas subyacentes tanto en el relato como en la poesía. Sin embargo, también se enuncian ideas nuevas, como la entrada total en la materia, que se va a desarrollar en los poemarios y que intentaremos saber si es posible descubrirla en los relatos.

4. 1. 1. 2. 1. 2. 2. Materia espuria que pervive; anclajes de la memoria

Hemos entendido la evolución interna de los relatos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* como el paso progresivo desde la materia de la historia hasta la materia atemporal o espiritual[156], paso que diversos críticos habían apuntado ya en la lírica. ***Material memoria*** representaría ese segundo momento de modo paradigmático. Sin embargo, creemos que **todavía** se pueden establecer algunas conexiones entre este volumen y los de los relatos a partir de la **supervivencia** de ciertos **elementos históricos**, antiguas preocupaciones del poeta o eternas dificultades de la poesía. Se trata de casos minoritarios pero siempre representativos. Comprobamos, en primer lugar, la permanencia de la atención hacia el tiempo presente en el que el poeta sigue señalando males seculares que ya hemos identificado profusamente en los relatos, sobre todo en relación con *Punto cero*. Por ejemplo, "Días heroicos de 1980" (124-125) parece un repaso a los titulares de un periódico cualquiera en el que se entremezclan banalidades de todo tipo que son cualquier cosa menos heroicas. Después de ese repaso al poeta le queda un sabor a algo conocido: "Extiendo al aire / municipal las sábanas / desteñidas de ausencia" (125). Lo municipal, las sábanas, lo previsible, como en "Hoy", "Hagiografía", "Fuego-Lolita-mi-capitán", etc. Otro ejemplo está en *Al*

[156] "El espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia", dice Valente en "Cómo se pinta un dragón", *Material memoria*: 12.

dios del lugar, "ÁCIDA LUZ" (*Material memoria*: 201), donde volvemos a encontrarnos tópicos a propósito de la realidad que constata el poeta, caracterizada por su incapacidad para engendrar: "¿Sembrar aquí qué forma o qué semilla?" (201). Ello se debe a que se sitúa en la "ciudad hipócrita / donde nada se anuncia duradero / sino la mezquindad". La ambición materialista reaparece, pues, como en tantos cuentos: "La usura. / Manos petrificadas". El deseo de posesión del pequeño-burgués hace infecunda la realidad, como ocurría en muchos cuentos; sólo se desea la permanencia, la continuidad de la avidez. Haremos una comparación, a modo de ejemplo. El poema dice:

> (...) imágenes, residuos
> de lo que ya no puede nunca.
> ni cambiar ni morir. (*Material memoria*: 201).

Y, por su parte, en el cuento leemos:

> Los socios eran dos, uno de ellos difunto, presente sólo en forma de retrato y en la perpetuación aseminal de su dinero (...). ("Intento de soborno", 121).

Nada parece haber cambiado, pues. "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria", "Hagiografía" "Undécimo sermón (fragmento)", etc., siguen siendo referentes válidos para la sociedad que descibe y ve el poeta de *Material memoria*. En este sentido, todavía es posible establecer nóminas de elementos culpables de la permanencia de lo petrificado. Por ejemplo, en *Mandorla*, el texto en prosa "Pájaro loco, escándalo" (88), parte de la hipocresía de la sociedad para hacer, al modo de "Los nicolaítas" o "Undécimo sermón (fragmento)", una enumeración de prototipos reconocibles en aquélla. Así, como en el segundo de los cuentos citados, se mencionan las solapas —"de solapa en solapa"— como símbolo de la ocultación y el espionaje hipócrita. Encontramos ahí al "necio", al "honrado", al "menguado", al "incólume", al "sordo", etc., todos ellos cerrando el paso al aire. Contra ellos propone el autor el escándalo que, igual que la poesía, intentará derribar los fundamentos de la sociedad o, al menos, los denunciará. También la estupidez, tan característica del mundo que recrean *Punto cero* y los relatos, vuelve a asomarse: "Reiterado, el necio / inútil tiende / su persistente araña triste / hacia qué sombra" (153). En definitiva, la historia prefabricada vuelve a ser el objeto de acusación. Así ocurre en "¿QUIÉN DIJO" (234-

239), que, con cierto sentimiento de irreparable derrota, insiste en el rechazo de lo histórico. Así, como en "El vampiro", el poeta se sabe víctima de la historia, se ve obligado a asumir la visión de lo deleznable, y lo expresa mediante la comunión de la bebida: "Cubiertos de ceniza / bebimos la ceniza hasta las heces" (237). También se señala la idea del más morir de los muertos, de la eliminación de la memoria, tal y como se denuncia en "Paxaro de prata morta" (Valente, 1994). La sensación de ciclicidad de la violencia que representa, por ejemplo, "En la séptima puerta", se constata en un verso como "Alguien tenía que morir sin término" (235). No es extraño, pues, que reconozcamos coincidencias más sutiles pero también más significativas. Así, por ejemplo, la "Historia" se vuelve a escribir con mayúsculas y se asocia a los desperdicios: "La Historia, trapos (...)" (235), como ocurre en "Hoy", donde también está

hecha "de trapo y sangre" (82). Tampoco deja de ser curioso que se entienda ese modo de existencia como incompatible con la vida real que puede representar el poeta. Éste se anula a sí mismo y no es capaz de reconocerse como parte del conjunto de miserias descritas, como ocurre en "De la no consolación de la memoria", que lo expresa con una imagen muy curiosa: "Le habría gustado, me explicaba, nacer en ningún sitio para que en él pusieran sobre piedra solemne escrito en humo (...)" (127). Por su parte, el poema habla de que "Alguien / yace aquí cuyo nombre / fuera escrito en humo." (235).

La misma idea está en "CONVIENE RETIRARSE" (*Material memoria*: 225): "no asomarse a la Historia con banderas / como si la Historia existiese en algún reino, // caer del aire, disolverse como / si nunca hubieras existido". Es evidente que la historia preprogramada sigue inquietando al poeta, ya se manifieste en la aniquilación nuclear, ya en el exterminio, hoy pedestre, del fusil y el cuchillo.

Una vez más, encontramos una referencia a la sexualidad —"Nutricia sombra" (129)— aunque de modo ambiguo, en la que el cuerpo del amante es pasto de la amada, tal y como ocurre en "*A midsummer-night's dream*". El argumento es casi una paráfrasis de este cuento y de "El regreso". Se enuncia la "inversión del amor" (129) y el poeta se presenta a sí mismo caído en la tela de una araña que viene a devorarlo (cfr. "*A midsummer-night's dream*"). El cuerpo deglutido por un "ávido animal" puede resumir una relación que se rechaza, ya que el poeta huye: "Desde el límite extremo / del respirar huí". Pero también se refiere, simplemente, a la llegada del vacío sobre lo

que el hombre va dejando de ser: "a devorar mi cuerpo abandonado / o lo que fui, lo que no fui, / su sombra o su vacío" (129). Así, el cuerpo puede ser la memoria que se pierde. En todo caso, el paralelismo argumental con el cuento señalado es notable, puesto que, en todo caso, el poeta-protagonista se convierte en objeto de la avidez de lo externo. Por otro lado, se presenta a sí mismo abandonando su cuerpo: "una vez más hui y vi mi cuerpo / en la malla tenaz", al igual que el personaje de "El fusilado", que deja el suyo en manos del pelotón de fusilamiento. En "Nutricia sombra" simboliza, sin embargo, la mirada del poeta sobre su propio cuerpo que le ofrece la memoria. La "inversión del amor" equivale, pues, a la avidez, a la devoración de la muerte, frente a la generosidad del amor.

La mirada sobre la historia sigue siendo cualitativamente relevante si bien se limita a insistir en aspectos desarrolados en *Punto cero*. Por lo que se refiere a la actitud de resistencia ante lo social, también es constatable en el desarrollo de *Material memoria* y paralela, en algunos casos, a *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, sobre todo por venir asociada a una postura de resistencia de ciertos personajes. "Hera" (128) es un poema que proclama la caída del odio destructor —cfr. "Undécimo sermón (fragmento)"— representado por la diosa, frente al odio positivo y al conocimiento: "De antiguo opté por la lechuza, / no por tus ojos de ternera. / Conserva tú nupcial el lecho / de la persecución y la venganza" (128). La proximidad a "Los nicolaítas" y "Undécimo sermón (fragmento)" es evidente.

La presencia de los heterodoxos, sobre todo judíos, es por sí sola una reacción contra lo estatuido. Lo vemos en "VENÍAN DE LEJOS" (214-215), que evoca el peregrinaje judaico, al igual que vemos en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" o "Una salva de fuego por Uriel". Algo similar ocurre en la prosa "NO DEJEIS MORIR" (247), que exhorta a la imitación de los "viejos profetas", con ideas como la lucha "contra la usura", proclamada por una voz que encarna "la ira", "el pájaro abrasado de los apocalipsis", es decir, el odio generador de "Undécimo sermón (fragmento)". Esa palabra antigua, que anula la usura, es "el despertar del sol como dádiva cierta en la mano del hombre", es decir, generosidad y ausencia de avaricia. Es la palabra que el poeta desea para sí. Está claro, por tanto, que tanto el ámbito histórico como las actitudes de resistencia son todavía reconocibles en *Material memoria* dentro de los mismos parámetros que lo son en los relatos del autor, tal y como también vimos

en el estudio de *Punto cero*. Esa tensión, por otra parte, se reconoce en todos los poemarios de *Material memoria* excepto *Tres lecciones de tinieblas*, que tiene unas características especiales. Es innegable, sin embargo, que su importancia disminuye enormemente, pudiéndose considerar sólo como residuos de la memoria histórica. Lo que predomina, sin lugar a dudas, es el espacio de la memoria mítica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 1. 1. 2. 1. 2. 3. Recuerdos desde la ausencia

La **temática del recuerdo** parece tener en *Material memoria* una especial asiduidad y relevancia. Hemos comprobado cómo el relato desarrollaba tres perspectivas sobre la rememoración del pasado: la que volvía sobre la propia vida, sobre todo en el recuerdo de la infancia, la que regresaba sobre lo aprendido, abstrayendo y generalizando actitudes no conocidas por el narrador, y la que se instalaba en el mito del origen, ajena a la dimensión histórica que implican las otras dos. Las dos primeras pueden justificarse en lo visto hasta el momento, y la tercera es, evidentemente, la dominante. En *Tres lecciones de tinieblas*, "Bet" y "Vav" nos remiten a esa memoria. En el primer poema (54) la memoria es el lugar en el que se recoge el poeta y la poesía: "casa, lugar, habitación, memoria"; el segundo habla de la memoria mítica, de la re-generación de la materia. Los dos se sitúan, por tanto, en el mundo que propone "Biografía". Este cuento es, en la narrativa, el principal exponente de la necesidad del autor de encontrar un nuevo referente en su recuerdo que lo justifique como ser viviente sin apelar a la historia. Es fácil hallar, pues, paralelismos entre el cuento y muchos poemas de *Material memoria*, sobre todo aquellos que apelan al simbolismo del agua; a modo de ejemplo, "OSCURO" (232-233) habla de una comunión ácuea similar a la de "Biografía": "Bebimos estas aguas / sin cuando ni jamás (...) Dijiste, / desde las aguas viene el hombre" (233). Algo similar ocurre en la quinta prosa de *No amanece el cantor*: "TENÍA el mar fragmentos laminares de noche. Los arrojaba al día. Para que el ave tendida de la tarde no pudiera olvidar su origen" (249). Como último ejemplo señalamos "Ritual de las aguas" (143), que dice: "Estabas / en el color o en la humedad / que sumergidas guarda en sí la tierra". En fin, "Biografía" es digno representante en prosa del mundo mítico que el poeta desarrolla en estos últimos poemarios, sobre todo en *Mandorla* y *El fulgor*. El símbolo de las aguas y el fuerte telurismo que cualquiera de ellos evoca es perfectamente reconocible en el cuento (recuérdese también lo dicho a propósito de "Elegía, el árbol", texto de *Punto cero*). Las imágenes que acompañan el desarrollo de esta temática suelen ser de tipo descendente, como las que se refieren a la muerte; la búsqueda de la memoria es un descenso. La bajada de las escaleras quedó suficientemente tratada en el capítulo anterior, sobre todo en relación con un cuento

como "*Dies irae*". En "Yom Kippur" (104-105) el acceso a la memoria se hace también por una bajada: "Desciende tú hacia el aire / de este día lustral (...) Ahora / lo vivido no puede devorarte / si destocado aguardas tu desnudo. (...)".

Ahora bien, la memoria puede asociarse también al sentimiento de **irrecuperabilidad del pasado** que manifiesta el poeta. No es exactamente la misma temática que se descubre en "De la no consolación de la memoria", porque aquí se lamenta la pérdida de la infancia, de modo que la memoria no tiene nada que recuperar, mientras que en los poemas que ahora vemos no existe la idea de queja contra un pasado concreto, sino que se limita a constatar el progresivo vaciamiento del almacén de la memoria. Se trata, por tanto, del olvido (cfr. "Fragmento de un catálogo"). Por ejemplo "CAÍAN" (200) afirma la falsedad de lo recordado: "Después / no había nadie en las gradas vacías". Lo mismo ocurre en "Lugar de la destrucción" (202), donde se halla "ciega, / rota imagen borrada, indescifrable, / extinta". Como en "De la no consolación de la memoria", encontramos una fragmentación del recuerdo, una dispersión e imposibilidad de la reconstrucción. Se retoma el mundo temático de "Fragmento de un catálogo", aplicado no al mundo histórico, a la gloria particular, sino a la realidad existencial del ser humano: el olvido es más poderoso que la muerte. "Los personajes se borraron. Quedó sólo un poso no legible. La memoria los iba devorando hasta extinguir su nombre (...) Memoria suya, dicen; te preguntas de qué, de quién, de cuándo, de qué muerte" (255)[157]. El paralelismo de estas líneas con el cuento propuesto es claro. Algo similar ocurre con una prosa posterior, que habla de la memoria en términos de imposibilidad de recuperación: "IMÁGENES de imágenes de imágenes. Textos borrados, reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados por las aguas" (259). El paralelismo del texto con "De la no consolación de la memoria" es muy notable; de hecho, el sentido de pérdida irreparable está patente: "Morada sin memoria ¿Quién te tuvo?" (259). Comprobamos, además, la similitud de una imagen muy gráfica en Valente, que revela la naturaleza espuria del tiempo de la infancia, pues no fluye. Tanto en el poema —"Tiempo hambriento de ser empozado en la noche." (259)— como

[157] Esta prosa remite, hasta cierto punto, al mundo de la infancia. Se refiere a los "salones", las "pelucas polvorientas" o las "crasas figuras tonsuradas", que recuerdan el mundo anquilosado de la niñez. Por otro lado, la acumulación de pronombres interrogativos en la frase final nos recuerda su uso habitual en el relato valentiano; por ejemplo, "Homenaje a Quintiliano" dice: "triunfantes de quién, con qué y en qué fofa victoria" (129).

en el cuento —"Descargadero innoble de desechos del tiempo en estado de sitio. Pozo." ("De la no consolación de la memoria", 127)— es la misma.

Este tipo de imágenes insisten en la irremediable desaparición de un tiempo que, cuando se refiere a la infancia, parece no haber existido. Podríamos proponer muchos más ejemplos de este tipo que revelan el vacío de memoria que todavía sufre el poeta, quizás como consecuencia de la derrota de la infancia, aunque la elegía por ésta ya no ocupa un lugar destacado. Esa es la principal diferencia respecto al relato, porque, en lo restante, la memoria personal y hasta cierto punto histórica, sigue estando marcada por la fractura, la dispersión y la pérdida definitiva: "Pero seguir quedando, en dónde, muertos, vagamente, sin precisa memoria" (265). El olvido o la memoria de la nada ocupan todo el espacio del recuerdo. "NOSOTROS" tiene un claro paralelo temático con "De la no consolación de la memoria". En ambos se descarta el espacio del recuerdo que ofrece la infancia por estar vacío, por crear angustia: "Ya sin espacio casi o ni siquiera lugar alguno al que volver el rostro para quedar al fin como estatuas de sal" (265). La mención del pasado a través de imágenes fotográficas —"decorado de fotografía antigua"— nos recuerda otra parecida de "Con la luz del verano", con un propósito memorístico similar: "Murió con traje de fotografía antigua" (103).

Lo que no cambia respecto a los relatos es la **actitud relativista** del poeta frente a la posibilidad de **recuperar** la **verdadera imagen de sí mismo**. El recuerdo es una imagen de otra imagen, un juego de espejos. La separación ya explicada del narrador protagonista de los cuentos respecto de la imagen de sí mismo (cfr. "Biografía" y otros) tiene su paralelo en algunos poemas de *Material memoria*. Por ejemplo, una de las prosas de *Mandorla* dice: "LA IMAGEN se desdoblaba en el espejo como si engendrase de sí el espacio de otro aparecer. Qué nombre darle al que aquí acude, al que es igual y no es igual a quién (...) Me mira: quién" (108)[158]. Es el mismo juego intelectual de "Repetición de lo narrado" o "Biografía". "Memoria" habla del modo en que el recuerdo particular del autor puede llegar a confundirse con el imaginario poético: "Esa mujer que lloraba en mi cuarto / ¿era el recuerdo de un poema / o de uno de los días de mi vida?" (139). Lo individual puede disolverse en la ficción de lo literario: si cuando el poeta habla de sí se refiere a otro, cuando habla de otro puede

[158] Cfrs. el uso de los interrogativos con lo ya dicho sobre ciertos textos de *Punto cero*.

referirse a sí mismo.[159] Existen otros casos, como "EL SOLO ENCUENTRO" (226) que también propone una especie de biografía ficticia del poeta, relativizada su existencia por la apertura a la infinitud de posibilidades que ofrece la muerte. Toda esta temática es fácilmente asociable a la indefinición que Valente atribuye al lenguaje en un cuento como "Pseudoepigrafía". Se trata de la entrada en lo abierto o, si lo preferimos, de la total recuperación de la inocencia que ya señalábamos en *Punto cero* asociada a diversos cuentos. Ejemplo de ello puede ser "The child is father to the man" (109) donde se postula la dirección del adulto por parte del niño que lleva dentro, es decir, por la inocencia, la cual ayuda a superar los despojos del adulto y el límite de lo que cree ser. Como en "Mi primo Valentín", donde también funciona la inocencia, surge una súbita revelación de la luz: "O simplemente un día entre el tráfago urbano al levantar su vuelo un pájaro o al atardecer (...)" (109); un pájaro o un ángel.

Comprobamos, por tanto, que la memoria, sin anclarse totalmente en lo histórico, sigue siendo un referente válido para entender la relación que se desarrolla en *Material memoria* entre algunos relatos —los menos historicistas— y la poesía. El recuerdo, entendido como inmersión en los orígenes o como constatación del vacío de recursos que ofrece el pasado heredero de la historia, sirve para reconocer un afán prospectivo en la narrativa, aunque, con propiedad, la referencia a la memoria de lo vivido y a la de lo aprendido haya de limitarse a ejemplos puntuales. Comprobamos, por otro lado, que las coincidencias que se dan sobre esta temática existen tanto en los textos de *El fin de la edad de plata* como en los de *Nueve enunciaciones*, como era de esperar, debido a su similar distribución temática.

[159] Este poema, por otro lado, es un ejemplo de *haikú* japonés, poema de gran brevedad y naturaleza sentenciosa. Octavio Paz, "La tradición del haikú" (199) presenta sus rasgos formales y temáticos, además de analizar su adaptación al español. Cree que en España Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Lorca se inspiraron en el *haikú*. (cfr.: 237-252).

4. 1. 1. 2. 1. 2. 4. La carne, materia del hombre

(...) nada, además, hace pensar que el espíritu sea realmente distinto a la vida corpórea y a lo que, también con inexactitud, llamamos materia. (Paz, 1995: 322-323).

Uno de los rasgos más evidentes de *Material memoria* es la irrupción total del **cuerpo** como medio de **progresión**, a través del amor, en la profundidad de la **materia**. Su presencia es total en un poemario como *El fulgor*, pero también está muy presente en *Mandorla* y *Al dios del lugar*. Ya en el estudio del apartado formal de los cuentos hicimos notar la importancia que tomaba la presencia del campo semántico relativo al cuerpo humano en algunos casos; relatos como "El fusilado", "Hagiografía", "*A midsummer night's deam*", etc., realzan, en efecto, la presencia de la carne, dotándola de un valor que supera el contexto de denuncia en el que se inserta. El cuerpo es ahora el ser humano en su totalidad; la carga de la vida se lleva con el cuerpo. No es extraño que el motivo del *homo viator* aparezca ahora referido a la carnalidad; el poema "VII" de *Mandorla* (155) desarrolla esa temática: "El cuerpo alzó su alma, / se echó a andar". Como en "La mujer y el dios", la carga va sobre el cuerpo, el dolor o el sufrimiento sobre la espalda: se invierten los término de la tradición cristiana ortodoxa. De nuevo, en el poema "XVII" leemos: "TÚ llevas, cuerpo, / a grandes pasos, / sobre tus duros hombros, / el peso entero de este llanto" (165). El paralelismo con el relato propuesto es, si cabe, más claro: el cuerpo que soporta el dolor o que lleva al dios encima sin obtener respuestas. Anulada la pertinencia de lo espiritual separado de lo corpóreo —del alma— es lógico que la supervivencia o la resistencia a la muerte se de en la materia. "Muerte y resurrección" (144) parte de la desaparición del cuerpo de Cristo para afirmar la vuelta de la carnalidad a la única verdad del cuerpo: "No estabas tú, tu cuerpo, estaba / sobrevivida al fin la transparencia". La desaparición es, por tanto, sinónimo de muerte, o de entrada al vacío absoluto. El poema "VIII" de *El fulgor* (156) es una elegía por la muerte del cuerpo, al que el poeta sigue en su descenso, y que nos recuerda la idea de "Yo lo repito ahora una vez más, lo dejo caer en tus oídos y hacia un centro infinito (...)" a que refiere "El regreso" (86):

Vuelvo a seguir ahora
tu glorioso descenso
hacia los centros
del universo cuerpo giratorio,
una vez más ahora,
desde tus propios ojos (...) (156).

En ambos casos se trata la caída vertiginosa y la entrada en el mundo de la materia. En "El regreso", además, "el cuerpo lustral reaparece y, súbito y solitario, comienza a andar" (89) nacido del mar[160]. Hay, pues, una re-entrada en la materia, una resurreción. Debemos tener en cuenta, además, que el poema aludido lleva como nota al pie o título "(Elegía, Piazza Margana)", que nos remite al cuento homónimo de Calvert Casey, en el que un amante desea, como clímax de su amor, poder entrar en el cuerpo de su amado, asumirlo y alimentarse de él. Así, la importancia que toma la mirada a la materia carnal en los textos del cubano parece repercutir tanto en el desarrollo del poema como en la relación de éste con "El regreso" que, de nuevo, tiene a Casey como trasfondo referencial e ideológico.

Comprobamos que en toda esa ideología material se produce un cierto distanciamiento de la mirada que se proyectaba sobre el cuerpo por ejemplo en "El fusilado"; allí, el personaje se despoja de su cuerpo y sobrevive. Cierto que hay una encarnación en lagarto, animal telúrico que de nuevo insiste en la vinculación de la vida con la tierra —a ella lo une un hilo que no se puede romper— lo cual, salvando la fantasía de la intriga, sitúa al cuento en el campo de la adoración de la carne, presentido por el autor como algo sagrado —de ahí que las palabras también sean materiales— capaz de resumir la naturaleza trascendente del ser humano. Algo así ocurre en "Hagiografía", que apela a lo corpóreo como sede de los impulsos de superación, asociado en buena medida a la unión mística con lo sagrado, como ya explicamos. Igual que en el texto de *Punto cero*, "Elegía, el árbol", donde lo vegetal comunica lo telúrico con lo sagrado, en *Material memoria* el cuerpo puede verse, en efecto, como comunicante arbóreo: "innumerables órganos / del sueño / en la vegetación que crece / hacia el adentro / de ti o de tus aguas, ramas / (...) / arbóreo cuerpo, en ti, sumido / en tus alvéolos" (175). Así, como en "Hagiografía", el cuerpo es el conducto que lleva al

[160] La misma idea del cuerpo lustral o purificado por las aguas se ve en "Oda a la soledad" (130-131), donde se toma a la soledad como elemento necesario para el camino: "mi soledad amiga, lávame, / como a quien nace en tus aguas lustrales". La soledad permite el descenso, además, como en "*Dies irae*": "y pueda yo encontrarte, / descender de tu mano, / bajar en esta noche" .

ser humano, a través del amor, hacia la trascendencia. Todo esto nos introduce en el denso mundo de *Mandorla*, libro que proclama desde su título la primacía de la sustancia erótica humana y que, en lo narrativo, tiene su equivalente sobre todo en "Biografía" y "Hagiografía". Esta es, quizás, una de las "carencias" fundamentales de los cuentos respecto a la poesía de *Material memoria*. En todo caso, no se puede negar una cierta prefiguración en los relatos de los mundos que desarrolla esta poesía. Al fin y al cabo, *Mandorla* y *Nueve enunciaciones* fueron publicados el mismo año. El hecho de que los dos cuentos que mencionamos pertenezcan a *Nueve enunciaciones* revela una mayor aproximación de este volumen a *Mandorla* del que pudiera tener *El fin de la edad de plata*

La sexualidad plenamente asumida sólo se encuentra en "Hagiografía", a diferencia del poemario, donde es base de la búsqueda del conocimento. Así, puede ser el medio para alcanzar el centro, como en "Pájaros" (90): "El pezón es el centro / de la nocturnidad / y el vuelo busca el centro". Lo líquido del agua o de la leche es el canal del poeta, como en "Biografía". Lo mismo ocurre en "El temblor" (94): "Bebo, te bebo / en las mansiones líquidas / del paladar / y en la humedad radiante de tus ingles / mientras tu propia lengua me recorre / y baja, / retráctil y prénsil, como la lengua oscura de la lluvia"[161]. Oralidad, sed y decantación del ser amado hecho jugos median en el paso al mundo del origen y la germinación. Otro ejemplo ya aludido en distintas ocasiones es "Graal" (97), donde el vaso sagrado de la vulva, continente de comunión, lleva al poeta al origen y al centro de lo creado. La fusión de los dos amantes —"y yo latía en ti y en ti latían / la vulva, el verbo, el vértigo y el centro"— tiene su paralelo en la fusión mística que "Hagiografía" recoge también apelando a la respiración: "(...) apenas podía decir si él respiraba o lo respiraban a él" (152). Este enfoque es muy habitual en otros textos. Así, "Iluminación" (84) remite, por su título, a la vía iluminativa de los místicos que se percibe en "Hagiografía", y, del mismo modo, habla de la respiración como fusión: "Quién eres tú, quién soy, / (...) / y en qué extremo / de tu respiración o tu materia / no me respiro dentro de tu aliento". La sexualidad, por tanto, elimina las dicotomías históricas, rechaza los prejuicios, suspende el tiempo —"Pulso

[161] Nótese la distancia entre la sexualidad oral de esa lengua prénsil y la de la araña de "*A midsummer-night's dream*": "Pensé que la araña, ebria de sangre, se desprendería de mi sexo para morir. Mas la lengua prénsil subió hasta el vientre (...)" (46). No hay aceptación, sino horror, imposición y rechazo. Hay una gran diferencia entre esos dos modos del sexo, uno sumido en las imposiciones de la sociedad y el otro liberado por completo.

roto de un tiempo inmemorial / largando amarras hacia adentro del tiempo" (91)— permite acceder al centro de la germinación, a los orígenes y revela el carácter sacro del cuerpo. Sirven como ejemplo los propuestos, quedando claro que la distancia que pueda existir entre cualquiera de ellos y cuentos como "*A midsummer-night's dream*", "La visita", "La mano" y otros donde el sexo y el cuerpo son motivos de culpa y frustración, no es mayor que la que podamos establecer entre estos mismos cuentos y otros como "Hagiografía" o "Biografía", pertenecientes a un momento posterior, más próximos al mundo simbólico de *Mandorla* o *El fulgor*. Así pues, la narración cuenta con una breve pero significativa aportación a la sexualidad hermenéutica que proclama la sóla verdad del cuerpo entre la materia. También queda claro que, en nuestra opinión, cuentos como "El regreso" o "El fusilado" ya prefiguran la iconografía y la representación simbólica de este mito transgresor de Valente.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 1. 1. 2. 1. 2. 5. Letras seminales

El mundo de ***Tres lecciones de tinieblas*** es en *Material memoria* el más representativo —no el único— de la antigua voluntad del autor de hallar una palabra —la palabra— original y capaz por sí sola de suscitar la germinación y la vida. El poemario es, tal y como declara el autor en la autolectura que lo acompaña, un "canto de la germinación y del origen de la vida como inminencia y proximidad" (74), además de tener un fundamento musical. Pero la originalidad principal se da por el hecho de consistir en una continua variación de ese origen (en catorce formas) realizada sobre el alfabeto hebreo. Las letras adquieren así un valor representativo del "espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección" (*ibid.*). El simple uso de la simbología grafémica nos sitúa en el ámbito de la heterodoxia judaica, en conexión con los hilos afines de Moisés de León o Isaac Luria y, por tanto, en una relativa cercanía con el fundamento argumental y la base ambiental de cuentos como "Una salva de fuego por Uriel" o "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", ya que en éstos se recrea dicha postura intelectual. Incluso, como hemos mencionado en otras ocasiones, podemos ver en el segundo de ellos una referencia explícita a la cabalística judaica clásica en la apelación al valor y al poder de las letras y los nombres: "Su nombre es Abraham, pero puede llamarse también Raziel o Zacarías, porque su nombre, como

todos los nombres, está escrito con números. Ha conocido el nombre verdadero de Dios y puede revelártelo para que tú liberes a su pueblo. Sabe también cómo deshacer los nudos y combinar las letras para andar el camino de los hombres" (33). La mención de las emanaciones divinas o *sefirot*, recipientes del dios o dios mismo, la numerología grafémica de la gematría, la combinatoria de las letras en reglas fijas, etc., nos introducen de lleno en el mundo cabalístico, aunque sospechamos que su peso en la estructura profunda de los relatos, en la ideología que los sostiene, es mucho más sustancial que esta simple mención que, en todo caso, revela sin lugar a dudas la necesaria apelación a esta suerte de metafísica para entender el relato y la poesía de Valente. Por otro lado, la distancia cronológica, al menos en lo editorial, que separa "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" de *Tres lecciones de tinieblas*, revela una prolongada preocupación del autor por este mundo. El estilo que preside *Tres lecciones de tinieblas* recuerda hasta cierto punto la escritura apositiva que domina en los relatos: equivalencia y no subordinación. El hecho de que cada sintagma abra paso al siguiente a través de dos puntos (:) significa una lectura que profundiza poco a poco, una ausencia de linealidad causal o una especie de amplificación de un mismo motivo. Algo así declara Valente al entender cada poema como una variación sobre el mismo motivo (cfr. *ibidem*: 73). Este hecho relacionaría los cantos sobre todo con los cuentos más breves, que se constituyen de ese modo. Ahora bien, el hecho de que estemos ante un volumen realizado íntegramente en prosa no nos ha de llevar a verlo como una colección de relatos. En primer lugar, son ante todo cantos, y del canto o la mística proceden. Por otro lado, el estilo sumativo que acabamos de atribuirles se extrema hasta el punto de eliminar totalmente las relaciones de causalidad entre las partes, de forma que la noción de argumento desaparece de modo absoluto hasta límites que ningún cuento se permite. El propio autor dice: "además el canto de las letras no tiene argumento, es un canto melismático" (74), lo cual conecta con la interpretación que hace Edmond Amran El Maleh de la disposición apositiva de los textos, porque para él "El propio verbo queda atrapado en el movimiento y en el contagio sustancial de la palabra, del nombre de las cosas y de los seres, purificado de cualquier demostratividad, sin las muletas del argumento" (*op. cit.*: 220). Se podría decir de otro modo; las lecciones de tinieblas son enunciaciones —poemas— no narraciones, tal y como veíamos en algunos casos de prosa lírica de *Punto cero*. Así, es **preferible considerarlos** a todos como **prosas**

líricas, incluso a aquellos que llegan a adquirir un mayor aspecto narrativo, eliminando parte de su enunciación en favor de la narración, pero nunca de modo suficiente. Algunos de éstos son "Vav" (61) o "Zayin" (62), en los que se descubre una cierta trama argumental que en realidad no llega a cuajar.

Debemos insistir, por otro lado, en la noción de variación musical que Valente aplica a este volumen, pudiendo relacionarlo con su tendencia narrativa a la *amplificatio* y a la variación de ideas o motivos en textos diferentes. Simplemente acudiendo a los títulos observamos paralelismos como "Variación sobre el ángel" o "Segunda variación en lo oblicuo" que, en efecto, pueden entenderse como relecturas de otros relatos. El *modus operandi* del autor sale, así, a la luz y explica, en gran medida, las recurrencias de todo tipo que hemos podido señalar entre el relato y *Punto cero*, las que estamos viendo con *Material memoria*, las que suponemos con el ensayo, etc.: Valente es un escritor que se lee a sí mismo y que tiende a volver sobre lo escrito para crear, tomando una perspectiva nueva, textos nuevos y que parten de una misma idea.

Consideramos que *Tres lecciones de tinieblas* es un libro lo suficientemente heterodoxo y abierto como para tratarlo por separado aún cuando establece relaciones profundas y amplias con los poemarios que lo acompañan. Su formulación invocativa, generativa o, simplemente, fundacional, pues pretende, en efecto, remontarse y recrear la vida en su origen, permite leerlo con derivaciones temáticas amplísimas, desde lo esencialmente ontológico hasta lo metapoético, lo erótico o lo filosófico. En este sentido, consideramos más eficaz hacer una lectura lineal sobre los puntos en que creamos que se produce un contacto con la narrativa, aunque ya nos hayamos referido en otros casos a las mismas circunstancias. El libro se mueve entre el "Alef" o vacío germinal, hasta el "Nun" o regeneración eterna de la materia. Desde el vacio inicial el poeta se sitúa en "Bet" (54), que es la morada o la memoria, que ya hemos identificado con el espacio antenarrativo que el narrador de los cuentos de Valente se reserva y evidencia mediante su tendencia a los inicios abiertos, a la manifestación del silencio que precede al relato. "Guimel" (55) nos habla de una idea que ya fue tratada en el estudio comparado de *Punto cero*: el movimiento como quietud o viceversa: "el solo movimiento es la quietud". Equivalente al *Wu-Wein* del budismo, se representa en las figuras de los contempladores, como la protagonista de "La mujer y el dios" o el de "*Dies irae*" ambos sentados resistiendo al tiempo. En "Dalet" (56) como en "Abraham

Abulafia ante Portam Latinam" las letras se tejen, se entrelazan, para abrir el camino a nuevos mundos. En "He" (57) el pez en el limo equivale a los orígenes de la vida, a la latencia y potencialidad en su extrema tensión. Se trata, de nuevo, de un descenso en lo líquido, al modo de Biografía", una reintegración de la materia corpórea del poeta a la materia original del agua y de sus posos más densos. Tampoco nos es desconocida en el relato la representación sensitiva o incluso sensual de ese espacio. Comparemos con "El regreso", que posee una asunción por parte de Valente del mundo de Casey:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia. (57).	Hay palabras, sabemos, que nos hilan de pronto (...) al centro de la tierra («que algunos creen ígneo y yo supongo femenino y húmedo» (...). (87).

El fuego y el agua, en un juego de contrarios, aparecen en ambos textos. Esta idea, propia de "Elegía, el árbol", ya fue tratada en el estudio de *Punto cero*. "Vav" (61), por su parte, es la búsqueda del germen, de su materialización, el eterno retorno. Como en "El fusilado", se busca el hilo que une el cuerpo y la vida a la tierra, y que impide su desaparición: "desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen", "y otro hilo lo ataba —comprendió— al siemprevivo centro de la tierra" (78)[162].

Otro de los poemas que dialoga con el mundo narrativo de Valente, aunque lo hace de modo más claro con el externo a *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, es "Jhet" (63), que se remonta a lo original que late y pugna por salir a la superficie, "donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama". La idea nos lleva inmediatamente a "Elegía, el árbol" a través de la mención de lo radical, medio de emanación de lo oculto. Por extensión, también el agua de "Biografía" es camino de subida del germen: desde los dioses del fondo, las aguas de fuego surgen en la superficie. "Tet" (69) es el paso inverso, el camino desde la superficie hacia el centro que también se representa en "Elegía, el árbol": "Para que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz" (*Punto cero*: 437). "Tet" recoge, además, la idea de indicación del centro: "las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo" (64), tal y como ocurre en "Segunda variación en lo oblicuo", donde la codorniz y el narciso son también "indicación del centro" (111), guía del ojo. Finalmente, hay un cierto sentido sexual, puesto que el poeta se propone como objeto —aire— de la respiración de ese centro: desea ser absorbido. Como indicábamos en el caso del poema "VIII" de *El fulgor*, el deseo de subsumirse en el ser amado representa la voluntad de anulación de la dicotomía amante-amado; así ocurre en "Hagiografía", donde el chico es también respirado por la mujer.

Según Amran El Maleh, "Yod" es el "Punto original del lenguaje, «manantial hirviente», su forma, las alas que se encuentran y despliegan" (*op. cit.*: 218). En efecto,

"Yod" es "el tiempo no partido: la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre" (67). Estamos ante la unidad primigenia de la palabra o en la palabra matriz, aquella a la que nosotros consideramos que Valente pretende remontarse, antes de las disyunciones genéricas, cuando el canto era narración y la narración era canto. Estamos, por tanto, en la línea de "Pseudoepigrafía", cuento que niega la validez de una palabra distanciadora de su unidad original:

> Cubriendo el sí y el no está el oráculo que a ambos los contiene, que los engendra por separación de lo que no podrá jamás ser dicho sino significado (afirmado y negado al mismo tiempo). (109).

> Yo no podría franquear este umbral: no está mi voz desnuda (...) lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no entraré en el nombre: exilio: separaré las aguas para que llegues hasta mí, dijiste (...). (67).

En ambos casos se percibe lo inefable e impenetrable, de lo que se tiene conciencia pero que no se puede llegar a poseer, y también se menciona la unidad que lo compone y la segmentación de la misma, que pretende facilitar el tránsito al poeta. El lenguaje, por tanto, también es sagrado. En "Caf" (68) se representa un estado de recepción para ir nombrando lo recibido: "quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte: los brazos alzan, igual que un árbol, palmas". En "Elegía, el árbol", lo vegetal equivale a la "posición antigua del orante", que levanta los brazos "con las manos abiertas" (437). El orante es también, en cierto sentido, el que aguarda algo (las palmas, lo cóncavo), el que pretende recibir, tener noticia de lo profundo y darle nombre. "Lamed" (69) insiste en la simbología de las imágenes del descenso, en la apelación al agua y a los limos germinales: "tú eres y no eres inmortal", o lo que muere y se regenera, la materia. El descenso de "*Dies irae*", las aguas de "Biografía". "Mem" (70), por su parte, se sitúa en el límite de la quietud, en una postura contemplativa. El motivo del que vela junto al agua no nos es desconocido —ya lo vemos en "La mujer y el dios": "Después se sentó en silencio (...) a orilla de las aguas que se iban llevando su transparente imagen hacia el mar" (37)—: "el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas" (70). El

[162] "As verbas voltan como volta o mar, / coma ti voltas, pai, ou volta sempre / a mesma mar que ollei meniño / e inda vou namorado." (Valente, 1998)

contacto con el dios, con el gran nombre, exige, pues, la observación y la permanencia. La vela es aquí preparación para la inmortalidad. Por último, "Nun" (71) proclama la continuidad de la materia, la eterna permanencia o, tal y como dice "El regreso", "lo dejo caer en tus oídos y hacia un centro infinito, en la materia petrificada y eterna (...)" (86). La regeneración de la materia justifica la salvación del cuerpo. Esa eternidad parece estar "metaforizando", en efecto, la idea del espíritu.

Comprobamos, en definitiva, que las catorce mónadas del volumen encuentran su respuesta, su equivalencia o, hablando con más propiedad, su "variación narrativa", en distintos cuentos del autor. Es cierto que en ellos no se produce normalmente un tratamiento específico de esta temática (incluso en "Biografía" hay ciertos trazos historicistas) sino que suele aparecer como una intuición más dentro de una visión amplia. "La mujer y el dios", "El regreso", "*Dies irae*", "Biografía", "Hagiografía", "Pseudoepigrafía", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", y otros relatos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* o incluso de *Punto cero*, permiten reconocer ideas como las presentadas por *Tres lecciones de tinieblas*, aunque las mayores aproximaciones se den respecto a cuentos muy breves y de carácter eminentemente conceptual. Sin embargo, no creemos que haya una mayor proximidad por parte de *Nueve enunciaciones* que de *El fin de la edad de plata*. En este sentido, como ya hemos explicado, en el relato de Valente se dan tendencias evolutivas pero nunca territorios demarcados y exactos.

Ahora bien, el carácter sagrado que demuestran tener la palabra y la letra en este libro se completa con las aportaciones que realizan los restantes poemarios, sobre todo en el tratamiento de la temática metapoética que, como ya hemos visto, tanto en el estudio específico del relato como en el concerniente a la relación de éste con la poesía de *Punto cero*, es uno de los aspectos que más claramente revelan la modernidad de la escritura de Valente. Nos interesa comprobar si *Material memoria* sigue manteniendo las mismas conexiones con el relato. Para ello, revisaremos la aparición de las **manifestaciones metaliterarias** que sea posible hallar, teniendo en cuenta las ya señaladas en el caso de *Tres lecciones de tinieblas*. En *Mandorla*, por ejemplo, están presentes a partir de su tercera parte, y tienen además una concreción específica, puesto que, en consonancia con el cotexto, proponen una mirada a la poesía en tanto que revelación de la ausencia: es decir, se trata de la poética del vacío, aquella que insiste en la necesidad de llevar la palabra hasta el

estadio previo a su enunciación, tal y como se expresa en un plano teórico en "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies": "Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que al artista acaso crea es el espacio de la creación —y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado)" (*Material memoria*: 41). Esta idea, con profunda relación con la *Cábala*, tampoco es ajena al otro apartado teórico del libro, "Cómo se pinta un dragón", en tanto que la búsqueda del vacío exige no actividad, sino pasividad, no camino, sino quietud: "La poesía no sólo no es comunicación; es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicación, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto." (11). Esta concepción de la poesía, pues, sin ser del todo ajena a *Punto cero*, alcanza en *Material memoria* las cotas más altas de expresividad, y puede considerarse, de hecho, como uno de los principales rasgos caracterizadores de la etapa más próxima de la creación de Valente. "Poema" (113) es un ejemplo de la conformidad que el poeta manifiesta con el espacio anterior y/o posterior al poema, con el silencio como verdadera manifestación de lo poético: "Cuando ya no nos queda nada, / el vacío del no quedar / podría ser al cabo inútil y perfecto". Esta idea implica la permanencia de la noción de poesía más allá de la sonoridad puntual del canto, lo cual es expresado por el autor con el recurso al mito del ave Fénix, la que pervive en sus cenizas. Esta idea se ve en "QUEDAR" (195), poema, como el anterior, que manifiesta la ideología poética propia de "Tamiris el tracio", como fue comentado en otras ocasiones. Lo que sucede al fuego —ceniza—, a la voz —silencio—, o a la forma —blancura— suelen ser los símbolos básicos del autor para referir esa idea. Conectando con esto y con lo que antes decíamos a propósito de los pequeños ensayos de *Material memoria*, la "feminidad" del acto de escritura, se da en casos en que el poema se presenta como cuerpo receptor de la palabra poética, cuerpo fértil y larval, sobre el que llueve una especie de lenguas de fuego. "Momentos privilegiados en los que sobre la escritura desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud." (119). Entendemos, por tanto, que el poeta es un receptor privilegiado de lo que ya viene hecho; es decir, es el receptáculo o el creador del espacio vacío del que va a tomar posesión una palabra autónoma preexistente. Tal idea, con ciertas derivaciones críticas y sociales, es la

que se presenta en boca del aedo de "Rapsodia vigesimosegunda", a la que en distintos momentos hemos hecho referencia. Dice el poeta, a modo de disculpa por su actitud: "Canté a los pretendientes, obligado por la necesidad, la canción que un dios me inspiraba. (...) Después los dioses me engañaron, pues hacen la canción y la deshacen y ponen hoy al hombre en un lugar y soplan otro día y lo destruyen (...) pues ni siquiera la canción es suya" (29). Resulta, así, que la palabra puede llegar sobre el receptor equivocado: "(...) una especie en la que, gratuito, un dios pone a veces el canto." (29). La idea de la apropiación de la voz que procede de espacios o entidades sagradas aparece, pues, en el primero de los cuentos de *El fin de la edad de plata*, e, incluso podemos pensar que en "Tamiris el tracio" late la misma idea, pues el poeta lucha con las musas por el poder del canto. Así pues, el estro poético se concibe en las manifestaciones metapoéticas en prosa o en verso como una recuperación o una caza de las palabras preexistentes que flotan en el espacio no tocado, las cuales vienen, como lluvia feraz, sobre el poeta o son traídas por el esfuerzo de éste[163]. No es difícil hallar más ejemplos de este tipo; por ejemplo, "AGUARDÁBAMOS" (114) presenta, en efecto, al poeta esperando la llegada del verbo, en el espacio generado por él, en la disponibilidad del vacío: "Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar". En esa situación, poeta y poesía son una misma cosa, pues se funden corpóreamente: "Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra": el cuerpo del poeta asimila la palabra, fundiéndose ambos, tal y como ocurre con la respiración de los personajes de "Hagiografía" o, más claramente aún, con "(De la luminosa opacidad de los signos)" (*Punto cero*: 398), donde el protagonista lee una figura al tiempo que es leído por ella. Actividad y pasividad: "donde lo activo y lo pasivo se fecundan y el yin y el yang se encuentran" (*Material memoria*: 45). La soledad y el vacío son la espera: "Y nosotros aguardamos la palabra" (114).

La idea del reconocimiento de la palabra verdadera entre otras falsas es otra de las que hemos comprobado en capítulos anteriores, como vía de conexión entre la prosa y el

[163] Como ya vimos y volveremos a mencionar más adelante, la poesía se entiende a veces como un efecto físico, real. Así, la llegada de la palabra sobre el poeta se puede asociar fácilmente con la lluvia. A modo de ejemplo, el poema "XXII" de *El fulgor* habla de la regeneración que produce en el ánimo del poeta la caída de la lluvia. El agua cae "sobre pájaros muertos" y el poeta se sitúa en lo físico y en lo poético: "(...) en el lugar / en donde estoy: parís, / poema, favorable, nada." (170). Los pájaros suelen ser los portadores del canto y así, la lluvia, además de regenerar físicamente el cuerpo del poeta, genera también la poesía.

verso del autor. En *Material memoria* sigue siendo posible esa identificación, ya que la temática del acercamiento a la palabra no enunciada sigue vigente. Por ejemplo, la idea del tanteo de la escritura sobre las formas no visibles de la palabra se reconoce en "TANTEAS SOMBRAS" (117), texto dirigido a Agone, "adolescente perdido en la imposible infinitud del decir". El poeta Agone, buscador de la palabra, precisa llegar al espacio reservado ("El acónito y la belladona te harán volar nocturno al lugar del encuentro") para reconocer las palabras por tanteo; ese lugar puede ser el mismo que se postulaba en "Patio, zaguán, umbral de la distancia" (*Punto cero*: 440). Curiosamente, éste texto se dirige "Al maestro cantor" y se formula como una comunicación del personaje a su maestro. El texto en prosa que sigue a "TANTEAS SOMBRAS" también tiene el mismo destinatario implícito y se formula como una comunicación; por otro lado, insiste en la idea del reconocimiento de las palabras. "MAESTRO" (118), a partir de una suerte de platonismo poético, habla de la palabra no representable: "Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible", y de la necesidad de acceder a ella por tanteo o por aproximación, utilizando su sombra: "Pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresada en la red". Estamos, pues, ante la idea que establece "Sobre la imposibilidad del improperio" en tono paródico (donde se intenta representar con palabras lo que no es representable por bajo y falso), o ante la idea de la aproximación por intuición del centro que postula "Segunda variación en lo oblicuo": la palabra a la que se llega por su sombra o por las esquinas que enmarcan su posible ubicación en lo blanco.

Las referencias metapoéticas que hemos visto hasta aquí, centradas en la idea del silencio generador, en el papel femenino y receptivo del poeta en el acto creativo, que se proyecta sobre todo en *Mandorla*, se completan con el análisis de la sustancia de la palabra, concebida ésta como verdadera materia física sobre la que es posible actuar. A esta circunstancia ya nos referimos a propósito de la relación del relato con *Punto cero* y también en "Cómo se pinta un dragón". Del mismo modo, es posible hallar sus huellas en la poesía de *Material memoria*, sobre todo en *El fulgor* y *Al dios del lugar*, como corresponde al dominio de la mirada sobre el cuerpo de estos volúmenes. La poesía se encarna, pues, en carne o sangre del poeta, que la ha estado gestando[164].

[164] A este respecto Valente dice: "También el poema nace al comenzar una larga gestación previa a lo que cabría llamar la escritura exterior". (*Material memoria*: 10).

Eso es lo que leemos, por ejemplo, en el poema "XXVI" de *El fulgor*: "Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podríamos decir" (174). Ese es el tipo de palabra que ya fue identificada en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", la que se puede atar y combinar, o la que se atribuye a sí mismo el personaje de "El mono", palabra que forma figuras sagradas, materia de combinación matemática. También es posible que la imagen del personaje de "El regreso", limpiando y abrillantando el aire, sea una alusión a esa labor de orfebrería de las palabras, del mismo modo que dejar caer el título de un poema en el vacío de la muerte es similar a arrojar una piedra en un foso abisal. Se trata, en fin, de una palabra nutricia de la que es posible alimentarse, que tiene un sabor específico: "Sólo el que en sus labios ha sentido, irremediable, la raíz del canto privado puede ser del canto" ("Tamiris el tracio", 107). En otra ocasión apelamos, como ejemplo prototípico de la identificación palabra-carne, a la correlación que aparece en "Intento de soborno", en la que por el flujo de la sangre, a través de los latidos del corazón, va surgiendo la palabra: "¿Cuantos secretos golpes de corazón contiene una letra perfecta?" (121). Como último ejemplo, soslayando su carácter paródico, podemos insistir en "Sobre la imposibilidad del improperio" como demostración del calado de la idea de la materialidad de la palabra en la teoría literaria de Valente. Recordamos que allí se proponía la creación —artesana— de una escritura hueca, sonora, ecoica, que reflejase el vacío del personaje aludido. En otro momento consideramos la idea de un Valente narrador-artesano puesto a la labor del hilado y el tejido de la trama de sus cuentos. Mirándolo ahora como materializador de la palabra podemos aludir al mito bíblico y contemplarlo como un alfarero: su deseo de posar las manos sobre la plasticidad del verbo, manifiesto en prosa y en verso, está bien claro en dos poemas de *Al dios del lugar*: "POSTRADOS" (194) alude a un cierto nominalismo que concibe la palabra como la animadora del barro: "Manada ciega / de animales oscuros / volcados sobre el barro. // ¿Quién vendrá de lo alto / con fragmentos de viento / a darte nombres?" (194). El otro, "LA OSCURA VIOLENCIA" (205) trata la necesidad de copiar la "trama" de lo verdaderamente real en la materia tangible de la palabra, tal y como ocurría, en tono paródico, en "Sobre la imposibilidad del improperio": "Copian la trama no visible / en la parva materia. / Forma. / Formas con que despierta la mañana".

Comprobamos, pues, que las dos miradas sobre la **poesía**, la que busca el **silencio** y la que la considera en su **materialidad**, que dominan en *Material memoria*, son también **reconocibles** en los **relatos**, aunque la segunda adolece de un menor desarrollo[165]. Es evidente, pues, que las actitudes más avanzadas de los cuentos se aproximan más a la poética de *Mandorla* que a la de *El fulgor* y poemarios posteriores. Cuestiones cronológicas al margen, la mirada sobre el cuerpo y sobre la poesía como sustancia maleable parece presentarse como una intuición o una prefiguración de lo que se desarrollará en los últimos poemarios. En todo caso, sí podemos entender que la reflexión metapoética es una constante en Valente.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 1. 1. 2. 1. 2. 6. La antigua idea de la Parca

La **muerte**, el hombre ante la idea de la finitud o las diversas perspectivas de la mortalidad son algunos de los motivos más recurridos por Valente, como ya hemos tenido ocasión de comprobar. En lo que se refiere a *Material memoria* también se presencian, sobre todo a partir de la parte final de *Mandorla*. Esta temática se puede ver desarrollada desde distintos puntos de vista, el más elaborado de los cuales es el que se enfrenta a la idea de la muerte desde sus implicaciones existenciales, como abocación al vacío inmediato. La vida puede verse como víspera de ese desenlace y la inteligencia intenta entrar en el laberinto de la muerte.

"Última representación" (132-133) es un poema en el que se propone el desarrollo de una farsa teatral en la que el hombre es, con sus miserias, el protagonista, y el poeta, único espectador entre los muertos, da testimonio de la misma. Podría tratarse, pues, de la constatación del teatro de la vida humana, casi reducido a parodia, en el que sólo dura o es verdad —es quien observa— el vacío o la muerte: "Aplaudo solo, en la sala repleta /

[165] El silencio, como el vacío, el agua, la quietud, el estancamiento u otros elementos que repercuten en la simbología positiva de esta poética hermenéutica que caracteriza la etapa más próxima de Valente aparece, como ya hemos dicho, en los relatos del autor. No debemos confundirlos, sin embargo, con los mismos símbolos, pero con valor negativo, que también se constatan en la narración, asociados a la mirada sobre lo histórico, a la memoria de la infancia o al juicio de la sociedad. Parece que el carácter positivo o negativo de ciertos símbolos cambia según se apliquen a la poética de lo histórico o a la de lo suprahistórico o prototípicamente poético, a las etapas generacional y corrosiva o a la fragmentaria y a la tensional, tal y como José Manuel Diego las denomina (1991). La misma denominación reciben en

de espectadores muertos" (133). Multitud de imágenes son identificables con otras procedentes de los relatos. Por ejemplo, el poeta habla de que "Los dioses / de esta primavera / no me han sido propicios" (132): es decir, está enfrentado a la idea de la divinidad, tal y como ocurre en "La mujer y el dios". Por otro lado, el "personaje" del poema "hace beber sucios detritos líquidos / a su exánime estirpe" (132), detritus procedentes de él mismo; así pues, facilita la continuidad de su realidad, de su conciencia en un acto de comunión perfectamente comparable al de "El vampiro", donde el asco que manifiesta el muerto es recibido también oralmente por el protagonista: otra conciencia atormentada. Por otro lado, el ser humano es calificado en términos despectivos: "Excremental el hombre. / Nada / con él ni en él podría / crecer, multiplicarse" (132), lo cual nos recuerda la incapacidad para llegara a ser del odio negativo de "Undécimo sermón (fragmento)", la perpetuación anquilosada de "Los nicolaítas", o el "no existir" (156) del personaje de "Sobre la imposibilidad del improperio"; salvando, evidentemente, la intención peyorativa de estos relatos, todos comparten un mismo sentimiento de la inutilidad de la perpetuación de un vivir negativo, cerrado, oscuro, que no representa esperanza alguna. Al lado de esta escena, una mujer desnuda, clarividente, abre "sus claros ojos ciegos a la nada" (133), lo cual repercute en la idea de la mirada, de la posibilidad de ver sin ojos, tal y como le ocurre a Tamiris el tracio, o como se sugiere de la mujer de "Con la luz del verano", que sólo llora con un ojo. Parece que estamos, en fin, ante una representación repetida e insistente de la caída del telón de la vida. Una idea similar la hallamos en el poema siguiente, "Miércoles" (134), que apela a la semántica del miércoles de ceniza cristiano. En una gradación ascendente, del nacimiento a la vida, el peso culminante del universo se sitúa en los residuos: "la ley incansable / de la gravitación central de la ceniza". La absoluta realidad de la muerte. Otra manera que tiene Valente de aludir a la inminencia de la partida es la referencia al arco y la flecha. Por ejemplo, en "EL CENTRO" (254) un personaje habla de su vida, de su infancia incluso, y percibe que "Veloz el dardo hace blanco en su centro. Queda la vibración. ¿La sientes todavía?". Es decir, la flecha que completa su ciclo sólo deja atrás la vibración o el silencio, igual que ocurre en el plano metapoético con "Tamiris el tracio" o incluso con la lira de Femio en

Ancet (1994). Todos esos sentidos conviven claramente en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones,* como corresponde al carácter híbrido, intermedio o compartido de esos relatos.

"Rapsodia vigesimosegunda". Otro ejemplo posible es la prosa "UN HOMBRE" (281) que recurre a la imagen del caminante que carga con un muerto, es decir, con el peso del recuerdo o con el dolor, tal y como le ocurre a la protagonista de "La mujer y el dios", caminante movida por la desgracia y la soledad. En el texto todo el camino es inútil: "Anda como si pudiera llevar su paquete a algún destino (...) Al término, el ingreso devorador lo aguarda del ciego laberinto" (281). "Efemérides" (135) podría considerarse como una supervivencia del mito de Lázaro, el hombre frente a la conciencia de la muerte y la duda: "Salir al fin al día, (...) sentirse bien, / perfectamente bien, / reconciliado, / radiante al fin, seguro / de no morir o de morir, / al cabo / tan seguro de sí, de no, de todo, / al día vegetal, al día, al nada" (135). Se trata de la conformidad con la duda, pues.

Al lado de este tono de vacío o vértigo ante la inminencia de la muerte que es el habitual en los relatos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, *Material memoria* ofrece una mirada complementaria, la que percibe en la muerte una posibilidad de duración, basada en la continuidad de la materia que domina el volumen. Así, por ejemplo, "Ícaro" (110) apela al símbolo de la "T" (que el propio Valente propone en "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies"): "Sobre la horizontal del laberinto / trazaste el eje de la altura / y la profundidad". El laberinto, la linealidad, la horizontalidad, es la vida; el eje vertical ascendente y / o descendente, es el camino de la búsqueda y, a la vez, el destino: "caer fue sólo / la ascensión a lo hondo". Encontramos, pues, una clara idea de ciclicidad en el eje horizontal, que se completa con el sentido de la muerte como caída, reconocible en "El regreso", "Con la luz del verano" y otros textos que ya hemos tratado.

La idea de la regeneración es más evidente en "JUGAR" (116), donde se habla de la vida como un proceso lúdico que se repite: "El juego es el de la muerte y la resurreción". Morir y reaparecer es también una imagen perceptible en la prosa. "En razón de las circunstancias" habla, no en términos existenciales sino sociales, de un poeta que es eliminado, y que, a pesar de ello, dice "Vino el señor solemne y me borro del mapa. Y yo salí inconfeso en otro punto" (117). Por otro lado, la idea del juego nos lleva a "En la séptima puerta" (donde la lucha entre hermanos es, en efecto, un divertimento) que tiene, recordemos, un carácter de maldición iterativa: las próximas representaciones. En un sentido más próximo al del poema, la resurreción o la regeneración de la materia se percibe en "El fusilado", donde el personaje se transforma en un lagarto. Este animal aparece en

"Escrito en un abanico" (123): "Los saurios aún arrastran / en sus colas oscuras / la humedad melancólica / de la tarde de ayer". Lentitud, humedad, telurismo, son sentidos propios de lo material pegado a la vida[166]. Otro empleo del mito para contravenir la condena que impone la muerte es "Sísifo o el error del dios" (127), prosa en la que el personaje, en su eterno ir y venir empujando su roca, no simboliza la permanencia del castigo en la muerte sino la vuelta sobre la vida de lo ya muerto. Así, la piedra es "la que empujaba al hombre, la que llevaba al hombre en su seno, allí engendrado, para transgredir el orden implacable del dios".

Una perspectiva sobre la muerte que tratamos en relación con *Punto cero* es la que la enfrenta a la normalidad del día, a la luz, evidenciando de ese modo su carácter puramente individual y, por tanto, generalizable o incluso comprensible. Dentro de los relatos, enfoque se presenta sobre todo en "Con la luz del verano". En *Material memoria*, aunque menos claro, también se puede encontrar en algunos casos, como "LA PRIMERA CAÍDA" (107), donde el poeta se sitúa frente a la realidad de un modo crítico: "Me esfuerzo en descifrar un pájaro" —cfr. "(De la luminosa opacidad de los signos)", *Punto cero*: 398—. La duda sobre la localización o la proximidad de la muerte nace frente a la intensa claridad de la luz en la nieve, que sirve para afirmar la vida: "¿No acudirá en definitiva el día / mudo en el antedía / de tanta claridad?" (107). Otro ejemplo es "EN EL CIELO" (266), donde lo que prima no es la idea de la muerte, sino la intensidad de la luz, la vida. En cualquier caso, la contraposición existe: "Ríos limpios de luz, las alas (...) ¿Quién podría llorarte, muerto, en esta tarde?".

Finalmente, otra mirada que posa el espíritu crítico de Valente sobre el problema de la muerte es la que se entiende como un choque entre los vicios de interpretación de la sociedad y la mirada inteligente del poeta. Es decir, el modo apocado y previsible que la sociedad prevé para explicar el fenómeno de la muerte es rechazado por el poeta, que postula un intento de aproximación mucho más abierto y menos dogmático. Sabemos que, en la narrativa, "El regreso", a través de la idea del suicidio, es uno de los cuentos que con más claridad expone esa disyuntiva, aunque no es el único, pues podría

[166] Recordemos que el personaje de "Sobre el orden de los grandes saurios" defiende en su locura, que resiste a la racionalidad de lo impuesto, la existencia de los lagartos antediluvianos: "(...) del orden extinguido

intuirse en otros. Hemos comprobado la rentabilidad de las relaciones entre "El regreso" y diversos textos de *Punto cero*. Creemos que en el caso de *Material memoria* también se pueden dar ciertas aproximaciones. Así, por ejemplo, "Sobredosis para un amanecer lunar" (136-137) presenta al poeta frente a la muerte de otro, "Soledad de tu cuerpo" (156), reconociendo explícitamente la inutilidad del llanto (cfr. "El regreso"): "Deja, / deja que llore, / deja que llore el llanto, / el llanto ritual de las cucarachas, / el llanto ritual de las agujas, / el llanto ritual de tu cuerpo arrasado. / ¿Para qué?" (137).

"Elegía menor, 1980" (138) se acerca al tema del suicidio, tan relevante en el discurso narrativo y lírico de Valente. Como en "El regreso", se opone la noticia oficial del suicidio, fría y sin identificación real, a las manifestaciones verdaderas que supone la muerte en el ánimo del poeta: "En la noticia anónima / no te acompañan deudos / ni cercanos amigos. / Sólo un rastro / de soledad arrastran sin tu cuerpo / los dolorosos ríos" (138). Propondremos como último ejemplo de esta temática la prosa "LA TRISTE PREMEDITACIÓN" (256), que es una despedida de un amigo muerto, la realidad de cuya vida se demuestra por su muerte: "Hubo fuego en su vida, suponemos, pues fue por él al cabo consumido", tal y como ocurre con el canto en "Tamiris el tracio". Se lamenta el poeta de la imposibilidad de acceder a la visión del amigo, debido a las limitaciones de lo impuesto: "La mala visibilidad del día y de la hora, la caída del año, el fin del tiempo, la impermeabilidad pugnaz de los mediocres ya no permitirán que nos veamos" (256). La apelación a la visibilidad lo acerca a "Con la luz del verano", donde también sólo uno de los ojos (el ciego) puede mirar a la muerte sin llanto; los mediocres impermeables son equivalentes al funcionario "ortorrecto" de "El regreso", incapaz también de explicarse sin generalización una muerte. "El regreso" y "LA FILTRACIÓN AÉREA" (263) tienen similitudes temáticas e incluso otras ocasionales como la mención de los "desaguaderos de París", a los que va a dar el llanto, paralelos a los "vertederos del Tíber" (89), en los que desemboca el "tantán melancólico" del narrador. En este mismo fragmento de "El regreso" se alude a los "enormes detritus de la vida y la entrecortada eyaculación de la muerte" (89), como obstáculos del recuerdo; en "LA FILTRACIÓN AÉREA" se constata la ausencia de esos obstáculos que frenan la comunicación: "No quedan ya residuos de la muerte" (263).

(según fuera postulan) de los grandes saurios." (71). Aunque sin el sentido que tratamos, revela la identificación en Valente de lo reptil con lo terrenal, lo vital y lo permanente de la materia.

Finalmente, este texto proclama la entrada en el olvido como resultado último del morir: "Ser sólo del olvido, dices", lo cual conecta, de modo menos quejumbroso o más aceptado, con "Fragmento de un catálogo". En definitiva, un tema tan relevante como el de la muerte es recreado en *Material memoria* en los enfoques habituales que el autor emplea tanto en el relato como en la poesía. Como vimos, quizás sea la mirada a la muerte a través de la materia el aspecto más innovador, de modo que la resurrección se contemple como una posibilidad ya cierta. Este aspecto, a pesar de todo, no es totalmente ajeno al relato que, sin llegar a desarrollarlo con la misma plenitud, sí presenta ciertas prefiguraciones del mismo.

BIBLIOTECA VIRTUAL

4. 1. 1. 2. 1. 2. 7. El dictado del canto

En el estudio comparado del relato con *Punto cero* creímos necesario considerar en un apartado específico la presencia de ciertos textos en prosa en los volúmenes líricos, algunos de los cuales, a nuestro juicio, resultaban ser claramente cuentos. También hacíamos referencia a la tendencia de Valente a ir dando mayor entrada al **formato prosístico** como sostén de **creaciones líricas**, la cual encuentra un máximo exponente en *Material memoria*. *Tres lecciones de tinieblas* y *No amanece el cantor* están escritos íntegramente en prosa, y muchas de las composiciones de *Mandorla* están también en el mismo caso, amén de los apartados ensayísticos ya citados: "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" y "Cómo se pinta un dragón". *El fulgor* y *Al dios del lugar*, en cambio, no tienen ningún ejemplo de texto en prosa. Nuestro interés se centra en evaluar hasta qué punto, como ocurría con *Punto cero*, podemos hablar de casos de narración y no de prosa lírica. Estamos, en este sentido, en uno de los dilemas centrales de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, como explicamos en su momento. Por lo que respecta a *Tres lecciones de tinieblas*, en al apartado correspondiente decidimos que el conjunto de sus textos era eminentemente enunciativo o, si se prefiere, invocativo, con lo cual era preferible considerarlos como poemas en prosa. Nos remitimos a las razones expuestas en su momento: la expresión sintáctica, las relaciones sintagmáticas del contenido, etc. Recordamos, sin embargo, que algunos de los textos tenían abundantes elementos

narrativos, sobre todo argumentales. A pesar de ello, la dominancia lírica del conjunto hace preferible una lectura poética.

Por lo que se refiere a *No amanece el cantor*, hay dos partes claras. En la segunda, motivada por una circunstancia específica de la vida del autor, las prosas son muy breves y su tono es claramente lírico, como era de esperar. Es decir, la implicación del poeta, el aflorar de la voz dolida, llevan la lectura no hacia el relato sino hacia la expresión de un sentimiento particular: no hay nada que contar, pues todo está dicho. Quedan el silencio y el poeta. La primera parte del poemario no cambia en exceso y es fundamentalmente lírica. Así, el libro puede considerarse plenamente poético. Encontramos casos que así parecen indicarlo frente a una hipotética lectura narrativa. Por ejemplo, la ausencia de necesidad argumental impide en casi todos los casos recoger el hilo de una trama, reconstruir unos hechos, etc. Estamos ante una prosa semántica e incluso sintácticamente fragmentada, aislada, no causal, como ya decíamos en algunos ejemplos de *Punto cero*. Así, pese a poseer siempre un único bloque gráfico, las unidades que lo integran no se suceden implicativa o narrativamente, sino que la lógica que las une es la propia del poema lírico: prima el sentido sobre el significado. Esa desarticulación semántica favorece la ausencia de argumento y, en lo sintáctico, se comprueba en el habitual empleo de frases, en general nominales, en aposición; a modo de ejemplo, puede seguirse en el texto "LA PACIENCIA" (248): "LA PACIENCIA del sur. Sus enormes lagartos extendidos. El caparazón oscuro de la noche mordido por la sal (...)". Entrando en el terreno de la palabra, creemos que dominan los sustantivos y los adjetivos frente a un a veces evidentísimo déficit de unidades verbales que, cuando existen, en muchos casos son de verbos de pensamiento: "ME PARECÍA AHORA como si quedase en suspenso el amor. Y no era eso", (278), "AHORA YA SÉ que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos. Y me mueve el deseo de ir (...)" (286), "SABÍAS que sólo al fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquel al que aún pertenecías tú" (288); esto se completa con el valor metafórico que toman algunos verbos de conocimiento, pasando a entenderse en lo psicológico más que en lo físico (en los ejemplos anteriores hay casos). En fin, podemos decir que los textos tienden sobre todo hacia el concepto. Algo parecido se puede señalar en los cuentos más próximos a esta poesía de la quietud, pero en ellos la noción de narración es mayor que la

de descripción. Muchas composiciones son, en efecto, meras descripciones, sin acción real (cfrs. por ejemplo dos de las más largas, en las páginas 260 y 261). Todo ello nos lleva a que los aspectos más evidentes de un relato como la argumentalidad, la presencia de personajes actantes que justifiquen los hechos, la necesidad de unas coordenadas espacio-temporales que los inscriban, etc., se pueden considerar ausentes; de nuevo, reconocemos un paralelismo con los cuentos: aquellos que tienen una mayor densidad conceptual, que se desligan más de lo histórico, no precisan en la misma medida que los restantes personajes, ambientes, etc. Sin embargo, esta reducción en ningún caso llega a los extremos de los textos que tratamos: siempre es posible reconocer la idea de relato, la voluntad de contar y de crear un mundo ficcional. En definitiva, la mayor parte de las composiciones de *No amanece el cantor* son sobre todo invocaciones y descripciones en las que prima una construcción apelativa, optativa, del poeta, hondamente implicado en la realidad recreada. Podemos ver en gran parte de los textos un diálogo intenso consigo mismo: "¿Donde buscas la cabeza del ángel?" (266), "y quién podría ahora arrebatarte esta imagen de ti que ni siquiera a ti te pertenece" (263), "Siembras palabras y responden ecos (...)" (259), etc. A esto es a lo que Antonio Domínguez Rey se refiere cuando, a propósito de *Mandorla*, señala dos tipos de lectores, el "receptor-intérprete" y el "lector autor", lo cual significa que "El autor se escucha a sí mismo (...) El autor monologa con los textos. Interpreta la fluidez germinativa (...)" (1992: 141-142). Recordemos, en este sentido, lo dicho a propósito de la implicación del poeta en muchos textos prosísticos de *Punto cero* que no fueron considerados relatos. Este crítico, además, constata la presencia de la prosa lírica en *Mandorla*, caracterizada por "organizaciones semánticas paralelas o recurrencias cíclicas" (100), que es uno de los rasgos que nosotros hemos destacado a propósito de *Punto cero*, *Tres lecciones de tinieblas* y *No amanece el cantor*. Domínguez Rey cree, incluso, que este rasgo permite distinguir la prosa poética de la narrativa; habla de que "Bajo la superficie de la comunicación —orden lógico del signo— opera el fermento de la expresión abismada, donde se pierde toda conciencia individual" (141), idea a la que acabamos de hacer referencia cuando decíamos que en *No amanece el cantor* primaba el sentido sobre el significado, el discurso evocativo ambiguo o incluso inconsciente sobre el nivel lógico que todo relato, por una trabazón mínima de sus partes, debe implicar. Queda claro que para Domínguez Rey la prosa de *Mandorla* es definible en términos similares a los que nosotros

proponemos para *No amanece el cantor* y hemos propuesto para casos de *Punto cero* y para *Tres lecciones de tinieblas*. Volveremos, en todo caso, sobre *Mandorla* más adelante. De la generalización que acabamos de hacer para las manifestaciones prosísticas de *No amanece el cantor*, debemos excluir, sin embargo, algunos casos: es conveniente tratar de modo más detenido ciertos textos que acrecientan los aspectos deícticos y que facilitan una lectura más narrativa que los restantes. Por ejemplo, "LA TRISTE PREMEDITACIÓN" (256) es una de las composiciones que contiene un nivel de lectura lógico más alto; es decir, en él parece posible la comunicación narrativa. En cuanto a su argumento, toca la idea de la elegía o, mejor, del epitafio o la nota necrológica. En este sentido, tiene cierta similitud con "Homenaje a un desconocido" (*Punto cero*: 39). Ambos hablan de la desaparición de un escritor, aunque en el segundo existe menos ironía y más carga metalingüística. "LA TRISTE PREMEDITACIÓN" valora la poesía de un conocido en términos de crítica por la adopción de posturas tradicionales y teatrales en tanto que premeditadas: "LA TRISTE PREMEDITACIÓN de lo ensayado desustanció lo escrito. (...) Pero en los versos quiso ser elegante y despiadado, sin advertir que a veces navegaba entre el aire ramplón y el soplo cursi". En un segundo momento se produce la despedida, constatando el alejamiento definitivo que genera la muerte: "Adiós, amigo de pocas veces y escasas convergencias" (256). Pese al evidente fragmentarismo de la historia, a su apertura en cuanto a la intriga, a la falta de localización espacio-temporal o al escaso desarrollo de los personajes, sí es posible percibir una secuencia narrativa del tipo evocación > valoración descriptiva > despedida, propia, por otro lado, del género elegíaco, que existe pese al tono irónico que domina. Argumentalmente, pues, podría situarse cerca de "El regreso". Ahora bien, el narrador no guarda la distancia esperable, puesto que valora de modo abierto tanto la actitud poética del muerto como su relación personal con él. Hay, por tanto, una implicación que revela un punto de partida personal, una reflexión individual más que un relato ficticio.

Otro caso es "LOS MUSLOS" (257). Consiste en una descripción dominada por los verbos en antepretérito, que denotan, además, aspectos durativos: "eran", "brillaba", "reía", "Brotaba". Este hecho resta acción al texto y lo acerca más a los restantes que hacen predominar la lírica evocativa. Sin embargo, se percibe una sucesión lógica en la descripción ya que los distintos aspectos relatados no se suman sin más, sino que siguen un

orden pensado: la descripción física, la impresión del narrador y la conclusión del mismo. Su argumento es muy simple; la nota al pie, "(Jardín botánico)" localiza, *a posteriori*, los hechos en ese espacio; se describe la fisonomía crural de una mujer, con los atributos de una naturaleza en estado puro, y concluye el narrador su realidad casi fantástica: "Brotaba allí, me dije, como otras tantas cosas de la naturaleza". Es difícil hallar un paralelo en la narrativa, por distintas razones: la atención a una persona en concreto es escasa y suele deberse al interés por destacar los usos de un colectivo; es decir, se da en el tono historicista y como valoración moral. Aquí, en cambio, la descripción física e incluso sensorial no revela metafóricamente la naturaleza moral del personaje (cfr. apartado pragmático de este estudio). Los restantes aspectos sí se pueden considerar concordantes con el relato: ambigüedad o suspensión espacio-temporal, apertura estructural, concisión, etc. La idea de evocación, sin embargo, parece reducir el valor narrativo-descriptivo en favor del lírico.

Un último ejemplo al que nos referiremos, perteneciente a la segunda parte del poemario, es "UN HOMBRE" (281). También muy breve, a diferencia del anterior es sobre todo narrativo, sin descripción; los verbos de movimiento dominan ("lleva", "Anda", "Se ve andar"), lo cual es lógico teniendo en cuenta que se trata, como vimos en apartados anteriores, de una recreación del mito del caminante. Lo relacionábamos, en este sentido, con un cuento como "La mujer y el dios"; también guarda parecido con "*Dies irae*". En su extrema brevedad (cinco líneas) es capaz, sin embargo, de establecer un argumento bien visible: un hombre camina sin un destino definido hasta que se pierde en un laberinto vacío; simbólicamente, la vida que desemboca en la muerte. Nos encontramos con un espacio simbólico: el desierto de la "paramera sin fin" y la desorientación del "ciego laberinto". El tiempo, por su parte, se omite. El personaje, como suele ser habitual en el relato, no se define a sí mismo, sino que es metonimia de un grupo, en este caso del género humano. Esto nos lleva a uno de los rasgos típicos del cuento valentiano con implicaciones biográficas; en este texto, teniendo en cuenta el cotexto en el que se desarrolla, lo más fácil es identificar al personaje con Valente y a las cenizas con el hijo muerto. Sin embargo, se constata un proceso de alejamiento sentimental o de objetividad, ya que no se percibe la implicación; se habla de un "él" frente al habitual uso del "yo" (poeta) y del "tú" (hijo muerto) en esta segunda parte de *No amanece el cantor*. Parece como si el narrador quisiese ubicar la situación particular del autor dentro de la corriente general de la humanidad. La

extrema brevedad del cuento, junto con la apertura estructural, la ambigüedad argumental, la indefinición actancial, espacial y temporal, y la voluntad generalizadora que provoca el tópico del *homo viator*, reducen bastante la concreción de la historia que es propia de un cuento. El gran simbolismo del relato, pues, no impide considerarlo como una prosa lírica.

Deducimos, así, que *No amanece el cantor* es, ante todo, una manifestación lírica en prosa que posibilita una expresión poética que no parta del verso. De este modo, el volumen parece estar homogeneizado tanto por el continente prosístico como por el contenido lírico. Quedan los últimos ejemplos como posibles excepciones a la tendencia general; en ellos los elementos narrativos son bastante perceptibles, pero no eliminan el enfoque general del libro, con lo cual lo más fácil es leerlos como prosas líricas.

Nos queda el caso de *Mandorla*, al que ya nos hemos referido sobre todo a partir de las valoraciones de Domínguez Rey. A diferencia de *No amanece el cantor* y *Tres lecciones de tinieblas*, no está escrito íntegramente en prosa, pero contiene abundantes ejemplos de ella. Debemos recordar que, por la fecha de publicación (1982) podría esperarse una aproximación al relato de *Nueve enunciaciones*, de la misma época. Ya hemos visto cómo temáticamente sí se da un contacto ya no sólo con *Nueve enunciaciones*, sino también con los cuentos más hermenéuticos o menos simbólicos de *El fin de la edad de plata*. Las razones a las que hemos aludido en el caso de *No amanece el cantor* para determinar el carácter lírico de sus textos nos sirven para los prosísticos de *Mandorla*: es, pues, un poemario lírico con manifestaciones prosísticas que no eliminan este carácter. Es preciso destacar, en primer lugar, que, en las cuatro partes de *Mandorla*, hay ejemplos de escritura prosística, sin que ocupen ninguna enteramente, como ocurría en la tercera parte de *Interior con figuras*: conviven, pues, el verso y la prosa. Así, en la primera parte hay cuatro textos en prosa de los diecisiete totales; en la segunda dos de ocho; en la tercera siete de ocho, y en la cuarta dos de dieciocho. Es, pues, la tercera parte la única en la que domina la prosa sobre el verso, siendo en los restantes casos y en el conjunto del libro, claramente minoritaria.

Estos textos, como los de *No amanece el cantor*, contienen una especie de simbolismo en estado puro, lírico, no basado en la lectura figurada de un texto que en superficie pueda tener otro sentido; no existe ese sentido narrativo, sino que las prosas se estructuran sobre sí mismas. Las organizaciones semánticas y sintácticas siguen siendo

cíclicas, recursivas y apositivas. Sigue predominando la enunciación[167] descriptiva que parte de un "yo" no fictivo (no narrativo o actancial sino poético), sobre la narración propiamente dicha. El uso de formas imperativas, extrañas en la narración, no sorprende en estos textos (cfr. "Pájaro loco, escándalo"). Por otro lado, se pueden ver casos que a veces parecen enunciados del estilo de *Tres lecciones de tinieblas* ("Espacio", 87), o incluso ensayos o sentencias fragmentarias del estilo de "Cómo se pinta un dragón" ("ESCRIBIR", 115; "JUGAR", 116; "Il Tuffatore", 116, etc.). En fin, éstos y otros rasgos aducidos en los poemarios anteriores parecen confirmar el carácter lírico de estas composiciones.

Ahora bien, como ocurría con *No amanece el cantor* y quizá con mayor razón, es conveniente hacer algunas particularizaciones de ciertos textos que manifiestan con claridad notoria un planteamiento, un desarrollo y unas particularidades bastante próximas al desarrollo de la narrativa de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*. Uno a uno veremos la pertinencia de considerarlos o no como creaciones cuentísticas.

"Desnudo" (82) cuenta una brevísima historia: el desnudo sale a la calle, hace caer con su presencia el dominio de la hipocresía, es perseguido, pero su "no identidad" lo salva. Se trata, pues, del cuerpo. Este texto es, sin embargo, puramente simbólico, basado en la reducción metonímica (el desnudo, la noche, los andamios y torres, las solapas, etc.), lo cual es muestra más de un sentido lírico que narrativo. No existen propiamente personajes, además de tener un argumento excesivamente desdibujado. Así, pues, pese a tener un mayor tono narrativo que los restantes, no sería pertinente considerarlo como una narración.

Otro caso es "The child is father to the man" (109), que cuenta con dos partes claras, separadas por un punto y aparte. La primera es, en realidad, una reflexión de tono teórico, cercana, pues, al ensayo que también contiene *Material memoria*. Habla del espíritu desvelador y epifánico que puede producir el niño que duerme en el interior del

[167] El hecho de hablar de "enunciación" no debe confundirnos con el título de *Nueve enunciaciones.* En este volumen existen, recordemos, cuentos en el sentido más tradicional del término ("El uniforme del general", "La visita", "Hoy"...). El título parece obedecer, sin embargo, a la presencia de los textos más breves, de tono reflexivo y conceptual, presentes en el volumen y también en la segunda parte de *El fin de la edad de plata* Este tipo de enunciación, sin embargo, nos parece narrativa, en todo caso más que lírica. De ahí que las hayamos considerado cuentos. Por tanto, cuando usamos el término "enunciación" nos referimos al sentido conciso, breve y a la vez sentencioso que tienen los textos. En ello coinciden los de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* y las prosas de *Material memoria* y muchas de *Punto cero*; sin embargo, pueden ser predominantemente narrativos o líricos.

adulto; es decir, presenta la inocencia como un medio de salvación ante el caos de la vida, tal y como puede ocurrir en "Mi primo Valentín". La segunda parte, sin embargo, sí se desarrolla de modo narrativo, y lo hace a partir de los conceptos expresados en la primera: un niño recoge a un adulto y lo guía hacia realidades más profundas: "El niño o él, sobre las aguas empezaron a andar." (109). De todas formas, lo lírico sigue presente en estas dos partes, aunque quizás menos que en otros casos. Se establecen personajes símbolos (niño-inocencia, adulto-ser humano) que reducen el grado de ficcionalidad narrativa en favor de una representación ideológica. Así pues, sólo en cuanto al tema se produce una conexión con la narrativa de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* (nos hemos referido a "Mi primo Valentín"), pero no en la estructura, la organización ni, en general, la forma del texto. La consideramos, también, un ejemplo de prosa lírico-ensayística.

"MAESTRO" (118), es un caso especial por lo que tiene de paralelo con "Patio, zaguán, umbral de la distancia" (*Punto cero*: 440), ambos dedicados, como en otro momento dijimos, a Lezama Lima. El texto de *Punto cero* lo entendimos en su momento como un posible caso de relato, aunque de modo menos claro que los restantes que lo acompañaban en la tercera parte de *Interior con figuras*. El principal rasgo que aducíamos para poder entenderlo como un cuento era la posibilidad de hacer una lectura como si se tratase de un diálogo del discípulo con el maestro, de una comunicación abierta, en la que ambos interlocutores establecían una complicidad intelectual mediante las comunicaciones, las preguntas, las fórmulas de sugerencia, el uso de la primera persona de plural ("Guardemos (...)", *Punto cero*: 440), la insistencia en los vocativos, la salutación, etc. El texto de *Mandorla*, en cambio, sólo tiene en este sentido, en común con el de *Punto cero*, la dedicatoria y el único vocativo: "MAESTRO, usted dijo (...)". A partir de ahí ningún elemento indica esa vivacidad e inmediatez de un hipotético diálogo. Al contrario, lo entendemos como una reflexión del poeta a partir de una idea tomada del escritor cubano. Así pues, los contenidos pragmáticos que permiten concebirlo como una narración son más reducidos que en *Punto cero*. Por lo demás, en ambos late la dicotomía maestro-alumno, ya tratada, y tienen un tema eminentemente ideológico: filosófico o metapoético. "MAESTRO" habla de la palabra original y de su relación con el significado; en este sentido, se podría situar en la órbita de "Pseudoepigrafía". Como era de esperar, el tiempo y el espacio son puramente simbólicos, y en propiedad no existen personajes. El emisor,

como ya precisamos, reflexiona sobre la palabra, generando así el texto; hay, por tanto, algo de ensayístico mezclado con enunciación poética. Creemos que es preferible entender este texto como una prosa lírica, ya que se nota la ausencia de un juego narrativo que permita reconocer un mundo ficticio y no solamente ideológico.

Quizás sea diferente el caso de "DEL INCA" (126). Para empezar, es un texto bastante más amplio que los anteriores, sin dejar de ser breve —tiene unas ciento sesenta palabras— y de estar constituido por un único bloque de prosa. Uno de los rasgos más claros de su posible carácter narrativo es el hecho de tener un argumento mucho más compacto y elaborado que cualquiera de los anteriores. Podríamos encuadrarlo dentro de los argumentos históricos ya que, localizado en la época de la conquista del imperio incaico, se refiere a personajes históricos como el cronista Pedro de Cieza, a lugares y nombres de deidades amerindias como Pachacamac, etc. En el texto se habla de las consecuencias religiosas del dominio español sobre el imperio Inca, provocando la sustitución de los cultos tradicionales por el cristianismo. El personaje que habla declara, sin embargo, la pervivencia de la memoria de lo divino, aún revestido de otras palabras[168]. La temática gira en torno a la idea de Dios y a la palabra que lo nombra; confluyen, pues, lo sagrado y lo lingüístico, dos de los enfoques más claros de Valente. La lengua no escrita o lengua originaria empleada para la designación de lo divino por nacer de lo divino, se "reengendra" en la matriz de la memoria, se readapta a lo nombrado con otra lengua que no es capaz de eliminar el sentido profundo que aporta la palabra originaria: el dios retoma su puesto y pervive. Estas cuestiones nos permiten entender "DEL INCA" al lado de cuentos como "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "La mujer y el dios", "Pseudoepigrafía", etc., y otros que tratan lo lingüístico en un sentido trascendente, aproximándose a lo sagrado. Comprobamos, además, que el hecho de recurrir a una cultura ajena, de modo que se puede construir un argumento marcado por lo exótico, es otra de las constantes en el relato de Valente, constantemente referido a lo oriental o, en general, a lo no occidental. Casos como la recreación de mitos clásicos helénicos, el uso de enfoques filosóficos orientales, la reelaboración de tradiciones africanas, etc., así lo confirman.

[168] La temática de la convergencia de aspectos religiosos (místicos de modo específico) en manifestaciones de distintas religiones ocupa el interés de Valente en distintos ensayos de *Variaciones sobre el pájaro y la*

Argumentalmente, pues, podríamos estar ante un cuento de la memoria de lo aprendido y, específicamente, como ya propusimos, histórico. Temáticamente ya vimos que consiste en un relato reflexivo de las condiciones de lo divino dentro del lenguaje o de la capacidad del lenguaje para revelar —o, en este caso, para velar— lo sagrado. La temática metalingüística, sabemos, está también representada en el relato ("Sobre la imposibilidad del improperio", "Pseudoepigrafía", "Repetición de lo narrado", "Segunda variación en lo oblicuo").

El texto establece la dialéctica entre las religiones y las lenguas incaica y española. Según el personaje narrador, el español no podía comprender el nombre del dios, pues desconocía la lengua amerindia. Ello nos remite, como en otro momento se dijo, a la cabalística en un caso como "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde el heterodoxo "Ha conocido el nombre verdadero de Dios" (33). La lengua aparece, pues, como incapacidad para el conocimiento, por estar excesivamente ligada a unos contenidos heredados, lo cual le resta flexibilidad. Parece entender el narrador (un ficticio Pedro de Cieza) que los indios adoraban, sin saberlo, a su mismo Dios, sin que lo manifestasen externamente: "Tuviéronle en mayor veneración interior que al sol. Pero no le conocieron, dijeron, porque no le habían visto y que por esto no le hacían templos ni le ofrecían sacrificios (...) Mas que lo adoraban en su corazón y lo tenían por dios no conocido" (126). De este modo, se explica la identificación Dios-Pachacamac; los indios no pronunciaban el nombre de Dios: "No osaban tomar su nombre en la boca" aunque interiormente lo adorasen. El Inca, hablante quechua, sí entiende el nombre de Pachacamac, "quien da ánima al mundo", y puede pronunciarlo. De ahí que entienda que la palabra "Dios" no es más que un eufemismo para designar a Pachacamac: "Pero si a mi me preguntasen ahora ¿Cómo se llama Dios en tu lengua?, diría: Pachacamac". Es decir, para los españoles, lo que pudiera ser una diferencia teológica resulta ser sólo lingüística. De ahí que se produzca una regeneración lingüística no en la lengua inca, sino en el español: "Dios" adquiere el valor de "quien da ánima al mundo" en el contexto peruano: "y la palabra nuestra el Inca iba reengendrando así (...)".

red o de *La piedra y el centro*. Cfrs. por ejemplo "Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión".

Subyace, por tanto, la oposición entre el español como lengua con un sistema sustitutivo escrito que le permite (o la condena a) fijar los significados y mantenerlos en la distancia y el tiempo, y el quechua, sin escritura ("Su lengua no conocía la escritura"), y por tanto abierto y flexible en sus denominaciones. El español simboliza, pues, la rigidez mental e ideológica, mientras que el quechua equivale a lengua manantial, a habla con fluir continuo desde su origen sagrado, sin obstáculos (escritura) que la fosilicen. Estamos, evidentemente, ante la idea de trama que ya hemos explicado como operativa en los cuentos de Valente; la trama es el tejido —lingüístico o literario— que permite la duración de los sentidos originales de la lengua, que salva la memoria: trama es habla ininterrumpida, constantemente adaptada y variable. Por eso, el quechua reengendra la palabra "Dios" en "la oscura matriz de la memoria": le permite entrar en el fluir de la lengua quechua, lengua que es memoria, pues no hay otra que la sustituya —no hay escritura—. La alusión a los sistemas mnemotécnicos incaicos, a través de los quipus está perfectamente asumida por Valente. Para él, recordamos, la narración es la salvación de la memoria. Podemos entender que el indio inca salva su memoria en la lengua española, al tiempo que libera a ésta de sus fijaciones tradicionales; Dios ya no es Dios sino Pachacamac. Esta mitología es empleada por el autor en otras ocasiones, aunque de modo teórico, en alusión al relato:

> Hilo, pues, de la memoria el del tejer y el decir. Ambos símbolos estarían particularmente fundidos, según sugiere René Guènon en los cordeles anudados llamados quipos, donde los antiguos peruanos leían, mediante una rica combinatoria que recurría al empleo de hilos de diferentes colores, los anales del imperio. (Valente, 1997: 15).

Son los hilos de esa memoria que menciona "DEL INCA"; la lectura como evocación de lo profundo, memoria abierta y no representación exhaustiva, por eso su lengua no conocía la escritura, porque lo lingüístico no es más que duración de la memoria. Del mismo modo que el Inca hace durar su idea del dios —Pachacamac— a través del español, haciendo equivalentes "Dios" y "Pachacamac", Valente puede hacer durar en su relato la memoria de los místicos, de los heterodoxos, de los símbolos y la lengua de aquellos, haciéndolos equivalentes a los suyos propios. Debemos recordar, en este sentido, que Edmond Amran el Maleh (1992) inicia y cierra su artículo con una frase reveladora: "Los cabalistas no sabían leer" (215 y 220). Se refiere, con ello, al alejamiento de los usos fijados del lenguaje, la

escritura, siendo así la palabra sólo sonido, duración: "la música tiene el privilegio singular de no tropezar con palabras, con la tozudez, la obstinación de los sentidos únicos impuestos por el uso" (220).

"DEL INCA", argumental, temática y simbólicamente resulta ser perfectamente compatible con una de las tendencias narrativas de Valente; aúna la reflexión religiosa sobre la naturaleza de lo divino con la crítica al lenguaje formulario y la afirmación de una lengua pura (trama) que sea regreso al origen, ajena a la corrupción del uso; esa palabra no es propia de ninguna lengua, subyacente en todas y "traspasable" de una a otra, como parece indicar el texto. Por otro lado, creemos que la naturaleza narrativa de "DEL INCA" puede fundarse también en razones estructurales. Aunque formado por un bloque gráfico, descubrimos dos partes marcadas por razones pragmáticas. La primera, en boca del indio inca y de un personaje cronista (trasunto tal vez de Pedro de Cieza), que usa los rasgos propios del español del siglo XVI; ambos discursos dotan al texto de un marcado carácter ficticio y, a la vez, autobiográfico, y relatan la experiencia de estos personajes sobre los temas propuestos. La segunda creemos que se encuentra en boca de un narrador-autor que comenta y explica el texto anterior: "Su lengua no conocía la escritura. Y la palabra nuestra el Inca iba reengendrando así en la oscura matriz de otra memoria." (126). Esas palabras no pertenecen al personaje, sino a un narrador de orden superior que parte de lo expresado en estilo directo por el personaje para sacar implicaciones teóricas en lo lingüístico. Este procedimiento dialéctico narrador-personaje fue ampliamente comentado en su momento; mencionamos la posibilidad de que el narrador, al inicio, al final o en ambos extremos del relato apareciese con voz propia y espacial, temporal y pragmáticamente alejada de la del personaje para presentar o comentar las palabras de este último. Se permite, pues, la expresión directa del personaje, consiguiendo así el narrador un máximo alejamiento y objetividad respecto a lo narrado; su aparición sólo revela que se hace, narrativamente, responsable de las palabras del personaje —las asume— para crear un cuento y una trama. Podemos leer "DEL INCA" como una manifestación ideal de un indio,[169] localizada en su época real —siglo XVI—, recuperada por el narrador principal para ejemplificar una idea con la que él coincide: así, salva el hilo perdido de la trama. Estructuralmente, pues, "DEL

[169] Quizás no se trate de un texto literal recogido de una crónica, ya que no se usan las cursivas, al contrario de lo que suele hacer el autor (cfr. "Pseudoepigrafía").

INCA" podría estar al lado de cuentos como "Empresa de mudanzas", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "El vampiro", "Informe al Consejo Supremo", "Tamiris el tracio" o "Pseudoepigrafía" (cfrs. estudio estructural). La estructura es especialmente similar con el último que citamos, que también toma una enunciación ajena al narrador (texto heraclitiano) para luego intervenir el narrador con su comentario. El hecho de que el texto de partida de "DEL INCA" pueda no ser real, literal, sino inventado, no hace más que aumentar el carácter ficcional del relato y la voluntad de "juego" con el lector. Lo mismo ocurre con la no separación gráfica del discurso del narrador (cursiva, corchetes, punto y aparte, como en "Pseudoepigrafía") del resto del texto. En cuanto a otro tipo de cuestiones, como la apertura inicial, favorecida por la ausencia del narrador presentando el texto, y el cierre, conclusivo, debido a su presencia, aumentan el paralelismo con los relatos. Puesto que se trata de un texto de ambientación histórica se puede percibir un espacio y una temporalidad concretos unidos al personaje, y otros suspendidos, donde se sitúa el narrador omnisciente que produce el texto. Los personajes, existentes, están poco desarrollados y prima en ellos lo intelectual sobre lo físico. El narrador principal, por su parte, es totalmente objetivo, como ya hemos apreciado, tal y como demuestra el hecho de que permita al personaje llevar el peso del relato en estilo directo. En fin, las circunstancias detalladas ponen de manifiesto un intenso diálogo entre "DEL INCA" y los temas, argumentos, estructuras y formas en general del relato valentiano. No habría, pues, grandes inconvenientes para considerarlo como una manifestación de prosa narrativa de las más típicas del autor.

"Sísifo o el error del dios" (127) es el último caso que trataremos. Ya nos hemos referido a él como ejemplo de dominio de la materia en esta etapa valentiana. Su temática se refiere al retorno de la vida a través de la materia, al movimiento eterno que reengendra al hombre, al paso continuo de la vida a la muerte y de ésta a la resurrección. Dicha temática se sustenta en la apelación, de nuevo, a un mito clásico ya presente en el título. Como en tantos otros casos ya referidos, el desarrollo esperable toma un giro inesperado, de modo que el mito resulta reelaborado: el castigo eterno de Sísifo es en realidad el modo de supervivencia de la materia, contra lo que el dios castigador creía. Esa alteración del mito lo pone al lado de "Rapsodia vigesimosegunda", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "*A midsummer-night's dream*", "Discurso del método", "*Dies irae*",

en el relato propiamente dicho, o de "Insolidaridad del héroe", "(El templo)", "El laberinto" y otros casos de *Punto cero* Vemos que Sísifo aparece castigado "por haber negado a los dioses" (127), no por traidor. Así, ese acto de rebelión contra lo estatuido permitiría situarlo entre los héroes rebeldes de Valente, como Ulises, Tamiris el tracio y cualquiera de los heterodoxos. El castigo impuesto se vuelve contra el dios castigador "sin comprender que el hombre era una forma de la piedra y que era ésta la que empujaba al hombre"; así pues, la resistencia pasiva del personaje revela la mentira del victimario, como en el caso de los actantes de "Discurso del método", "Una salva de fuego por Uriel", etc., al "transgredir el orden implacable del dios". La pervivencia de la materia —y la memoria— resulta de la identificación hombre-piedra, de modo que Sísifo empuja en su eterno ciclo al hombre, que sube y rueda de nuevo al abismo. La apelación a lo mineral nos pone otra vez sobre la pista de uno de los motivos de Valente asociados a la vida y a la muerte. Lo encontramos, por ejemplo, en "El regreso", donde "la piqueta del arqueólogo amenaza, siglos, años de luz más tarde, la huella mineral de un sexo erecto" (87). Parece, pues, que temática y argumentalmente podrían verse en "Sísifo o el error del dios" trazos propios del relato. No sería difícil incluirlo dentro de los argumentos que cuentan una historia de la memoria de lo aprendido y, en concreto, dentro de los literarios; en cuanto al tema, podría ubicarse dentro de los relatos reflexivos que tratan la relación entre el hombre y la trascendencia. Sobre la formulación narrativa, presenta una cierta novedad debido a que está puesto en boca de un narrador que describe en presente la situación del personaje y lo hace en segunda persona de singular, apelando a él, a modo de comunicación directa, a modo de misiva, pero sin que el personaje responda ni aparentemente escuche lo que se le dice. Ese narrador omnisciente no está contando nada que el personaje ya no sepa. Se trata de hacer una revelación al lector, no al personaje, pero se usa la fórmula de la comunicación para aumentar la proximidad ideológica entre narrador y actante, de modo que, sin abandonar su completa objetividad, se percibe claramente una identificación ideológica del narrador con el personaje. Comprobamos que este recurso a la segunda persona de singular no es extraño en los cuentos de Valente, a veces como medio de sostener un monólogo, cuando el narrador se habla a sí como si fuese otro, y otras veces como expresión de ese narrador o un personaje hacia otro; así ocurre, por ejemplo, en "Empresa de mudanzas" o "Mi primo Valentín". La mayor proximidad con "Sísifo o el error del dios" se localiza en el segundo:

quien habla, en ambos casos, se dirige a un interlocutor que no contesta y que ya posee de antemano, pues le es propia, la información que ofrece el emisor. Sin embargo, hay una diferencia; en "Mi primo Valentín" actúa previamente un narrador —al estilo de "DEL INCA"— que presenta la situación en general y da paso a la segunda persona de un emisor personaje que habla a su primo. En "Sísifo o el error del dios" nadie introduce o presenta a un hipotético personaje que dirija a Sísifo. Lo mismo ocurre en "Empresa de mudanzas", pero aquí la intervención se introduce con un guión, de modo que no hay duda de que se trata de una ficción de comunicación de un personaje a otros. En nuestro texto resulta difícil saber quién habla: si un personaje, el propio narrador o acaso el autor. La última posibilidad podría hacer leer el texto como un poema en prosa. Nada impide ver esa posibilidad, pero tampoco las otras dos: podría tratarse de una comunicación ficticia de un personaje narrador, traspuesto idealmente al lugar y la época del mito para transgredirlo y presentarlo reformado a los lectores. De este modo, el necesario juego que Valente demuestra en sus textos para con el lector, que debe completar el sentido de los mismos, se conservaría. Según esto, el tiempo y el espacio serían totalmente simbólicos o míticos, al igual que lo es el rehabilitado personaje de Sísifo. Se mantiene en las relaciones actanciales la típica dialéctica entre el héroe o víctima y el culpable, en este caso Sísifo y el dios, presente en gran parte de los relatos del autor. El personaje-narrador adopta, como vimos, un tono de objetividad total por medio de la apelación al personaje de Sísifo: el hecho de que le cuente lo que aquél ya sabe parece una garantía de autenticidad pues, al fin y al cabo, el personaje se percibe como inmediato a la narración, capaz, por tanto, de corregir al narrador. Ya hemos hablado de la tendencia de éste a identificarse con el personaje castigado, como suele ser habitual en los cuentos, mientras que el castigador aparece apartado, ajeno a la complicidad. En este sentido, consideramos notable la cercanía del texto con "Mi primo Valentín". El primer texto reza:

> La piedra y tú y el dios que te miraba, con la impiedad tan propia de los dioses, sin comprender que el hombre era una forma de la piedra (...) (127).

El cuento, por su parte, propone:

> Fue entonces cuando el amigo que te acompañaba, profano y grueso en estas cosas, apostó sobre el sexo del équido (...) Valentín Israel, la prensa dijo luego que habías

> sido víctima de una mordedura de yegua. Porque ¿quién en Caracas podía ver a un ángel? (53-54).

Narrador y personaje comparten un conocimiento frente a la ignorancia de lo que los rodea (dios, amigo o prensa). Como en el caso del cuento anterior, las similitudes con el proceder narrativo de Valente que hemos expuesto nos permiten leer este texto como un cuento.

Debemos concluir, por tanto, que el dominio de la prosa en *Material memoria* aclara el interés creciente del autor por este modo de manifestación literaria con un contenido lírico. A pesar de ser más abundante que en *Punto cero*, encontramos menos casos —dos, con meridiana claridad— en que se puede hacer una lectura narrativa y, además, se sitúan en *Mandorla*, libro coetáneo de *Nueve enunciaciones*, y no en los posteriores, que nos parecen de raíz claramente lírica. En lo que se refiere a la **supervivencia del relato** en **libros de poesía**, *Mandorla* parece marcar el límite superior aunque, como en este capítulo hemos visto, los temas, argumentos, enfoques, motivos, planteamientos, etc., aún permiten reconocer una comunicación entre la prosa y el verso, aunque se da, a nuestro parecer, en menor medida que con *Punto cero*. La tendencia a la desaparición de lo histórico, a la vez que la entrada en territorios nuevos que proponen los últimos poemarios, elimina gran parte de las posibilidades y deja atrás el mundo de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, que cada vez guarda menos correspondencias, reducidas ya casi a premoniciones o latencias literarias que sólo se desarrollan en la poesía última[170]. Los temas más productivos, en este sentido, son los que hemos señalado en el presente apartado, desde los propios de la mirada histórica de libros anteriores hasta el cuerpo como materia de salvación, la memoria, las palabras generadoras o la muerte.

4. 1. 1. 2. 1. 3. La génesis del habla. Comunión con la lengua originaria

[170] Recordemos que Milagros Polo (1994) sitúa el relato del autor en una "segunda estancia", que tiene como límite *La piedra y el centro* (1983). Desde *El fulgor* (1984) la autora habla de una "tercera estancia", caracterizada por la presencia del cuerpo. La primera estancia, por su parte, llegaría hasta *Las palabras de la tribu* (1971). Respecto a la primera estancia, es normal que se de una retroactividad que relacione la prosa y esa primera poesía, y es más difícil la comunicación con la etapa posterior.

Habiendo visto la **relación** existente entre la poesía castellana y el **relato** de Valente nos interesa comprobar si también es posible señalarla en el caso de la producción **lírica en lengua gallega**, la cual existe desde los orígenes literarios del autor, pero que tiene su reconocimiento y su mayor expresión desde la publicación en 1981 de *Sete cántigas de alén*, y en las posteriores reediciones aumentadas de *Cántigas de alén*, en 1987, 1989 y 1996. Esta última es la que seguimos, pues se trata de la recopilación total de la lírica gallega de Valente[171]. En el libro hay tres secciones: la primera, correspondiente a *Sete Cántigas de alén*, la segunda, con poemas añadidos hasta la edición de *Cántigas de alén* de 1989, y la tercera, con textos en prosa y poemas que completan el corpus literario de Valente en la lengua original de Galicia, y que ya habían sido publicados como apéndice en Rodríguez Fer (1994).

Al igual que en los dos capítulos anteriores, pretendemos establecer los paralelismos más evidentes que se dan entre esta producción y la narrativa, lo cual será, sobre todo, insistir en los que Rodríguez Fer (1992 y 1996) ya estableció no sólo entre la lírica gallega y el relato, sino también entre la poesía castellana y la gallega. A partir de los desarrollos temáticos, los motivos argumentales, las posturas estéticas, etc., intentaremos realizar este recorrido.

4. 1. 1. 2. 1. 3. 1. La geografía del alma o el origen de la memoria

> Son eu,
> o que inda pode nomealos. (Valente, 1996: 91).

Parafraseando a Valente, Rodríguez Fer opina que en *Cántigas de alén*, "poesía e biografía converxen ou son de feito a mesma cousa" (1996: 19). Parte de esta afirmación se funda en el hecho de que la escritura en lengua gallega supone para Valente un allanamiento del camino de **regreso a la memoria**. Ahora bien, cree este crítico que existen diferencias notables entre las manifestaciones biográficas realizadas en castellano y las presentes en gallego, pues éstas se dirigen ante todo al espacio del mito, mientras que las primeras permanecen en un nivel más físico o tangible. Así, la negatividad del espacio original que nosotros hemos constatado como propio del relato valentiano, identificable

[171] Dejando de lado las composiciones iniciales que el autor rechaza por inmaduras.

además con la visión dominante de *Punto cero*, no tiene una correspondencia en la lírica gallega[172]: "Tan sombría imaxe do lugar nativo, asociada a un periodo histórico concreto, non se encontra en ningunha das cántigas galegas, donde o pasado aparece evocado dun xeito intrahistórico e, por tanto, cun carácter mítico e antropolóxico moito máis trascendente" (Rodríguez Fer, 1996: 31). Este crítico se apoya, entre otras cosas, en las menciones toponímicas, más ambiguas o inexistentes en la lírica gallega que en la escritura castellana. Ese rasgo es, en efecto, constatable en el relato, si bien debemos insistir en un hecho que en otro momento mencionábamos: la recreación del orígen mítico, e incluso antropológico, también es reconocible en el caso de la literatura castellana, como resulta evidente al leer el cuento "Biografía". El mundo de este cuento está, pues, muy próximo al de *Cántigas de alén*. En él hallamos referencias a "Orense", al "*Gallaecia regnum*", a "Augasquentes" o a las "Burgas" (147), referentes identificables con el espacio real ourensano. Un rasgo claro es el motivo de las aguas y la necesidad de beberlas como especie de rito o sacramento que liberase al individuo del peligro de lo externo. Así, se mencionan en el cuento y en el poema gallego:

Bebió él esas aguas, que era necesario batir a causa de su grosor y que era necesario beber para defenderse de las miasmas de la muerte. (147).	Na peneda furada bebín meniño. Das augas do penedo fíxenme río. ("Dicer de tódalas augas", 65).

[172] En realidad, como vimos, tampoco la tendría en *Material memoria*: esta poesía también se acerca al mito.

El agua que se bebe como aceptación, recordemos, también está presente en "El vampiro". El mayor paralelismo de "Biografía" se da, en todo caso, con "Paxaro de prata morta". La identificación del lugar del origen con lo ácueo, como hemos visto en su momento, podía tener también un sentido negativo, cuando el agua aparecía estancada (cfr. "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria"...) o cuando se materializaba en lluvia persistente y ahogadora, cosa que no ocurre en la lírica gallega; la lluvia de "Nenia" (71) o "Rosalía" (77) es positiva, cercana a la de "El condenado" (1953), no manifestación de lo cerrado: es penetración en el agua como origen, en el sentido que propone "Biografía".

Otros elementos topográficos que enlazan la poesía gallega con el relato son, tal y como Rodríguez Fer sugiere, la presencia del mito de San Andrés de Teixido en "Romaxe" (87), consistente en que el peregrino que no visita en vida el santuario deberá hacerlo, ya muerto, en forma de lagarto u otra alimaña. La trasmutación del personaje de "El fusilado" es, evidentemente, un reflejo del sentido telúrico de esa tradición. Por otro lado, el "parque de San Lázaro" de "Paxaro de prata morta" (81), nos recuerda el "La calle estaba desierta. Y el parque vecino también." de "Hoy" (81). En cuanto al roble de la Merteira, ya lo hemos señalado como referente en "*Dies irae*" y "De la no consolación de la memoria" o "Elegía, el árbol" (*Punto cero*). Como conexión indirecta podemos apuntar el hecho de que "Máscaras" (85) naciese de una exposición de fotografías sobre emigrados gallegos en Suiza (cfr. Rodríguez Fer, 1996: 39). El motivo de la emigración galaica aparece perfectamente elaborado en "Mi primo Valentín" o en "El mono". De modo más general, el tema del exilio es perceptible en muchos otros cuentos, como "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" o "Una salva de fuego por Uriel".

Estas y otras referencias (como la de "Ribadavia" o el "Río Miño", en "Mi primo Valentín") demuestran que, en efecto, nos hallamos ante un mismo paisaje real, evocado, eso sí, desde perspectivas parcialmente diferentes ya que, como señala Rodríguez Fer y nosotros hemos comprobado en los relatos, la evocación del espacio de la infancia en la escritura castellana se hace con atributos de negatividad, asociados a la opresión y a lo oscuro. El estancamiento del tiempo en el que insisten cuentos como "De la no consolación de la memoria" o "Fuego-Lolita-mi-capitán", choca con la idea de atemporalidad que ofrecen poemas como el "I" de la primera parte de *Cántigas de alén*: "Escóitoa alén do

tempo" (45). Podemos percibir cómo la idea de la infancia en el relato tiende a asociarse a la necesidad de huida —"Era tiempo de huir. Entonces dispusiste las palabras, ciertas palabras sueltas de sus sucios engastes, como puente de tablas entre los dos abismos" ("De la no consolación de la memoria", 128)—, mientras que, por el contrario, en la lírica gallega, actúa como atracción del poeta; en un caso hay rechazo y salida, y en el otro retracción y fusión con el origen:

> (...) Voltei. Nunca partira.
> Alongarme soamente foi o xeito
> de ficar para sempre. ("III", 49).

Son movimientos radicalmente opuestos, pues. La noción de permanencia, de inmersión en el origen domina en lo gallego (y en "Biografía"); otro ejemplo de ello es "V": "Fiquei, fun ti. / E ti ficache / coma ti es, pra sempre / acesa." (53). De este modo, la melancolía que puede provocar la mirada hacia atrás se debe no a la constatación de la derrota de la infancia a causa de la actuación de elementos ya identificados sino, en un sentido ontológico, a la comprobación del devenir temporal del ser humano: "Nós fomos / un modesto fenómeno no antano." ("VI", 55). Esta clara diferencia la podemos constatar en dos textos como "De la no consolación de la memoria" —" Pozo. Desde el brocal escrutas aún el fondo donde el agua sellada no recompone imágenes." (127)—. y "DE AMIGO" —"Imaxe de ninguén / en tódolos espellos." (75).

A través de la imagen catoptromántica de la mirada al agua o al espejo rotos, que fragmentan una imagen (la que ofrece la memoria) que es preciso recomponer, comprobamos la diferencia. En el cuento la dificultad se debe a la derrota "social" del pasado: "Niñez y adolescencia sitiadas" (127). En el poema, en cambio, la desaparición de la imagen tiene un sentido óntico, pues presenta al ser humano frente a su desaparición: "Agora / perante nós / o nada xurde derradeiro / coma toda orixe." (75).

Como antes adelantábamos, estas miradas opuestas (mito-realidad histórica) no existen en el caso de "Biografía" que, desde nuestra perspectiva, entra de lleno en el sentido original que ofrece *Cántigas de alén*. En este cuento no interesa la mirada crítica sobre la historia, sino que se construye sobre el "carácter mítico e antropolóxico" que Rodríguez Fer concibe como propio de esta lírica gallega (31). Ya hemos establecido este carácter a partir

del desarrollo del motivo de las aguas, símbolo en Valente de lo germinal, en lo personal o en lo ontogenético. A las aguas se desciende, como en "V": "Baixei ó outo / de ti, subín ó fondo." (53). Ese movimiento de intercomunicación de lo profundo o germinal con lo sublime o trascendente, del descenso[173] y el ascenso, es el que reconocemos en el texto de *Punto cero* "Elegía, el árbol", que, como en su momento entendimos, está íntimamente relacionado con "Biografía": las aguas llevan al poeta hacia su origen y a la vez lo unen a lo trascendente. Otro punto de contacto de esta lírica con el relato se da en el hecho de la búsqueda de la disolución de la propia persona en el ámbito abierto de las aguas; perderse a sí mismo equivale a reencontrarse con el todo (como el éxtasis místico): "Non sei si fomos. // Pois así / fiquemos esquecidos / de nós, valeiros xa / ó fin de nós (...)" (55), que recuerda el "Nace, nació, naciera (...)" de "Biografía" (147). Ahora bien, la relación más intensa de "Biografía" se da con el texto en prosa "Paxaro de prata morta", como en otros momentos de este estudio señalamos. En ambos, la disolución de la personalidad que acabamos de tratar aparece en términos idénticos, ya que el cuento dice que "Nace, nació, naciera o habría nacido (...)" (147), al tiempo que el otro texto enuncia: "Eu nacín en ningures. Ou non nacín. Ou nacín —de ter nacido, se ben cadra— nun lugar que ya non eisiste." (81) —Ese "nacer en ningures" recuerda también el "Le habría gustado, me explicaba, nacer en ningún sitio (...)" de "De la no consolación de la memoria" (127)—. Lo biográfico, en ambos casos, se relativiza en la ambigüedad del sujeto del relato; se habla de un personaje que se pretende distinto del escritor. Ello es más evidente en el cuento, debido al uso de la tercera persona de singular que se refiere, en realidad, a la primera. La disolución afecta también al lugar donde se ubica el personaje: "Augasquentes" ("Paxaro de prata morta", 81) y "Aguas Calientes o Augasquentes" ("Biografía", 147): calor y humedad, las fuentes termales del "Orense" de "Biografía". El lugar del nacimiento es en los dos casos algo distinto de lo que en la actualidad pueda existir: es el lugar de la memoria, no el real:

> (...) aunque lo que ahora con tal designación se conozca poco o nada tenga en común con el posible lugar de su supuesto nacimiento. (147).

> Ou pode que Augasquentes fose o nome da face non visible dun lugar que cecáis se designase no mapa doutro xeito. (81).

[173] La imagen del descenso ("*Dies irae*" y otros) ha sido tratada reiteradamente.

La memoria y la toponimia real tienen, pues, terrenos de estudio diferentes. Estos son los intensos paralelismos que se dan entre ambos textos, porque "Biografía" amplifica el motivo de las aguas en su sentido mítico, mientras que "Paxaro de prata morta", paradójicamente, sufre una derivación de lo mítico hacia lo histórico, cosa que sería más de esperar en la producción en castellano, tal y como Rodríguez Fer lo interpreta. Sin embargo, se abandona el espacio ambiguo y casi imposible de localizar que en un inicio parecía tomar el texto, por referencias topográficas, históricas y puramente biográficas; en efecto, es evocada la historia del niño en el ambiente de la Guerra Civil, conectando, por tanto, con "Hoy", donde también se alude a un parque vacío, el "Parque de San Lázaro" de "Paxaro de prata morta" (81). Se habla de la represión de los vencedores sobre los vencidos, de la represión o de los simples asesinatos: "Pranto e medo de tódolos xeitos naquel tempo, cando a terra estaba semeada de morte." (81). Notamos, por tanto, un ambiente de horror y ocultamiento, como ocurre, por ejemplo, en "Fuego-Lolita-mi-capitán": "Toda la tierra estaba llena de predicadores (...) Crecía a veces el terror nocturno, se deshacían los inmaculados lazos, andaba el llanto por las calles solas. (124)."

En este mismo cuento, "los apagullados amigos", los derrotados de "Paxaro de prata morta", también están representados por los locos, y los que "non estaban. Ou xa non estaban. Ou nunca estiveran." (83) nos remiten con claridad a los "ciertos antecedentes no remotos de ingrata rememoración" de "Fuego-Lolita-mi-capitán" (123), a "la falsa historia de antemano negada" de "De la no consolación de la memoria" (127) o al silencio —"había un silencio espeso y miradas oblicuas y un quién sabe qué"— de "Hoy" (81). Además, el enfoque realizado en la colectividad familiar del plural —"nós os cativos" (83)— es el mismo que en "Hagiografía": "el niño, los niños" (149), "Hoy": "tampoco nadie nos explicaba nada." (81) u "Hojas de la sibila": "Como niños, como infantes corrimos (...)" (*Punto cero*: 468). También hay referencias a la presión de lo religioso: "(...) gracias sexan dadas a Deus, que tiña morto naquel intre en moitas naciós, mais non na nosa invicta." (81), lo cual nos conduce hasta "La mano", "Hagiografía", "Fuego-Lolita-mi-capitán", "El uniforme del general" y otros cuentos. Otro paralelismo posible es el que apunta, indirectamente, a la culpabilidad por el silencio de las clases burguesas, que pretenden adocenar y cegar la conciencia del niño:

Eu tiña sete anos, neno de familia ben e moi cristiá e de dereitas e cun tío frade, gracias sexan dadas a Deus. (81).	Niño peinado y tonto entre medallas, novenarios piadosos, deberes escolares, vidas de hombres ilustres (...). ("Hagiografía", 150).

Las enumeraciones de ambos fragmentos insisten en un mismo ambiente. Estos y otros trazos nos permiten situar a "Paxaro de prata morta" al lado de muchos cuentos que enfocan la infancia en un sentido histórico y crítico, y no sólo a través de la mirada al mito —como en "Biografía"— que en teoría debería ser la esperable. Comprobamos, además, que tiene tantas y tan claras referencias como las que se puedan hallar en la producción castellana, especialmente en "Biografía". Se refiere, por ejemplo, a "Augasquentes", al "Parque de San Lázaro", a "Santa María de Melias", a "Andrés Nieto", a la "guerra civil", al "tío frade", al "mosteiro de Oseira", a "Abelardo da chocolateiría", a "Krapp" y "Pimentel", etc.: desde lo físico a lo histórico o lo literario, todas son referencias a la historia particular del poeta.

También podemos entender que "Nenia" (71) contiene reminiscencias de la memoria histórica, aunque con un sentido positivo: "Eu inda como o pan que ti millabas / no brancor da mañá e nos teus beixos / pra desnoitar ó neno / que fun (...)". Se trata de la evocación de Lucila Valente, que frena el acoso de la sociedad que percibimos en múltiples cuentos. Sin embargo, la idea de "desnoitar" al niño implica la paralela de rescate de las sombras, de despertar a la conciencia. Recordemos que el niño de "Hagiografía" andaba "ya crecido y alargado, pero no terminaba de dar consigo mismo. Andaba confundido e intermedio." (149). Así pues, esa parece ser otra latencia de la mirada crítica que es capaz de suscitar todavía el espacio original, conectando, por tanto, con el dominio del relato de Valente. Entendemos, pues, que la identificación de la producción gallega con la poética del origen y la castellana con la de lo histórico se cumple en términos generales, aunque no siempre; en lo que se refiere a la relación de esta lírica con la prosa narrativa castellana comprobamos cómo el paso de uno a otro enfoque se da de modo más sencillo; es decir, el relato de Valente participa, en ese recorrido a los paisajes antiguos de la memoria, del enfoque mítico-antropológico presente en *Cántigas de alén* y del histórico-crítico dominante en *Punto cero*. Como una tela de araña, *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* tienden sus hilos tanto hacia el verso en castellano como en gallego.

4. 1. 1. 2. 1. 3. 2. El humus del cuerpo, del verbo y del amor

De ese **mundo del origen** que domina en *Cántigas de alén* participan también tres temas elementales que Rodríguez Fer señala en 1992 —y en otros trabajos anteriores— como los dominantes: el **amor**, la **muerte** y la **poesía** (cfr. Rodríguez Fer, 1992[b]: 98). Los tres son, por otro lado, algunos de los más significativos que se pueden señalar en la producción literaria de Valente. Amor, muerte y poesía, como decíamos, están investidos por una mirada mítica que los sitúa fuera de lo histórico y pretende comprenderlos como manifestaciones de un sentido de la realidad profundo, intangible y a la vez material, como ocurría en *Material memoria*. Nuestra tarea consiste, de nuevo, en establecer los posibles paralelismos que haya entre el planteamiento de estos temas y los equivalentes de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*

El **amor**, como ocurría en *Material memoria*, es motivo de salvación, entendido como fusión física de dos extremos que se hacen uno, de modo que el cuerpo anula un hipotético platonismo en favor del reinado de los sentidos. La amante, ahora mujer o tierra del origen, llama al amado a su seno, a una fusión mística, y lo guía mediante su poderosa luz: "Non hai luz que non sexa / o brancor dos teus seios." ("VII", 57). El regreso a la tierra del origen se concibe, así, como una experiencia místico-sexual, del mismo modo que en "Hagiografía", donde dos personajes se respiran y se anulan mutuamente[174]. Así, el poema "V" establece el regreso del poeta como un contacto sexual: "Baixei sobor teu corpo. / Abriuse, améndoa. / (...) / Ouvín a voz no raio / do sol, no achegamento / e na inseparación (...)." (53). La inseparación o la fusión. Como ocurría en el caso de *Material memoria*, esta temática erótico-amorosa es escasamente perceptible en los relatos, a excepción de "Hagiografía" y algunas prefiguraciones de otros textos.

La **muerte**, por su parte, también se presenta desde la perspectiva de lo mítico, como un paso necesario, como una operación controlada. El poeta suele situarse en *Cántigas de alén* en la inminencia de ese último escalón, como un contemplador

[174] A esta experiencia, reconocible en la religión, la poesía o el amor, la denomina Octavio Paz la "otredad": "la otredad es ante todo percepción simultanea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos (...)". (*op. cit*.: 323).

desapasionado del vacío. Así ocurre en el primero de los poemas: "Amarelece acedo o tempo / e non hai tempo / para máis desdecir a morte." (45), o en el "VI", donde el poeta habla de sí mismo en pasado: "Nós fomos / un modesto fenómeno no antano." y se presenta como observador intempestivo, ajeno al tiempo o al devenir de la vida: "Pois así / fiquemos esquecidos (...) para que sexa iste para nós / o soio tempo da verdade." (55). El poema "VII" se sitúa en una especie de apocalipsis cósmico que se entrevé en el futuro; el poeta percibe nítidamente la entrada en la oscuridad y el silencio: "Imos / cara ó serán (...)" (57). La tarde, como inminencia de la noche suele ser el momento en el que se sitúa el personaje reflexionando sobre la muerte. La protagonista de "La mujer y el dios", por ejemplo, se sienta a contemplar el paso de las aguas "Un atardecer" (37). Por otra parte, el tema del espectador de su propia muerte es perfectamente reconocible en otros textos, como "*Dies irae*" u "Obituario" (*Punto cero*). En él late, como en otro momento explicamos, el motivo del *homo viator*, puesto que la muerte no es más que la continuación del camino que inicia la vida; es, sin embargo, un camino incógnito, tal y como el poema expresa, de modo bastante parecido al desarrollo que efectúa "El regreso":

> Imos
> cara ó serán, amor, do século
> sin saber si inda hai
> *ventura saecula*
> ou si a face do enigma non será
> nosa face no espello
> e si tódalas verbas
> non se terán,
> sin sabérmolo nós, de seu comprido. (57).

Recordemos que el cuento propone: "Comenzaremos a reconstruir la gran historia sin saber cuál es el cabo que hay que asir ni si la narración empieza o termina o si ya estamos *in medias res* ignorando que el rompecabezas no tiene clave." (85). La reconstrucción de la vida o el camino de la muerte son sólo suposiciones no comprobables. Ahí el ser humano se halla solo y sin respuestas. La víspera, en uno y otro caso, es una tensa espera. "Homaxe" (67-69), dedicado implícitamente al escritor Rafael Dieste, es un diálogo o una comunicación con el que ya no está, al estilo de "El regreso". Como en este cuento, morir es llegar al vacío: "si coma ti morréramos, / para máis non morrer, na raia / donde se xuntan o deus / co valeiro do deus (...)" (67), o incluso volver a las aguas del origen:

si para sempre as augas navegáramos onde ficache ó fin desnudo. (67).	(...) hasta las aguas de una playa remota, donde el cuerpo lustral reaparece y, súbito y solitario, empieza a andar. ("El regreso", 89).

Resulta, además, que en ambos textos el muerto regresa en la mañana, en la luz. Regresa o camina hacia la luz:

Mais ti voltache como voltan os héroes e os reis mortos na non indistinta luz do amencer. (67).	Volviste al fin mañana incorruptible con tu chaqueta azul (...). (90).

Por otro lado, el poema se cierra con una enumeración de los "bienes" que el muerto ha dejado, aquellos trazos por los que puede ser reconocido, tal y como ocurría en "Homenaje a un desconocido" (*Punto cero*: 439), texto ya estudiado anteriormente y al que nos remitimos para la comparación.

En "Figuras" (73) el poeta establece un diálogo con los "yoes" hipotéticos que no ha podido ser: "De todo o que non fun / ficou a ausencia, / máis real que nós mesmos.". Lo que podía haber sido pero no fue podríamos entenderlo en un sentido ontológico-existencial, como las posibles materializaciones de la sustancia que finalmente se ha concretado en el poeta, las posibles combinaciones aleatorias de esa materia o los posibles laberintos por los que podría haber derivado hasta hacerse un ente específico que, por casualidad, ha resultado ser el mismo poeta. Esa noción, no aplicada al carácter hipotético de la vida, sino al equivalente y subsiguiente de la muerte, se halla en "El regreso", cuando el narrador presenta el azar de la materia regresada de la dispersión, la "vertiginosa libertad de lo que aún no es o ya ha sido creado y destruido." (86); "Cómo imaginarse que en otros, que en los muchos viajes que sin cesar se cruzan en las sendas cegadas del mismo laberinto (...)" (85). Ahora bien, los "yoes" no nacidos también podrían leerse como las ramas de crecimiento extirpadas en la niñez, la castración moral de la infancia. En ese sentido —menos probable en nuestra opinión — el texto estaría en la línea de cuentos como "De la no consolación de la memoria" o "Fuego-Lolita-mi-capitán". Por otro lado, el camino hacia el no-ser o el ser sólo figura —"Onde soio serei / no endexamais figura, coma vós, / desta malenconía." (73)— es el mismo que se reconoce en "*Dies irae*", "La mujer y el dios" o "El regreso", entre otros.

"De amigo" (75) establece de nuevo la visión absoluta del vacío de la existencia. "E olla meu amigo" abre y cierra el poema, como una invitación[175] a la reflexión sobre el inmediato fin del presente: "Agora, / perante nós / o nada xurde derradeiro (...)" (75). Por otro lado, se insiste en la temática óntica del poema anterior: "(...) os páxaros / que endexamais voaron / das miñas mans ao día."[176]. Así, el vacío, la nada o la ceguera —"olla no valeiro do ver" como en "Tamiris el tracio" o "Con la luz del verano"— se establecen como las palabras claves del poema, tal y como ocurre en "El regreso": "La palabra *nada* es hermosa, dijiste. Busqué en un libro la palabra *kū* asociada a los cielos arrasados y a la doctrina oscura del vacío." (89). No hace falta aclarar que esta nada es distinta de la que existe en cuentos como "De la no consolación de la memoria" con un valor negativo, asociada a las carencias de la sociedad.

El último de los poemas, "Quero", también se refiere al vacío, aunque no en un sentido tanático, sino propiamente antitemporal, estático o de permanencia: el vacío es el lugar de estacionamiento, la morada del poeta: "no baleiro do ar / cara ó hourizonte donde xamais se chega, / e nunca xa poder —ficar asín— / voltar á orixe para sempre borrada" (93). Se trata del caminar hacia el no-ser, como en "*Dies irae*" o "La mujer y el dios", cuento éste con el que guarda un paralelo claro, la referencia al horizonte no alcanzable que en el relato se representa así: "La mujer la siguió con la mirada y vio que en el horizonte el cielo y la tierra eran una sola línea, firme, seguida, y no había entre ellos separación. En el lugar donde el cielo y la tierra se unen —pensó la mujer— sería fácil alcanzar al dios." (37). Recordemos que en ese espacio intermedio propicio a la revelación es donde se sitúa el ángel (o la palabra) en muchos poemas de *Punto cero*, pero también el espacio que recorre el que ya ha partido de la vida, como ocurre en "Homaxe": "Para mais non morrer, na raia / donde se axunta o deus / co valeiro do deus / e xurde unha luz nova." (67): lo que está entre la luz y la sombra, pues, donde se origina la luz de lo menos visible, que hemos

[175] Subyace, por supuesto, el típico paralelismo de la cantiga de amigo galaico-portuguesa.

[176] Esos "yoes" han volado; sin embargo, en "De la no consolación de la memoria" sólo hay un "ave agonizante en manos de nadie" (128). Lo no nacido en sentido ontológico simplemente no se materializa, pero lo que es ahogado en la infancia muere y, por tanto, deja su esqueleto en la memoria superviviente. El mismo valor opuesto se da en la imagen del espejo; ontológicamente en "De amigo" el espejo refleja a "ninguén", a nadie, al vacío, pero en "De la no consolación de la memoria" —"el agua sellada no recompone imágenes" (127)— el espejo / agua refleja imágenes rotas, castradas, pues son las que la sociedad abortó en la infancia.

tratado en capítulos anteriores. Así pues, "Quero" está en la línea de cuentos como "La mujer y el dios", "*Dies irae"* o el texto de *Punto cero* "Obituario".

Finalmente, "Máscaras" merece una atención especial. Podríamos considerarlo como un texto en prosa lírica. A modo de diálogo con un interlocutor ausente o, quizás, de monólogo consistente en una serie de preguntas a cerca del destino del ser humano cuando cesa su actividad en la vida[177]. La conclusión, desde luego, apunta a la materia disuelta y dispersa, como potencia, latencia, inminencia y, a la vez, ausencia: la ceniza que oculta la brasa. Como en "El regreso", lo que está fuera de la vista es o no es, podrá o no podrá ser:

> Podería ficar unha morna manchea de inocencia e de cinza, e, por baixo, o rescoldo, a faísca do lume, do ser que foi, do que latexa aínda, do que aínda será, do que non será nunca, do que xamais ten sido." (85).

> (...) cabría suponer que tú no has de volver ayer o que no has vuelto ya en el momento pasado de tu inminente regreso. (...) en la vertiginosa libertad de lo que aún no es o ya ha sido creado y destruido (...). (86).

En uno y otro caso, la muerte —ceniza— oculta la latencia de la vida en forma de materia y, como ocurría en muchos textos de *Material memoria*, la idea de resurrección, de ciclo vida-muerte ininterrumpido, se funda en esa vuelta de la materia en sus diversas formas —máscaras— posibles. Así, el morir es "disolverse, dixeches, ou nacer para sempre alén, no alén das máscaras." (85), en la libertad de lo no creado. En otras ocasiones mencionamos la posibilidad de que "En razón de las circunstancias", con la desaparición y la regeneración del poeta, pudiese aludir al proceso descrito. "Máscaras", por otra parte, hace referencia al "hourizonte infindo" que tiene el mismo valor de espacio impreciso, mediador entre luz y sombra, que hemos señalado en el texto anterior, "Quero", en relación con "La mujer y el dios" y otras composiciones que señalan la identidad del espacio permanente. Hallamos más paralelismos con otros relatos del autor; por ejemplo, la vida se caracteriza con una serie de actos cotidianos, como, por ejemplo, la "demanda imperiosa do seu próximo" (85) que enseguida nos lleva a la dialéctica del protagonista de "El mono", que sufre el acoso del simio: "Sólo en ese momento interminable comprendí que era todo una angustiosa provocación." (80), que reclama su atención para con lo inmediato.

[177] "Al lado de los personajes del mito y la poesía, los personajes históricos (...) son también máscaras, *personae*" (Paz, *op. cit.*: 155).

También se menciona la imagen tradicional de los ríos o aguas que fluyen como metáfora de la vida: "dos ríos que son camiños que andasen para nunca nos levar a lugar coñecido". La misma imagen aparece en los relatos, con especial claridad en "La mujer y el dios": "Después se sentó en silencio (...) junto al río sin término (...)" (37). Señalamos, finalmente, la imagen rompedora que supone la presencia de un dios víctima junto a los hombres victimarios: "do tumefacto corpo devorado dun deus e dos seus sacrificadores". La misma idea está en el texto de *Punto cero* "El laberinto" (373) que nosotros hemos considerado como un ejemplo de relato insertado en la poesía.

Notamos, pues, una intensa relación en el tratamiento del tema de la muerte entre estos textos en gallego y los relatos. La misma viene dada por la coincidencia de recursos, símbolos, etc., pero sobre todo por la idéntica ideología que los mueve a todos: la muerte como contemplación del vacío, la percepción sensorial del mismo y la entrada en la materia como totalidad, en la que el azar domina de nuevo la reunificación de las partículas, la combinatoria infinita en la que entra, como una más, la posibilidad de la resurrección de la carne.

Por lo que se refiere al último tema, la **poesía**, hallamos distintas menciones al proceder de la palabra frente al espacio del origen que es recreado. En el poema "II" leemos: "O verbo crea o movimento / da luz no fondo / das marguradas augas." (47). Es decir, se trata de la palabra germinal que infunde vitalidad, movimiento, al agua amarga; la palabra, por tanto, puede hacer evolucionar al recuerdo anclado en la memoria del pasado, donde el agua se halla estancada, como ocurre en "De la no consolación de la memoria" o "Fuego-Lolita-mi-capitán".

En el cantar "IV" (51) volvemos a encontrarnos con "O verbo", la palabra, que pretende insertarse en la temporalidad e ir reconstruyéndola: "Recompoñer o mundo / para ir poñendo / sobre unha morte outra". Esa labor es idéntica a la ya comentada en un cuento como "*Dies irae*", donde el personaje también trabaja sobre la fragmentación que ofrece la memoria: "Recompuso con dificultad imágenes recientes de sí mismo, pero no pudo reconocerse." (93). La escritura como labor de reconstrucción se halla también, recordemos, en "Sobre la imposibilidad del improperio" u "Homenaje a un desconocido" (*Punto cero*: 439-440). Sobreviene en el canto "IV" el fracaso, la incapacidad para hallar en lo pasado un reflejo de lo presente, porque el tiempo continúa. También ocurre así en el

poema: "(...) o tempo / que se vai polo ollo / de luz da ponte. // Bandeiras sulagadas. / Noite / e señardá.". Vuelta a las aguas anegadoras, al olvido y a la pérdida. Sin embargo, la poesía se muestra como inminente en esas aguas, poderosa en lo desolado, al igual que en el poema anterior: "Latexa o verbo".

"*Sub nocte*" (61) puede leerse también como un texto metapoético que proclama la necesidad de que el escritor ejerza de hermeneuta entre los residuos de la realidad, sin conformarse con ellos, para proclamar la poesía en un sentido verdadero: "Remexede nas cinzas do crepúsculo. / Si nelas atopárades / o sol (...)" (61). Hallada la palabra ha de ofrecerse como don[178] —"Tendede a man, tendédea, / tendede a man co sol (...)"— aunque quien la reciba no la entienda como poesía o sea incapaz de reconocer el hallazgo: "inda que naide vexa o sol". Se trata de hacer surgir ese sol —poesía como conocimiento— aunque no pueda ser comunicado —antes que como comunicación—. En este sentido se manifiesta también "Mi primo Valentín", cuento en el que el personaje es el único capaz de percibir al ángel en el caos circulatorio de la ciudad: "El ángel estaba literalmente pegado a la esquina (...) Sin embargo, nadie había reparado en él. Y es lógico. Quién va a ver un ángel en Caracas." (52), o "Sobre el orden de los grandes saurios", donde la visión trascendente también es restringida, "Tamiris el tracio", donde se detalla una lucha individual por la palabra, "Variación sobre el ángel", donde el poeta sin ángel se queda solo, etc. Se trata, en definitiva, de proclamar la poesía y lo poético: "Para que fique así o sol / semeado na noite." (61).

"Asedio" (63) es una completa poética del proceso de escritura, enfocado como materialización de una inspiración que recoge la palabra original, que llega de "alén dun soño, / do alén do tempo e do acordar." (63). Hay, pues, una relación con la trascendencia. Las palabras duran en su inconcreción y son ya poema: es la paradoja del movimiento inmóvil, como ocurría en "(El blanco)" de *Punto cero*, donde la flecha que no había partido estaba ya en la diana. Aquí, del mismo modo, la palabra no materializada preludia el poema: "Seitura, as verbas, / de qué fonda semente, / formento / de qué lonxano pan." (63). Por otro lado, el acto de escritura se caracteriza apelando a una labor tradicional, artesanal (*vid.* lo ya dicho al respecto) como es la fabricación del pan; la palabra es materia

[178] En el poema "Nenia" (71) el poeta se presenta también como poseedor de un don que precisa entregar: "(...) agora que soamente / podería partir, con quén, o pan, / o mesmo pan que ti me tiñas dado." (71).

moldeable, sustancia plástica (cfr. "Sobre la imposibilidad del improperio" y otros textos ya tratados), que, además, sirve de alimento. El poema, pues, sitúa la palabra poética entre la señal de los dioses del fondo ("Biografía"), y el futuro encarnado en destino de esa misma palabra (lo blanco de "Segunda variación en lo oblicuo").

Finalmente, "Rosalía" (77) insiste de nuevo en el valor de futuridad de la palabra intuida, que lleva al poeta, en el momento de su encarnación o escritura —o al lector en la recepción— al lugar original del que procede: "Alongarme nas verbas / ata atinxi-lo mar". También se apela al origen casi físico y vital de la palabra: "(...) o verbo xurde / das lamas para sempre do teu fondo" (77). Es decir, el poeta se declara deudor —bebedor de los líquidos— de la poesía de Rosalía de Castro, de modo que es capaz de seguir tejiendo su trama.

El mito de la palabra poética en *Cántigas de alén* es, en definitiva, compatible con las proyecciones correspondientes que se dan en los relatos. Es lógico que la aproximación se de también respecto a la poesía de *Material memoria*: la palabra tiende a manifestarse como sustancia física perceptible y a la vez procedente —símbolo— de lo trascendental. *Cántigas de alén* resulta ser así, por lo que tiene de recurso al espacio del origen, el complemento ideal que precisa la prosa; la presencia dominante en ésta de la mirada histórica se compensa con la apelación al mito que sobresale en la lírica. Comprobamos, además, la posibilidad de que esos papeles se inviertan —como ocurre con "Biografía" y "Paxaro de prata morta", por ejemplo—, lo cual no hace más que afirmar la intensa proximidad sentimental de ambas manifestaciones literarias. Por lo que respecta a los temas que propone Rodríguez Fer, hemos comprobado que tanto el amor (en menor medida) como la muerte, la poesía o la apelación al vacío como materia y medio de escritura, son reconocibles también en la prosa como manifestaciones fundamentales de los cuentos con menor interés histórico y con mayor profundización mítico-antropológica, como por otra parte era de esperar. Comprobamos que, una vez más, las razones editoriales no implican una aproximación mayor de la lírica gallega al volumen cronológicamente más próximo, *Nueve enunciaciones*, sino que tanto éste como *El fin de la edad de plata* se muestran igualmente como válidos interlocutores. Podemos pensar, pues, que al dominio de lo histórico en la primera etapa del relato valentiano se opone el dominio de lo mítico en la poesía gallega. Sin embargo, la asunción del mito por parte de los cuentos es perfectamente

compatible con el mundo que presenta la lírica. Es posible ver en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* una tendencia evolutiva hacia el espacio del silencio y la germinación, al que pertenece *Cántigas de alén*; así, el narrador de Valente retoma en primer lugar el espacio del recuerdo y, a través de él, se instala en la lengua original. Parece como si entre un momento y otro se situase el complejo mundo referencial de la escritura narrativa. Los mundos en común entre *Cántigas de alén* y *El fin de la edad de plata* seguido de *Nueve enunciaciones* parecen ser más, mayores y más significativos que las diferencias. El relato bebe del mito y en la lírica aún pesa lo biográfico-histórico.

BIBLIOTECA VIRTUAL

4. 1. 1. 2. 2. Ficción y reflexión por la prosa

Hasta este punto hemos hecho un repaso sumario de los aspectos más evidentes que se pueden establecer en una comparación entre el relato y la lírica de Valente. A partir de ahora, y como nos habíamos propuesto en un principio, iniciamos la búsqueda de las huellas del mismo pie en el **relato** y en el otro apartado de la producción prosística del autor, el **ensayo**, una de las vetas más ricas en cuanto a la plasmación de principios estéticos, ideológicos, éticos y de otros tipos, que necesariamente han de hallar correspondencia en la prosa de creación. En efecto, Valente tiene una abundante producción ensayística que recorre todo el espectro cronológico en el que se desenvuelve su creación literaria. Desde la década de 1950 el autor ha presentado diversos trabajos, publicados en gran cantidad en la prensa y recogidos en tres libros fundamentales, *Las palabras de la tribu*, *Variaciones sobre el pájaro y la red* y *La piedra y el centro*[179]. Éstos tres, por su carácter heterogéneo en cuanto a la temática, y por ser uin recorrido de la evolución ideológico-estética del autor, serán la base de nuestro trabajo. *Las palabras de la tribu* (1994) aparece publicado por primera vez en 1971 y, por tanto, se sitúa en la órbita cronológica de *El fin de la edad de plata*, aunque Milagros Polo (1994) sitúa el volumen en una "primera estancia", junto a la poesía inicial de Valente, la que llega hasta *El inocente* (1970). Por su parte, *Variaciones sobre el pájaro y la red* se publica en 1991, recogiendo en

[179] Los dos últimos se publican conjuntamente en 1991, incluyendo, además, el *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, edición que seguiremos. Valente es también autor de las "Anotaciones preliminares" a la

el mismo volumen a *La piedra y el centro*, libro de ensayos publicado anteriormente en 1983, y *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, ya aparecido en 1974. Según Milagros Polo (*op. cit.*), los dos últimos pertenecerían a una "segunda estancia", junto a la poesía que va de *Treinta y siete fragmentos* (1972) hasta *Mandorla* (1982), y a los dos libros de relatos del autor. Según esto, lo esperable sería que las mayores correspondencias entre los cuentos se diesen con los ensayos de *La piedra y el centro*; un poco menos, pues los anteceden, con los de *Las palabras de la tribu* y menos con *Variaciones sobre el pájaro y la red*, pues estaría en la misma órbita de la poesía de *Al dios del lugar*, *El fulgor* o *Cántigas de alén*, respecto a los cuales hemos constatado una menor aproximación —aunque en todo caso existente y significativa— que la que se daba con la poesía de *Punto cero* y la de los primeros poemarios de *Material memoria* (*Material memoria*, *Mandorla*...).

Pese a lo dicho y como hemos venido haciendo hasta el momento, trazaremos una aproximación al ensayo a partir de dos puntos, teniendo en cuenta los aspectos en común con *Las palabras de la tribu* y luego con *Variaciones sobre el pájaro y la red* - *La piedra y el centro*. Trabajeremos, además, intentando indicar los aspectos temáticos, formales o, en general, ideológicos, que consideremos de modo evidente copartícipes del mundo creado en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, y todo ello con independencia de las fechas de publicación y de las coincidencias esperables debido a las mismas.

4. 1. 1. 2. 2. 1. Palabras nuevas sobre palabras antiguas

Las palabras de la tribu (1994) contiene treinta ensayos que al autor divide en cuatro apartados temático-estéticos, y un apéndice final. Como ya hemos dicho, Milagros Polo (1994) lo considera dentro de una "primera estancia" caracterizada por el duelo entre "el espíritu y el poder". En esa misma estancia se podrían incluir gran parte de los cuentos que temática o argumentalmente hemos considerado ligados a la idea de la historia, a la necesidad de resistencia, como paso previo al abandono negador de la misma en busca de nuevos territorios. Tal es, desde nuestro punto de vista, la ubicación real —no

Guía espiritual de Miguel de Molinos (1989), y del prólogo al *Cántico espiritual y poesías* de San Juan (1991), entre otros trabajos.

cronológica— que tienen *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*. Cabe esperar, pues, una aproximación clara de los ensayos de *Las palabras de la tribu* a un cierto sector de los cuentos valentianos y, en general, a la ideología que los sostiene a todos. Señalaremos, en este sentido, las coincidencias más visibles. El primer bloque de ensayos está compuesto por ocho textos; según Milagros Polo (1994), todos se sitúan en la "bifurcación de la naturaleza del lenguaje" que Valente ejemplifica en la oposición Espíritu-Poder: "La escritura de Valente pone en evidencia cómo las formas reductoras y violentas, vampirizan o cierran los espacios dinámicos de la palabra, el cuerpo y el espacio geográfico." (Polo, 1994: 201). José Lezama Lima opina, por su parte, que se trata de "un valiosísimo resumen de todos los riesgos que atraviesa la poesía contemporánea." (1992: 354).

"Conocimiento y comunicación", el primero de los ensayos, se desarrolla en una polémica propia de la época de su escritura, la que enfrenta la idea de lo poético como **comunicación** a la que lo entiende como conocimiento. En la esencialidad del proceso creador Valente se decanta por la segunda opción, haciendo inseparables escritura y conocimiento. De ahí que consiga "conectarse con el paralelo proceso autocrítico de la ciencia moderna frente a su mismo potencial cognoscitivo (...)" (Rosa Rossi: 1996: 35). El poeta trabaja sobre lo no conformado y para ello cuenta con el lenguaje como único instrumento: "El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje" (Rossi: 22). Sondeo o tanteo ("indagación y tanteo", *ibid.*) son dos ideas reconocibles en el relato; por ejemplo, "Sobre la imposibilidad del improperio", en tono irónico, las propone: "Escribí por tanteo, por aproximación, por reflejo." (155). Este cuento plantea también una escritura fallida, corregida, y sobre la corrección también habla el ensayo: lo esencial es incorregible. En ese contexto, la inspiración o base del tanteo vacilante se acepta como "(ese verso que según se ha dicho nos regalan los dioses y que, a veces, debemos devolverles intacto.)" (22). Esa misma idea, recordemos, aparece implícita en "Rapsodia vigesimosegunda", donde Femio Terpíada es el receptor indigno del don divino: "Con la indignidad propia de una especie en la que, gratuito, un dios pone a veces el canto." (29). Comprobamos, pues, el dinámico desarrollo que adquiere en su relato la teoría poética de Valente; los cuentos, a veces irónicamente y otras de modo crítico, siempre apoyan la idea de la escritura como conocimiento.

"Tendencia y estilo" es una clarificación de la idea dirigista de la **tendencia**, asociada a postulados ideológicos concretos, de tono marxista. Según Valente, la contaminación de lo literario por lo político es un modo de ocultar la medianía de ciertos escritores que se apoyan en la escuela, la generación o la tendencia y siguen ajenos al estilo: "La adscripción a determinadas tendencias temáticas, por oportunas o necesarias que sean, no justifica al escritor ni garantiza la existencia de la obra literaria." (28). Recordamos que la temática en torno a la ortodoxia política infiltrada en lo literario ya la veíamos en uno de los textos de *Treinta y siete fragmentos*, que considerábamos como un cuento, y es perceptible también en "Rapsodia vigesimosegunda" donde se alude a la "desdichada suerte de la lírica en los años siguientes a la guerra de Troya" (29) o en "Variación sobre el ángel" y "En razón de las circunstancias", cuentos que relatan la resistencia del poeta a las imposiciones externas. Lo poético y lo hispánico no pasan desapercibidos al Valente ensayista y narrador, ante todo porque se trata de su propio ámbito histórico: la historia de su presente. La alusión a "ciertas manifestaciones deficitarias del realismo" (28) nos lleva a lo ya tratado a propósito de esta cuestión en el análisis comparado de la narrativa del autor con la prototípica de sus compañeros de generación cronológica y, por otro lado, el hecho de que los poetas de postguerra aparezcan "más preocupados por vocear ciertos temas que por descubrir la realidad de que esos mismos temas pueden ser enunciado ideológico" (28-29), nos remite a "Acto público", donde también se da una idéntica vociferación de la ideología frente a ella, el intelectual "peyorativo"[180] sólo sabe emitir, tal y como Valente dice, proclamas prefabricadas, incapaces de ahondar en la realidad. No es extraño que grite una deformación, levemente adaptada a las circunstancias, de una sentencia marxista elemental: "La sangría es el opio del pueblo" (101). No cabe duda, pues, también en este tema, de que ensayo y relato mantienen una idéntica perspectiva.

"El lugar del canto" identifica la idea de patria con la **retórica del poder**, ávido de símbolos útiles a su voluntad. A esta idea opone el autor la de lugar: "La patria tiene límites o limita; el lugar no." (30). Apertura, libertad, resistencia antipoder, etc., son ideas

[180] Esta denominación nos hace pensar en un tipo presente en la sociedad, asumido por ella, falsamente reacio a su dominio. La creación de relaciones peyorativas es otra de las funciones que crea lo social. Tal y como dice Milagros Polo: "La asimilación por parte de la cultura burguesa del esnobismo maldito es otra de las operaciones del poder; que aún observamos es algunas gestualidades de hoy." (*op. cit.*: 217).

propias del autor que se asocian a la noción de lugar. La idea falsa y constreñidora de la patria, como en otros momentos señalamos, asociada lógicamente a lo histórico, es perfectamente reconocible en los relatos. Sin ir más lejos, "Acto público" habla de los "vivas eruptivos a la patria perdida" (101) que dan las masas manifestantes. También en relación con este cuento podemos presentar la percepción de la patria "como robusta matrona, como airosa bandera, como música entre marcial y solemne." (30), que nos recuerda las "pancartas heroicas" del cuento indicado. No es arbitraria tampoco la alusión a la patria como "robusta matrona". La idea del patrioterismo aparece asociada en Valente al lenocinio. Recordemos el cuento "La visita", donde las mujeres a las que los personajes acuden "eran de sólida apariencia y gruesas ubres, madres decentes" (145). La que se relaciona con el protagonista tiene, además una "sonrisa entre procaz, materna y patriótica." (146): es, en efecto, una robusta matrona. La idea de patria significa, pues, una prostitución de la realidad. Estas coincidencias tan significativas, se completan, a nuestro juicio, además, en cuentos como "Una salva de fuego por Uriel" o "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" entre otros, porque en ellos la idea de exilio, como ya se vio, aparece unida necesariamente a la de libertad creadora; Abraham Abulafia "no tiene tierra y es de toda la tierra" (33). Cabría decir, con más propiedad, que no tiene patria pero sí lugar, ya que éste no pone límites: "(...) lugar que a tantos nombres universales acompaña: de Elea, de Abdera, de Agrigento, de Aquino, de Rotterdam, de Ávila o de la Mancha" (30), y también, por que no, de Zaragoza[181]. Libertad creadora, ausencia de fronteras, son comunes también al relato y al ensayo.

"Literatura e ideología" insiste en la temática de "Tendencia y estilo": la originalidad del **estilo**, unida a la libertad, y la protección a la mediocridad que ofrece la escuela, la temática o la ideología. El tema del conocimiento y la comunicación resurge también; la comunicación asociada a la tecnología del mundo actual se considera como antípoda de la literatura esencial, asociada al conocimiento: "Allen Tate se opone con manifiesto radicalismo a la teoría de la literatura como comunicación, teniendo ante sus ojos un modelo social en el que las posibilidades de comunicación son inmensas, y la comunicación real del escritor mínima" (37). Esa misma idea parece subyacer en "Mi

[181] El cuento, en efecto, hace referencia al "lugar" de Abraham Abulafia: "Nació en las juderías de Zaragoza (...)" (33).

primo Valentín" donde, en una ciudad moderna, aparece la figura del ángel, inalcanzable para la sociedad y la comunicación social: "Y ya sabes cómo hoy corren las noticias. Y ya sabes también con que menguada averiguación las hacen circular" (52). Valente vuelve, de nuevo, sobre la situación del realismo socialista, al cual considera atado a una serie de temas concretos y cerrado a la creación original: "Puede haber tratamiento literario de un tema en ausencia de un verdadero objeto poético; en tal caso la obra de arte no se produce jamás." (39). Eso es lo que les ocurre a los protagonistas de "Variación sobre el ángel" o "En razón de las circunstancias", además de algún texto de *Punto cero*. A través del ejemplo de Bertold Brecht, Valente propone la posibilidad de que la raíz sobreintencional de la obra de arte se sobreponga y supere lo ideológico. Como en los dos cuentos citados, habría una tensión entre lo que impone la ideología y la necesidad personal del poeta. Ensayo y relato insisten en el mismo enfoque.

"La respuesta de Antígona" recoge también una tensión dialéctica, la que se da entre Creón y Antígona o entre el **poder público** del Estado y la **libertad personal**. Antígona, tal y como Milagros Polo dice, "Será privada del espacio no solo de la patria sino del lugar." (*op. cit.*: 202). Este ensayo nos lleva al mundo del relato por distintos caminos; por ejemplo, hay una alusión a la séptima puerta de Tebas, a la lucha entre Eteocles y Polinices en la obra de Sófocles, lo cual nos conduce a la ambientación de "En la séptima puerta", cuento que parte, sin embargo, de Esquilo —*Los siete contra Tebas*—, a quien también se menciona en el ensayo. El sustrato clásico ya comentado en capítulos anteriores surge también aquí en aportaciones teóricas. Además de esta coincidencia más o menos superficial hay otras de mayor calado. Por ejemplo, Valente plantea de modo teórico la funcionalidad de la resistencia pasiva de los héroes frente al poder, hecho perfectamente reconocible en "El fusilado", "Discurso del método", "Una salva de fuego por Uriel"...[182], cuentos que, como ya hemos visto, plantean la derrota del poder a partir de su renuncia a la lucha. En este sentido dice Valente: "Parece naturaleza del héroe trágico romper con su sacrificio los condicionamientos históricos que le han dado existencia para abrir una nueva posibilidad temporal (...)" (48), y, más adelante, a propósito de Antígona: "Donde los demás (...) han renunciado a la libertad, Antígona hace entrega de la vida, con lo que la

[182] Milagros Polo señala también alguno de estos relatos como coposeedores de una misma perspectiva (cfr. *op. cit.*: 202)

efectividad de la ley empieza a ser un trágico ejercicio en el vacío y la ejemplaridad del castigo se invierte." (53). Compárese esta idea con la interpretación que hemos dado en cuentos como "Una salva de fuego por Uriel", "El fusilado" o sobre todo "Discurso del método". Por lo mismo, cree el autor que "El tiempo de la tragedia es el tiempo de la esperanza" (48). Esta idea choca con el pesimismo dominante que nosotros hemos señalado en determinados cuentos que desarrollan la temática dialéctica propuesta; es lógico, ya que los héroes de Valente no son clásicos, sino que cargan con la experiencia pesimista que va de lo clásico a lo moderno, en una constante repetición de males. Sus héroes, sólo en potencia abren una nueva época, aunque en todo caso su sacrificio sí condena al poder. La idea de la trama o de la continuidad de las actitudes de resistencia —paralela a los males también renacidos— está asimismo presente. Según Valente, la palabra de la tragedia tiene capacidad "para constituirse en norma o modelo o en depósito no agotado de humanidad revelada." (50). Continuidad de las actitudes de resistencia. La persistencia de Creón, que impide la inhumación del cadaver de Polinices, además de dificultar el regreso de éste a "los dioses del fondo" (50), en una expresión que nos remite a la mitología germinal de "Biografía", provoca que el ambiente se llene del hedor y las miasmas de la corrupción: "el acre olor de lo corrupto. Un aire de enrarecida densidad pesa sobre el rito trágico (...) He ahí el fondo sombrío sobre el que hablan los personajes de la tragedia" (50-51). Ese mismo fondo puede ser el que subyace en la ambientación mefítica y escatológica del espacio de la infancia en cuentos como "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria", "Intento de soborno", etc.; el olor de los muertos no enterrados, subrepticio, escapaba al control de los mercaderes. Este ensayo, en definitiva, defiende el papel generador de la libertad frente al poder. Por ello, "sólo Antígona es creadora de historia, de devenir" (53), al tiempo que resulta una "aberración peligrosa del espíritu" (*ibid.*). "Una salva de fuego por Uriel", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "El fusilado", "Discurso del método", etc., son ejemplos de la elaboración literaria del mito de Antígona; una vez más, ensayo y cuento se muestran estrechamente unidos.

"Ideología y lenguaje" continúa en la misma línea, aunque ahora en la vertiente lingüística del dominio del poder. Para Valente, la **institucionalización del lenguaje** equivale a la cristalización ideológica y al falseamiento de la historia. Este tipo de expresión lingüística es el que vemos reflejado con gran claridad en "Informe al Consejo

Supremo". Frente a esta palabra se sitúa la clandestina de los heterodoxos; es la palabra de Uriel de Acosta o de los poetas verdaderos de "Variación sobre el ángel" o "En razón de las circunstancias". De nuevo surge Antígona unida a esta idea, porque ella es ante todo "la que dice otras palabras" (56) y revela lo oculto por la ideología. Esa resistencia, debida a una concepción libre de la palabra creadora, favorece la incredulidad del poeta y la liberación del lenguaje fosilizado. Valente aclara la posibilidad de que éste exista: "En tales casos la transmisión del mensaje sémico se frustra al no reconocer el receptor como reales las circunstancias presupuestas por el emisor" (57). Eso es exactamente lo que les ocurre a los poetas de "Variación sobre el ángel" o "En razón de las circunstancias" que, ante la exigencia del poder, no comprenden el mensaje y actúan de modo libre: "Vino el señor solemne y me encargó una oda. Cuando escribí la oda me salió un libelo." ("En razón de las circunstancias", 117). El dominio del lenguaje es, en definitiva, un medio de atacar "los últimos reductos de la libertad personal" (59). Valente emplea un fragmento de denuncia perteneciente a Václav Havel que recuerda, por el alambicamiento formulario del lenguaje de los personajes, el propio de cuentos como "Informe al Consejo Supremo" o "Sobre el orden de los grandes saurios", donde la palabra es también sostén de la ideología y ocultación de la verdad.

"La hermenéutica y la cortedad del decir" continúa en la línea de **reflexión metalingüística** a partir del tópico, a veces tergiversado, de la limitación de la palabra ante la realidad que se expresa. Recordemos que en "Sobre la imposibilidad del improperio" se invierte la idea para proclamar, de modo irónico, lo excesivo de la palabra ante la miseria moral contemplada. En el ensayo se retoma la temática de la prolongación de la memoria desde el origen, idea que nosotros hemos considerado implícita en la de trama que proponemos como fundamento estructurador de los relatos de Valente. Así, se enuncia: "El más breve poema lírico encierra en potencia toda la cadena de las rememoraciones y converge hacia lo umbilical, hacia el origen." (62). El mito de Sherezade, la que cuenta y suspende el tiempo, es perceptible. El autor alude a la "teología" de las Musas, hijas de la memoria en la cultura helénica, conectando con el mismo motivo presente en "Tamiris el tracio". Además, presenta la palabra de la modernidad como una reflexión sobre sí misma, "inscrita como en desnudo muro en la página blanca" (62) (cfr. lo dicho a propósito de la dispersión gráfica, la estructura y el uso del espacio en blanco en los cuentos del autor, en

el estudio estructural, y téngase en cuenta también el sentido de un cuento como "Segunda variación en lo oblicuo"). La solución de Valente al problema de la inefalibilidad es novedoso: por un lado, la sobrecarga de sentido de la palabra exige una hermenéutica que no se limite al comentario externo, sino que desvele las cargas sémicas latentes y no explicitadas. Por otro lado, el lenguaje mismo lleva en sí la idea de su cortedad, con lo cual, implícitamente, apunta en todo caso a lo que queda sin decir; así, sostiene indefinidamente lo no decible de la realidad. Esta interpretación es, sin duda, deudora de las corrientes más pronunciadas del pensamiento poético o religioso (desde Valente a San Juan o a la cabalística judía). En este último sentido nos habla de Abraham Abulafia de Zaragoza, protagonista aludido del cuento epónimo (cfr. 68). En definitiva, el autor se "autoinscribe" en la idea del lenguaje total, germinal y fundador, de raíz sagrada, en conexión con muchas de las ideas que recoge en el relato. La cortedad del lenguaje acaba por convertirse en su eficacia radical; la realidad obliga al poeta a decir, a hablar, a dejar presupuesto lo indecible.

"Rudimentos de destrucción" es el último ensayo de este primer bloque y, como señala Rosa Rossi (*op. cit.*: 38) se centra en la figura del intelectual polaco Lezlek Kolakovski. El texto insiste en la **ideología como máscara** operante en lo social a favor de la ocultación de la realidad. La experiencia personal es considerada como condenable en tanto que implica la destrucción de lo estatuido. La conexión con el mundo retratado en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* es evidente: víctima y victimario se repiten en múltiples cuentos, como "La última lección", "Una salva de fuego por Uriel", "Discurso del método".... En otros apartados se señaló el efecto perturbador que provoca en el poder establecido la simple presencia de los inadaptados; así, por ejemplo, en "Sobre el orden de los grandes saurios" la locura es combatida con ignorancia, en "Una salva de fuego por Uriel" el pensamiento libre es acosado... en aras de la permanencia de lo establecido (recordemos el inquietante ideario del personaje de "Informe al Consejo Supremo", que proclama la eliminación de los disidentes en busca de la uniformidad): "(...) tiende, como todo proceso ideológico, a constituirse en sistema de referencia único y absoluto (...)" (70). Esta misma idea de la unicidad preside el cuento ya mencionado, "Informe al Consejo Supremo", donde se enuncia: "Nuestra Ciencia es la Ciencia de la forma perfecta (...) Lo que está en contra de la Historia no necesita ser refutado, pues no existe (...) la unificada

consolidación de lo sólo existente." (*pássim*). Frente a esta situación, Valente postula la necesidad de una destrucción generadora, un movimiento de "destrucción-reinvención" (71) (cfr. "Rapsodia vigesimosegunda" o "Undécimo sermón (fragmento)") simbolizado en la figura de Quetzalcóatl, la serpiente con plumas, unida al rito destructivo nauatl. Hallamos una indiscutible similitud entre esta idea y la que, por contraste, se establece en "Informe al Consejo Supremo". Dice Valente: "He ahí, desde la sustancia profunda de lo religioso, una imagen neta de apertura de la realidad, de insumisión ante lo ya cumplido, ante la obra hecha." (72). En el cuento, precisamente, se ensalza la idea que aquí se rechaza: "(...) Pues es todo futuro ya cumplido, forma acabada, eticidad positiva" (63). Lo ya cumplido es símbolo de la quietud negativa e impotente, negación del movimiento generador y equivalente del odio negativo de "Undécimo sermón (fragmento)". Resulta curioso, además, que la caracterización de lo establecido se haga en términos de "avidez" o "codicia de los ídolos" (72). Esto nos remite a lo ya dicho a propósito de la relación entre el poemario *Punto cero* y los cuentos. La avaricia o ánimo mercantilista de la inteligencia, las creencias, la religión... es uno de los emblemas de la poesía y el relato del autor, asociados a la resistencia frente al poder. Recordemos, a modo de ejemplo, el caso del maestro de "La última lección", tan ávido de conocimiento que acaba por devorar a su alumno o, tal y como se expresa en el ensayo, "a la antropofagia de las obras del hombre." (72).

El **segundo y el tercer bloque** de ensayos de *Las palabras de la tribu* contienen dieciocho textos que atienden a figuras concretas de la literatura hispánica. Milagros Polo los sitúa dispersos en cuatro grupos o constelaciones, que ella denomina la "constelación española fin de siglo", atendiendo a figuras como Unamuno, Darío, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez; la "Explosión de la vanguardia en España", atendiendo a la obra de Lorca, Cernuda, Aleixandre, Alberti, Jorge Guillén y María Zambrano; y "La tensión ética-estética tras la anegación de las vanguardias en España" y "Claves de la revuelta hispanoamericana", con autores como Vallejo, Lezama Lima y Borges. El último bloque contiene tres ensayos que en el estudio de Polo se agrupan solos en la sexta constelación, "Occidente: La indagación del otro espacio"; las figuras de Lautréamont, Cavafis y Rainer María Rilke son las tratadas. El carácter, en principio, menos teórico y más hermenéutico de estos ensayos haría esperar una menor proximidad temática respecto al relato. Sin embargo, consideramos que es posible hallar ciertos trazos en común que,

como hasta ahora hemos hecho, presentaremos texto a texto y por bloques. En el primero de ellos —el segundo del libro— encontramos diez ensayos. En "Darío o la innovación" se postula la falta de actualidad del nicaragüense, aunque se reconoce su papel innovador en el ambiente esclerótico de las letras hispánicas a fines del XIX. Frente a la obra de Machado o Unamuno, Darío se queda en la superficie de lo literario, ajeno, por tanto, a lo que Valente llama —siguiendo a Unamuno— la poesía de la meditación. El autor aprovecha para señalar la reaparición literaria de Darío en poetas en algún caso muy próximos —cronológicamente— a él como Leopoldo Panero, José Hierro o Gil de Biedma. La poesía de postguerra resurge, pues. Parece rechazarse implícitamente el "sonido tenue, tenaz e inútil, que quedó en el aire, solo y perdido, como un pájaro ciego.", tal y como se expresa en "Rapsodia vigesimosegunda" (29).

"Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo" caracteriza la poética del de Moguer como formulista o barroca, frente a la de Machado, esencialmente conceptualista. Valente, junto a éste último, se sitúa en una concepción poética a la que Juan Ramón, poeta de raíz simbolista, no habría llegado: "El yo de los simbolistas es como una especie de fruto maduro que se descompusiera sobre sí mismo. La poesía de Juan Ramón Jiménez pertenece de modo íntegro o en forma exasperada a ese estadio." (89). Es decir, se da un autotrofia poética a la que Machado, por ejemplo, es ajeno, ya que su poética se dirige a lo externo, al prójimo. Eso, en Jiménez, no se daba: "(en el cual todo movimiento de alteridad es, en rigor, imposible)" (89). Valente se sitúa, por tanto, en el proceso aniquilador del yo personal que caracteriza la poesía moderna[183], en oposición al "egotismo" cerrado al tú. Tal proceso, como en otros momentos se indicó, es perfectamente visible en el relato del autor, tanto como plateamiento teórico de partida como en la cita inicial de *Nueve enunciaciones* o en el cuento "Repetición de lo narrado" —que, en efecto, postulan la disolución de la idea del "yo" al menos en términos lingüísticos— como en el ejercicio concreto de la narración, que evidencia una clara evolución desde lo histórico hasta lo mítico, tendiendo, en todo caso, el sujeto a evaporarse, el narrador a no identificarse con lo narrado y la historia a localizarse en un marco atemporal e indefinido.

[183] Así lo cree también Milagros Polo, que matiza la lectura de Valente: "Su lectura es certera, pero acaso convendría leer a Jiménez desde sus entregas últimas, en la depuración o ensamblaje de un egotismo moribundo." (*op. cit.*: 205).

Valente cree que "Mientras Juan Ramón Jiménez volaba de él mismo a su alma (...) la poesía comenzaba a atisbar otras realidades, sobre todo la posibilidad de la real existencia del prójimo, y hasta llegaba a ser definida como busca del tú esencial" (92). Las alusiones machadianas en torno a la necesidad del poeta para con sus vecinos de existencia, opuestas a la circularidad de la poesía del yo y para el yo, son precisamente las que se hallan en "El mono". En este cuento, en efecto, con un tono irónico, el poeta protagonista se presenta a sí mismo como encerrado en un círculo que va de la poesía a él mismo, al tiempo que "cerraba la puerta al mono, ya apenas sin relieve para mi." (48). El poeta califica su actitud, de modo insistente, como de "egoísmo" (47,50). Finalmente, el prójimo-mono pasa a ocupar el lugar central de su atención. Los casos señalados nos parecen claros ejemplos de cómo el autor lleva a su relato planteamientos teóricos que él mismo descubre como propios de su sensibilidad y que, además, lo vinculan a corrientes poéticas anteriores, convirtiéndolo en heredero de la modernidad.

"Machado y sus apócrifos" vuelve sobre la poesía del sevillano, al que considera como "maestro". Ya fue tratada en otra ocasión la perspectiva dual, positiva y negativa, que podía presentar la idea del magisterio. El maestro aceptado de "Repetición de lo narrado" se opondría, en este sentido, al de "La última lección", y también a la tutela infesta, de naturaleza religiosa o estrictamente académica, que se asocia a la memoria de la infancia, en textos como "La mano" u "Homenaje a Quintiliano". Declara Valente, en este sentido, que: "Con los maestros —con los que uno ha escogido, no con los que de algún modo le fueron impuestos y eran como gruesos pedruscos que cerraban la boca de la gran caverna—, hay que seguir andando bien que mal a lo largo del tiempo (...)" (93). En este ensayo, además, vuelve a insistir en la "politización del arte" (95) por parte de las corrientes literarias adscritas a la ideología estalinista, a las que opone la figura de Antonio Machado, según él, resistente a "la congelada interpretación, al rito incorregible, al dogma" (95)[184]. Finalmente, señalamos su alusión al valor de la ironía, que es "un atisbarse o verse de lo uno, que toma así distancias de sí mismo y se descubre diversificable, alterable." (96). No parece difícil vincular esta noción con la de la actitud o perspectiva que nosotros hemos atribuido al narrador valentiano —mirada irónica— consistente en un enfoque distanciado

[184] El escritor de "El mono" lo era de "congelados símbolos (...)" (48). La esclerotización del cristal o del hielo refleja en las representaciones de Valente la incapacidad de innovación, la cerrazón.

de la realidad para descubrir en ésta, o dejar que ella misma lo manifieste, aspectos impensados u ocultos. Así, el narrador dotado de ironía es un cazador de lo falso, tal y como expresa Valente en el ensayo: "Por eso la ironía es engendradora de misterio y de sutiles intermediarios que tienden redes a la falsedad de lo «auténtico»" (96). En definitiva, Valente se identifica con la incrédula ironía de Machado, especie de antídoto ante la realidad impuesta, "contra los vacunos monolitos circundantes y contra su hidrópica dignidad." (97). En esa imagen se unen la obesidad, la idolatría y la plutocracia del becerro de oro, típicos emblemas en el relato y la poesía valentiana. Esos monolitos, por otro lado, nos recuerdan la fosilización prevista en "Informe al Consejo Supremo", cuento que proyecta "en el niño de hoy la estatua de mañana." (62).

"Cántico o la excepción de la normalidad" surge de la reflexión sobre la obra de Jorge Guillén, entendida como ejemplo de "saber geométrico" (Polo, 1994: 213), en oposición a la de Cernuda. En efecto, la apología de la normalidad que hace Guillén es caracterizada por Valente con esa expresión —"geométrica precisión", 100— que nos lleva, de nuevo, a la escritura del protagonista de "El mono", anclada en la perfección de la forma y en la normalidad del contenido: "(...) formas geométricas sagradas, como el cuadrado o el círculo (...) congelados símbolos geométricamente proyectados (...)" (48). La geometría, por su desarrollo plano o unidimensional y por su formulación rígida, parece simbolizar en la ideología de Valente la escritura que se cristaliza para mantener lo estatuido o que, al menos, huye de la ruptura y teme los espacios abiertos; "El saber geométrico es aquí repulsa de toda forma de «entender no entendiendo»" (101). Recordemos el doble sentido que hemos atribuido a la escritura de "El mono" (cfr. análisis de *Punto cero*): por un lado negativa, en tanto que cerrada en sí misma y ajena al "tú", pero también positiva, en tanto que cargada de sentidos mistéricos, habiendo recuperado el poder enunciador-creador de las letras y las palabras, en la más pura tradición cabalística. Del mismo modo, en este ensayo, Valente reconoce el posible sentido positivo de lo geométrico: "Por supuesto, la geometría ha dado formas simbólicas a tradiciones tan secretas o misteriosas como la órfica, pero Guillén no habla de esa secreta geometría." (101), que sí nos parece latente, como hemos dicho, en "El mono". Queda claro que la lírica de Guillén no es reconocida como fundamento de la propia poética, entre otras cosas por representar el pánico al vacío, un vacío, silencio o blancura que Valente adopta como

formulación teórica y como praxis literaria en gran parte de su lírica y también el su relato ("Tamiris el tracio", "Pseudoepigrafía", "Segunda variación en lo oblicuo"...). No es extraño, pues, que invirtiendo la fórmula de Guillén el autor se pregunte: "¿Orden en agresión no pide caos?" (102). Es significativo que Valente califique la poética de Guillén con términos del estilo de "orden no visible", "positividades presentes", "presente conforme con la positividad integral", etc., (103), que nos recuerdan, por ejemplo, el modo de enunciación del narrador de "Informe al Consejo Supremo", representante de lo estatuido y defensor del mundo burgués llevado al extremo de su deforme evolución; no es extraño, pues, que en el cuento como en el ensayo se aluda al positivismo como ideología que se apropia y apologiza lo experimental, lo científico, lo presente, lo normal. Habla el narrador del cuento de la "eticidad positiva" (63) de la nueva era. Valente, sin vacilaciones, señala los residuos ideológicos que flotan en actitudes que aparentemente son sólo poéticas. De nuevo, ensayo y relato interaccionan y se complementan, insistiendo en el desvelamiento de los fantasmas antiguos de la historia y del poder a lo largo de la edad de plata y, específicamente, en el medio literario.

El siguente ensayo es "Lorca o el caballero solo". Dentro de la Generación del 27, Lorca se sitúa al lado de Aleixandre y Cernuda, en una escritura que deja ver cómo "Lo oculto o reprimido aflora, estalla o se abre (...)" (Polo: 209). Valente insiste en situar la obra de Lorca más allá de la clasificación típica relacionada con el andalucismo; descubre en ella elementos simbólicos de una tradición oculta y más profunda, en concreto la del "caballero solo" que figura en el título. Ese descubrimiento de lo mítico, de la raíz oculta, nos parece muy significativo, sobre todo por ser, en nuestra opinión, aplicable a la obra del propio Valente. Así, el caballero solo que camina en busca de un indefinido punto de destino, el centro o el origen —"Porque el ir hacia el centro es la sustancia de una de las grandes imágenes míticas que Occidente ha conservado, la imagen del caballero solo" (108)— en los relatos tiene su equivalente en las figuras de los buscadores y los caminantes: "La mujer y el dios", "*Dies irae*".... En relación con "*Dies irae*" y con el mito del descenso de las escaleras o de la entrada en lo oculto está la mención del símbolo de la caverna (*kryptos*), "uno de los grandes símbolos de la forma cósmica y de los ritos de iniciación." (106). Así, el recurso a la simbología del descenso, a los espacios cavernario-uterinos, etc., ya tratada en otros puntos, sostiene en los relatos de Valente una conexión

evidente con la tradición oculta. Pero el ensayo explicita otra de las variantes del mito del caballero solo en la poesía lorquiana, variante que también consideramos reconocible en la narrativa de Valente. Se trata de la ciudadela fortificada o castillo, que es el punto de destino del caballero, símbolo del centro o del origen, *omphalos* u ombligo de la realidad menos visible. Valente conecta esta iconografía con rasgos de la tradición occidental más próxima y, de modo aún más significativo, con la tradición céltica plasmada en el ciclo artúrico: "el lugar axial del Rey del Otro Mundo, del Rey-Pescador y del Grial." (108). Valente relaciona la recepción moderna del mito con las reelaboraciones de autores como Eliot (*The waste land*), Lord Dunsany, Synge, Joyce o Yeats. Por lo que a su propia obra se refiere, ya hemos mencionado la interpretación de Polo (1983) a propósito de "El señor del castillo" como reminiscencia de la leyenda del Rey del Otro Mundo. Este poso en particular, o más ampliamente, el de la materia de Bretaña o la literatura céltica, unidas al mito que el autor desarrolla en el ensayo, son, en efecto, evidentes. El castillo es en el cuento el lugar de destino de los caballeros, que al llegar a él "se hacían transparentes y morían" (106). El castillo es luz o señal de la luz, espacio nunca visible o sólo intuible: "la ciudad cuya sola vislumbre es señal de elección" (110). Así también en el cuento, porque el castillo está "en lo más escondido de los bosques", y está hecho de "cuarzos transparentes" (105). Por otro lado, tras la marcha del Rey queda la fortaleza en la superficie, ocupando el lugar intermedio, la línea u horizonte de tensión propio del ángel, entre la luz y la sombra, sirviendo de guía (cfr. "Segunda variación en lo oblicuo") para la llegada a la otra realidad: "como luz o señal de lo menos visible" (106). En efecto, el castillo y el ángel, aunque en tradiciones distintas, pueden tener un valor similar, al menos en el relato del autor. El caballero solo (*homo viator*, heterodoxos), la cueva (escaleras, descenso) o la ciudad mítica, tienen una clara manifestación práctica en la narrativa de Valente. Situándonos, además, en el camino evolutivo ideal del autor, desde lo histórico a lo mítico, podemos pensar que el espacio histórico original que acaba por convertirse en el del mito y el origen (cfr. lo visto respecto a *Cántigas de alén* y "Biografía"), hacia el que el poeta tiende, no es más que el trasunto de este mito: Augasquentes ("Biografía") puede ser también la ciudad-ombligo.

"Luis Cernuda y la poesía de la meditación" incide en la idea de la literatura como exégesis de lo real profundo, en la línea de los autores metafísicos ingleses, en la tradición extranjera, o como Manrique, San Juan o Unamuno, en la hispánica. Para Valente,

Cernuda pertenecería a esta misma tradición. Una de las ideas que en otros momentos veíamos es la del desarrollo justo del poema: "no ha de tener ni más ni menos desarrollo que el necesario para que el objeto del poema agote en la forma poética todas sus posibilidades de manifestación (...)" (119-120). Esta idea es perfectamente aplicable al afán de concisión que se reconoce en sus relatos. El agotamiento del objeto poético es, en este sentido, el modo de llegar a su punto de tensión extrema. Por otro lado, Valente señala en la poesía de Cernuda una conjugación del pensamiento y la pasión, señal inequívoca de su deuda con la poesía meditativa, sobre todo con la inglesa. En efecto, el autor nos recuerda que se debe tener en cuenta que "el eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva" (117). Parece que se estuviese afirmando la disolución de la oposición razón-sentimiento que preside la construcción de la poesía mística[185], donde la "revelación de la verdad" es "*more amoroso*" (González-Marín, 1992: 222). En efecto, Valente concibe la poesía meditativa como una fusión de las dos perspectivas. Así, siguiendo a Unamuno, escribe: "«Piensa el sentimiento, siente el pensamiento»" (117-118). Todo ello nos pone en contacto con "*Dies irae*". Hemos leído este cuento como un relato del proceso o avance del ser humano que se acerca al final, en un descenso continuado. También hemos incidido, al inicio de este trabajo, en la capacidad de muchos cuentos para ofrecer una doble lectura, en lo histórico y en lo mítico (por ejemplo, "El mono"), tal y como ocurre con "*Dies irae*". En este relato hemos señalado referencias críticas, históricas, como la mención del "árbol quemado", el cierre de las salidas de urgencia o la presencia de "aquellos-que-jamás-debieron-haber-sido-paridos-para-alguna-esperanza" (93), al lado de una interpretación mítico-simbólica, unida a la idea del descenso, la contemplación o la luz distinta a la de la "transmisión de lo visible" (93). En lo que ahora nos interesa, hallamos un referencia crítica realizada, curiosamente, gracias a la inversión del principio que hemos estado comentando en el ensayo presente; a diferencia de la experiencia mística, que busca la verdad por el amor, el cuento proclama que "al cabo comprendió cuánto había arriesgado en la partida: no ser ya objeto de amor, mas sólo de juicio." (93). Así, lo mental prima sobre lo afectivo. Se trata, de nuevo, del

[185] Y no sólo en el ámbito cristiano. Por ejemplo, Octavio Paz señala la existencia de una devoción popular hindú (*bhakti*) por un dios personal, en fusión con el misticismo sufí (hinduismo e islamismo unidos, pues), donde se proclama la llegada a lo divino "no por la razón sino por el amor." (Paz, 1995[b]).

tono irónico que el Valente que recuerda opone al recuerdo mismo. En efecto, como en "De la no consolación de la memoria" y otros cuentos de este tipo, se insiste en el alejamiento de la realidad impuesta; el personaje ya no puede estar ligado a la realidad con vínculos afectivos sino sólo a través del juicio frío, calculador y crítico (también, por supuesto, desengañado). Es curioso comprobar como una misma idea de tan profundo calado como la del ensayo, puede aparecer reelaborada con un sentido opuesto. Ello es muestra de la densidad conceptual del autor, así como de la intensa interacción entre todos los polos de su obra.

"César Vallejo, desde esta orilla" sigue la poesía del peruano a través del trasfondo de solidaridad humana y de su lenguaje en extremo expresivo y construido sobre lo coloquial. No hallamos correspondencias directas y evidentes con el relato de Valente mas que en la afirmación de la influencia de Vallejo en la poesía española posterior a 1940, en la que se incluye la del propio Valente. En otras ocasiones hemos visto en la tendencia de Vallejo a rodear los hechos trascendentes de la vida de otros banales o superfluos, una clara concidencia con algunas poesías y relatos de Valente, que unen la normalidad a lo inexplicable, como ocurre con "Con la luz del verano" y otros.

"La necesidad y la musa" presenta la ruptura entre la experiencia personal y la colectiva en la poesía moderna. Recordamos que el mencionado choque es el que se establece como idea central en "El mono". Valente habla de la "petrificación de las formas esenciales de la creación artística" (138) originada tanto por el estancamiento formalista de muchas tradiciones como por el vaciamiento de la conciencia personal del poeta en favor de contenidos imbuidos por ideologías políticas o de cualquier otro tipo. Hallamos, pues, una nueva referencia a la esencial identidad del poeta y a su relación con lo externo, en paralelo con cuentos como "En razón de las circunstancias", "Variación sobre el ángel", "Rapsodia vigesimosegunda"... Centrado específicamente en la figura de Alberti, revela el choque entre una concepción tradicional de la poesía —"Musa vieja"— y las necesidades reales del medio en el que se inserta, a las que no es capaz de responder (cfr. 143). La dificultad de sobrellevar ese impedimento nos parece la misma que vertebra "El mono". Cómo llegar hasta los lectores con una musa vieja, con "un antiguo arte de la poesía caído en desuso." ("El mono", 48). La musa puede, en efecto, velar la visión de la necesidad, aunque en el

cuento parece superarse esa dificultad: "Volvieron repentinamente a mi ser las nativas virtudes (...)" (50). La musa vieja se adapta o muere.

"El poder de la serpiente" es el penúltimo ensayo del segundo bloque de los cuatro que forman *Las palabras de la tribu*. Se plantea como atención a ciertos fundamentos de la obra de Vicente Aleixandre, en concreto los surrealistas y otros previos, como el simbolismo de Lautréamont. Uno de los trazos que el autor descubre en común entre Lautréamont y Aleixandre es la creación de imágenes rupturistas con la tradición mediante lo que él llama un "mecanismo asociativo" (148), que consiste en el papel central otorgado a los símiles, figuras que, recordemos, nosotros hemos señalado como de entre las más importantes que Valente emplea en sus relatos, con una función también orientada a la generación de nuevas imágenes y, a la vez, a la ruptura con lo previsible, a través de la búsqueda del modo de decir lo indecible, acogiendo las paradojas de la realidad. Tanto la influencia de Lautréamont como el peso de la teoría surrealista permiten a Aleixandre recurrir a los fondos ocultos y originarios de la realidad: "no hay, en realidad, evasión, sino invasión de la superficie por las formas reptantes del fondo en una liberación de lo oprimido o lo reprimido." (149). Valente, por supuesto, está apelando al valor de la realidad no reconocible en la superficie, la que procede de lo profundo, como en "Elegía, el árbol", "Biografía" o, sobre todo, en este caso, "Sobre el orden de los grandes saurios", debido a que se utiliza la simbología telúrica del reptil que, como en el cuento, representa la parte desconocida de la realidad que de repente emana en la superficie surgiendo de su letargo: "Al fin —pensó— uno de ellos está en la superficie." (70). Toda esta temática está, sin duda, relacionada con la mitología angélica que Valente usa; el ángel, como el reptil, procede de una esfera distinta. Siempre se da, en todos los casos, un proceso de anagnóresis o revelación epifánica de esa realidad latente. Como vimos en *Material memoria*, la simbología de lo ascendente-descendente es iterativa en el autor. Lo más significativo en el caso que tratamos es la apelación común en el ensayo y el relato al símbolo del reptil que emerge en la superficie; el autor insiste en él: "El movimiento de la serpiente es señal de lo genesíaco, del proceso oscuro de la generación, de la ascensión de las fuerzas del fondo hacia la superficie o hacia la luz." (151). Valente afirma, además, que la simbología telúrica —no negativa— de la serpiente existe "en las mitologías africanas." (150); en este sentido, la ambientación africana de "La mujer y el dios" justifica la mención de la "pupila de la

serpiente" (37). Recordamos que los reptiles, con un valor erótico íntimamente asociado a la fuerza telúrica, aparecen en "Hagiografía": "lagartos verticales" (150). Por otro lado, esa ascensión de lo esencial es la misma de "Biografía" o "Elegía, el árbol", como anteriormente indicábamos. Según Valente, el libro de Aleixandre *Pasión de la tierra* justifica en su título la entrada "en un movimiento que absorbe los contrarios sin optar por ellos, como la serpiente erecta de la mitología de Quetzalcóatl, que es águila y serpiente a la vez, o el sol de los egipcios, que es serpiente y halcón." (149). Esa supresión de los contrarios nos permite conectar el ensayo con el cuento "Pseudoepigrafía", que supone una antidualidad lingüística. Pero, además, la unión de contrarios simbolizada en el ave-reptil, en lo terreno y en lo celeste, como ocurría en "Elegía, el árbol", nos permite enlazar el ensayo con el cuento "En la séptima puerta", donde esos dos extremos, representados de forma prototípica por los dos hermanos, se ven obligados a luchar, a destruirse. No deja de ser significativo que la ruptura de la unidad esencial se de a través de los mismo símbolos, ave y reptil: "Si tú eres serpiente, yo soy águila; si tú eres lagarto, yo halcón." (99); águila o halcón y serpiente o lagarto (los que Valente descubre en aztecas y egipcios) actúan de modo idéntico en el ensayo y en el cuento, si bien representan la unidad esencial no escindida o la unidad de los contrarios en el ensayo y, sin embargo, en el cuento simbolizan la tergiversación de lo natural por parte de la sociedad, la división en sí y no de lo que era uno; en este punto, el ensayo coincide de nuevo y de modo sorprendente con "Pseudoepigrafía":

> Símbolo que determina un mundo donde la forma existe menos que la formación, un mundo anterior a las opciones excluyentes, a la afirmación y la negación escindidas, a la visión de lo cósmico y lo histórico como regiones de imposible conciliación. (154).

> No pongais —añadió la mujer— ni el si ni el no de la contestación querida en la pregunta. Porque del sí y del no nacen la desmesura, la cólera y la sangre (...) Cubriendo el sí y el no está el oráculo que a ambos los contiene, que los engendra por separación de lo que no podrá jamás ser dicho, sino significado (afirmado y negado al mismo tiempo). (109).

La serpiente de Aleixandre y el oráculo de Heráclito y Valente apelan, en efecto, al origen indiviso, un origen hacia el que, como hemos dicho en otras ocasiones, tienden los relatos del ourensano, acercándose a la fuente común —no dividida— de la narración y el canto. En la cita correspondiente al ensayo, por otro lado, vemos una explícita mención de la visión dual entre la historia y lo "cósmico" la cual, como ya hemos señalado, es reconocible en la evolución del relato del autor. No se trata, como dice el ensayo, de que se opongan, sino de que se fundan. Así, como en "Biografía" o en los poemas de *Cántigas de alén* y muchos de *Punto cero* y *Material memoria*, la mirada biográfica se realiza desde el enfoque mítico, apelando a la parte cósmica del poeta. Así pues, la lectura que Valente hace de Aleixandre es sumamente explicativa de su propio simbolismo e ideología en lo relativo a la atención a la unidad antes que a la separación. Cuentos como "En la séptima puerta", "Hagiografía", "Biografía", "La mujer y el dios", "Pseudoepigrafía", "Sobre el orden de los grandes saurios" o incluso el texto de *Punto cero* "Elegía, el árbol", entre otros, mantienen un diálogo fluido con las ideas que Valente plantea en el ensayo, ya contradiciéndolas en busca de la crítica histórica, ya enfocándolas desde la perspectiva erótico-amorosa o ya reproduciéndolas literalmente. Por lo demás, nos remitimos a lo dicho en otros apartados respecto a la simbología telúrica y angélica en el relato valentiano —y a la noción de unidad simple (que se desarrollará sobre todo en *Variaciones sobre el pájaro y la red* y *La piedra y el centro*), y la existencia cíclica que va de la muerte a la resurrección, asociada a la inmovilidad (de la serpiente) en el seno de lo originario—, que completa, creemos, las posibles relaciones con este ensayo.

El último de los textos de este segundo bloque, "Miguel Hernández; poesía y realidad", insiste en la primacía de la literatura de contenidos, sin retórica ni inflación verbal, sobre la lírica vacua. En este sentido, la última poesía del de Orihuela le parece más

plena de sentido que el barroquismo "culterano" de sus inicios. Dice Valente, a propósito de cierta poesía de la época del 27 que: "Algunos poetas de honorable escalafón apenas han consistido más que en esto." (156), refiriéndose al "mimetismo tradicionalista". El ataque a la poesía adocenada aparece de nuevo, pues, contactando con cuentos como "Rapsodia vigesimosegunda", "Variación sobre el ángel" o "En razón de las circunstancias", donde también se trata la función del poeta frente a su medio. Más allá de estos rasgos, apenas hay otros que permitan enlazar con los relatos valentianos.

Lo mismo ocurre con la mayor parte de los ensayos de la tercera parte que, o bien insisten en aspectos comunes a los ya tratados, o se acercan a una figura de un modo personal y poco teórico, impidiendo establecer paralelismos con el relato. Así ocurre con los cuatro primeros: "La naranja y el cosmos", en torno a la ética y la personalidad de Francisco Giner de los Ríos; "Tres retratos y un paisaje", sobre otro "institucionista", Manuel Bartolomé Cossío; "Antonio Machado, la Residencia y los Quinientos", en torno al sevillano y su relación con la Residencia de Estudiantes, y "Notas para un centenario", sobre la figura de Miguel de Unamuno. En este último ensayo hay alusiones al poder del dinero —"negra banca" 87— y a la hipocresía burguesa que nos devuelven a la imagen de la plutocracia maldita del paisaje de la infancia y a la simonía ética de la ortodoxia vivida o simplemente conocida, estudiadas ampliamente sobre todo en al análisis comparado del relato y la lírica de *Punto cero*. Unamuno es presentado como una de las influencias claves de la España de postguerra, sobre todo en cuanto a la temática religiosa y la civil, a partir de su postura antidogmática. Valente la asume, pues, como un referente de su propia creación. Resulta curioso, además, que el autor plantee la postura ética de resistencia al poder del escritor vasco en estos términos: "Unamuno estuvo en todo, denodadamente, contra la autoridad del tambor." (190). Ya fue comentado a propósito de *Punto cero* —"El escorpión amigo de la sombra"— el valor simbólico que nosotros atribuimos al redoble del tambor, asociado al ritmo que la autoridad pretende marcar. Esos tambores están presentes también en "Hagiografía", como ya se comentó.

"El sueño creador" se refiere a la figura de María Zambrano[186]. La relación de ésta con Ortega y Gasset sirve a Valente para reflexionar en torno a los vínculos entre el

[186] En este sentido, podría tener relación con "El regreso", ya que cabe la posibilidad de que el personaje llamado "María" sea un trasunto de la pensadora. Tengamos en cuenta que el ensayo "Breve historia

maestro y el discípulo, como en otras ocasiones hemos visto. "Qué lejos también de la imagen del discípulo proclive a retener, más que el íntimo gesto, la inevitable pompa tardía del maestro que, privada de aquél, viene a ser sin remedio corta y desnutrida pirueta." (196). Aunque con menor vehemencia y más generosa descripción de la naturaleza humana, esta mención no puede menos que recordarnos el gesto antropófago de "La última lección", donde el maestro, ávido de las galas del conocimiento, alimenta su voracidad insaciable con la actitud confiada del alumno. Por otro lado, Valente descubre la tendencia de Zambrano a buscar en su escritura receptáculos para sí misma: "espacio habitable, un ámbito de contemplación." (196), actitud similar, en otra perspectiva, a la que lleva al mismo Valente a crear en sus cuentos espacios y tiempos antenarrativos que acogen y sostienen la función distanciada del narrador[187].

"Carta abierta a José Lezama Lima" insiste en la figura del cubano, que representa, para Valente, la "comunicación plasmática con el universo material y carnal." (Polo: 215). En conexión con la propia poética de Lezama, Valente alude al "punto cero", de la no visión, al que tiende la poesía: "El punto donde no se ve es el punto donde la visión no es necesaria (...)" (202). Es la misma idea que ya hemos comentado a propósito de "Tamiris el tracio", donde el resto del canto es precisamente el silencio o el vacío. Valente entiende que La Habana de Lezama es un lugar de acceso al centro de la tierra y (de nuevo el telurismo, la inhumación mítica), curiosamente, la puerta de entrada se sitúa en el "patio de su casa" (202), quizá el mismo patio o espacio secreto al que se aludía en el poema de *Punto cero* "Patio, zaguán, umbral de la distancia", también dedicado al cubano. Por otro lado, la mención de la ciudad oculta a la que llevarían los pasadizos secretos —el laberinto— nos devuelve a la idea tratada a propósito de "Lorca o el caballero solo", pues sería una recreación del mito del castillo —"El señor del castillo"— o de la ciudadela a la que el peregrino se dirige, el recinto del dios, de la poesía y del vacío. También comprobamos que, una vez más, vuelve a resurgir la idea de la duración o rescate de la palabra que hemos asociado a la noción de trama en el análisis estructural: "(...) lo —a mi

de una edición", de *Variaciones sobre el pájaro y la red* se refiere a la relación del autor y María Zambrano con Calvert Casey. Debemos esta sugerencia, que desarrollaremos en el apartado biográfico, al profesor Luis Miguel Fernández.

[187] "Melancolía ésta que no alejaba, como no aleja en realidad la distancia que para mejor ver o mejor entender y participar toma el contemplador", dice Valente en el ensayo "Tres retratos y un paisaje" (174).

juicio— más fundamental, que es, precisamente, prolongar lo conversado, dar canal permanente de ida y vuelta a cuanta válida palabra pueda haber nacido a uno y otro lado de la lengua." (203). La creación es un acto de mediación, de residencia en el espacio del ángel o de lo vegetal en "Elegía, el árbol". Precisamente a lo vegetal se refiere Valente preguntándose a propósito de *Paradiso*, de Lezama, "¿Hay en el centro de ese libro un árbol? Probablemente sí: un árbol cósmico, es decir, un árbol y su invertido doble (...)" (203-204). El símbolo arbóreo lo hemos señalado en "*Dies irae*" y en "De la no consolación de la memoria", además de en *Punto cero* —"Elegía, el árbol"—. Su valor en el ensayo es el de la mediación, hacia arriba y —su doble invertido o reflejado en el espejo— hacia abajo, entre lo celeste y lo terreno. En fin, Valente se demuestra deudor de las ideas y reflexiones de Lezama Lima, sobre todo en lo relativo al mundo mítico del origen y la búsqueda del mismo, quedando claro que puede ser considerado fuente de buena parte de su simbología.

"El otro Borges" presenta una visión del mundo del escritor argentino que es, como Tamiris, un "aedo ciego" (209). A Valente le interesa el juego personal de Borges, la multiplicidad de sus yoes, las identidades solapadas, los deliberados anacronismos que sirvieron de tapadera al Borges escritor. La paradoja de la identidad o de las identidades posibles está reflejada en la voluntaria difuminación que el Valente narrador realiza en sus cuentos —yo, tú, él— disfrazándose de una voz atemporal que relativiza su identidad y que duda de su propia existencia: "Nace, nació, naciera o habría nacido" ("Biografía", 147). La circularidad de lo posible, las aleatorias combinaciones de la materia que ya vimos en *Cántigas de alén*, parece ser asumida como una referencia propia.

"Luis Cernuda en su mito", último de los ensayos de la tercera parte, vuelve sobre el enfoque de otros anteriores. No hay, sin embargo, mayores rasgos en común con los relatos.

La **cuarta y última parte** de *Las palabras de la tribu* está formada por tres ensayos dedicados a Rilke, Cavafis y Lautréamont. Consideramos que en ellos existen interesantes aportaciones para la interpretación de algunos cuentos. "Rainer María Rilke: el espacio de la revelación" gira en torno a la presencia espiritual de Rilke, ejemplo, según Polo, de "una traza de espiritualidad apresada" (217). En efecto, Valente lo sitúa en una "tradición segunda" (216), ligada a las corrientes finiseculares del ocultismo, la teosofía, a

las logias masónicas y a lo paranormal. También lo observa como caminante o buscador del espacio sagrado, ejemplo viviente y documento, pues, de *homo viator*; ese espacio se manifestaría en dos ciudades españolas, Toledo y Ronda. La segunda es concebida como ciudad mediadora que, como en "Elegía, el árbol", permite ir del fondo a lo alto: "He ahí el lugar mediador cuyo espíritu ya nunca abandonará al poeta; lugar que es escala por la que se puede subir a lo alto o descender de lo alto." (221). Ascensión, como la de la protagonista de "La mujer y el dios", o descenso, como el de "*Dies irae*". Ambos movimientos fundan el espacio intermedio entre lo sagrado y lo terreno. Páginas más adelante, Valente insiste en la misma idea de la verticalidad: "la vertical, la línea de lo que sube y desciende, de lo que no pertenece por entero ni a los dioses de arriba ni a los humanos, y puede ser por eso lugar de la manifestación." (225). Así, la temática de "La mujer y el dios", "*Dies irae*", "Elegía, el árbol", por un lado, y "El señor del castillo", por otro, resurge en la contemplación del checo. Valente también se fija en la recreación que Rilke hace del mito angélico, desde una perspectiva más islámica que cristiana[188], demostrando así los similares referentes del escritor leído y del escritor lector. En definitiva, Rainer María Rilke aparece en una actitud que es perfectamente reconocible en muchos de los personajes de Valente, si no en Valente mismo. La sección o media esfera oculta de la realidad es el objeto de atención y el punto de destino de Rilke y de Valente. Este hecho es muestra de una sensibilidad similar que, aplicada al ourensano, lo presenta como hilador de las tramas más oblicuas y profundas de la tradición hermética.

Del ensayo "Versión de Constantino Cavafis" destacamos fundamentalmente la lectura antihistórica que Valente hace de la obra del alejandrino, interesados ambos en los aspectos olvidados por la historia, en los silencios que todavía guardan las líneas de lo proclamado por la tradición. Recordemos la denuncia del silencio cómplice en cuentos como "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria" u "Hoy". En esta misma línea, contra la idea impuesta de la historia, recordamos "Homenaje a Quintiliano",

[188] A modo de curiosidad, se alude a las lecturas que el checo hacía del padre Ribadeneyra: "(...) recuerda que el padre Ribadeneyra, a quien leían mucho en Duino, llama a la Virgen «mujer del cielo y de la tierra», y Rilke no vacila en aplicar esas palabras a Toledo (...)" (221-222). Es curioso que el jesuita toledano aparezca en "Homenaje a Quintiliano" como portador de un mensaje que en el contexto biográfico en el que se presenta, se demuestra como utilitario y aun mercantilista (de compra de la conciencia, como en "Intento de soborno"). El texto del eclasiástico se va entreverando con el discurso del narrador hasta descubrir el sentido irónico que se le quiere dar.

"Informe al Consejo Supremo" y otros del mismo estilo. Pero hay una idea que nos parece aún más significativa, una idea que, por otra parte, ya hemos enunciado en otras ocasiones; Valente cree que el rescate que hace Cavafis de lo ocultado sirve para que los héroes lo sean sin el apoyo de la historia o, mejor, contra ella: "Cuando la plataforma de la Historia falta bajo los pies del héroe, cuando el hilo conductor del gran mecanismo ha caído ya de su mano, el acto de asumir libremente el propio destino es un acto de valor puro, con el que adquiere el hombre una suprema categoría, la de hacerse digno no ya de lo que gana, sino de cuanto ha deseado ganar y pierde para siempre." (231). Esta idea no puede menos de recordarnos uno de los tipos de personajes valentianos que hemos descrito (cfr. apartado temático-argumental), el que efectivamente asume la dirección de su vida y se enfrenta o se entrega al poder, sabiendo que en ese acto va a perecer. Quedaba, de ese modo, evidenciada la incapacidad de la historia para llegar hasta el último reducto de la libertad humana: "Discurso del método", "El fusilado", "Una salva de fuego por Uriel" o "El uniforme del general", son claros desarrollos de esas actitudes que Valente tanto valora.

El último de los ensayos de *Las palabras de la tribu* es "Lautréamont o la experiencia de la anterioridad". La influencia de Isidore Ducasse es evidente en muchos periodos de la obra valentiana, y resulta explicitada sobre todo en *Punto cero*. La obra de Lautréamont supone una "destrucción creadora" —cfr. el odio positivo de "Undécimo sermón (fragmento)"— y una "proyección hacia el origen" (234) —cfr. "Biografía"—. Valente sitúa el combate que inicia Lautréamont contra el dios en las coordenadas de la disolución de los opuestos, como en un ensayo anterior veíamos, en relación con "Pseudoepigrafía" o "En la séptima puerta": "(el mar y la tierra, la serpiente y el águila, las formas reptantes y las formas celestes (...) la dualidad y la nostalgia de lo no dividido." (234). Ese es el espacio en el que se sitúa también el silencio —cfr. "Segunda variación en lo oblicuo"— y la inmovilidad cinética, representada por el "vuelo inmóvil de la palabra única" (234), que nos recuerda el texto de *Punto cero* "(De la luminosa opacidad de los signos)" (398), del que hemos destacado su posible naturaleza narrativa. Valente cree que los *Cantos de Maldoror* pueden verse como una inversión de la imagen de la "interrogación directa a la divinidad sobre el problema del mal y el sufrimiento en la condición humana (...)" (235), idea que, recordamos, es la que preside "La mujer y el dios", cuento que también plantea ese deprecación a la divinidad. La figura del dios, ante las preguntas del

hombre, varía en continuas mutaciones; entre las fomas adoptadas por el dios Valente señala: "la leona (...) el cocodrilo" (236), cada uno con su valor. También en "La mujer y el dios" la protagonista "Bordeó las fauces del león, la solapada quietud del cocodrilo (...)" (37). Cabe la posibilidad de que se trate de los mismos símbolos, significando tanto el peligro como la respuesta ininteligible que el dios opone a la búsqueda que realiza el ser humano. Sin embargo, mientras en el caso de Lautréamont el protagonista se rebela contra el creador, desplegándose él también en múltiples formas tras haberse remontado al origen, es decir, al espacio anterior a la separación del sí y el no, donde lo indefinido todavía no ha adoptado una forma definitiva y específica. Esa es la misma operación que Valente efectúa frente a su creación y la que postula en ciertos textos —"Pseudoepigrafía", "Segunda variación en lo oblicuo"...—. Otros paralelismos posibles entre los relatos de Valente y la lectura que éste hace de Lautréamont son, por ejemplo, la apelación al andrógino en relación con el origen indiviso al que antes nos referíamos: "La imagen del hermafrodita responde al sueño de la unidad primordial mantenido en la tradición hermética de Occidente desde la tradición hermética de la *Cábala* y la alquimia o el adán andrógino (...) de Jacobo Böhme hasta los textos visionarios de Eliphas Lévi (...)" (239). Valente también asume ese simbolismo de la imaginería poética moderna en un cuento como "Mi primo Valentín", donde es representado por un ángel, prototipo judeo-cristiano de ser bisexuado. Otra cuestión que ya hemos notado en varios ensayos es el valor ditanciador que Valente atribuye a la ironía o al sarcasmo. Ya hemos detallado en otros apartados de qué modo funciona la mirada irónica de los narradores de Valente.

Finalmente, nos interesa el apunte que concreta el autor a propósito de la reversión de los mitos y las fórmulas que realiza, en su opinión, Isidore Ducasse: "Por consiguiente, la reversión de la fórmula no es tanto una negación del principio como de la totalidad del proceso lógico o mental que lo genera y, por supuesto, del orden que pueda en él encontrar fundamento." (240). Debemos tener en cuenta que un proceso similar es reconocible en el discurso narrativo del propio Valente; en un caso como "Del fabuloso efecto de las causas" la ideología que sostiene la causalidad como explicación del hombre es tergiversada y aun invertida, de modo que la relatividad se ciñe sobre el proceso relatado: queda, así, en evidencia la rigidez de lo ideológico. En efecto, la mirada irónica sobre la realidad, como hemos apuntado en varias ocasiones, facilita la "corrección" de los

mitos y leyendas propuestos. En el mismo proceso debería situarse la relación entre el título y el cuerpo narrativo de cuentos como "Discurso del método", "*A midsummer-night's dream*", "*Dies irae*", "Homenaje a Quintiliano", etc. En lo que al relato se refiere, Valente observa a Lautréamont en unas coordenadas que lo acercan claramente a su propio mundo; símbolos, temas, técnicas e intereses son, en gran medida, comunes.

Nos referiremos, finalmente, a modo de curiosidad, a "Morir en La Florida: una carta", que aparece como apéndice evocando la figura de Alberto Jiménez Fraud. En el texto encontramos un ejemplo de cómo Valente absorbe la forma de las palabras, desde una perspectiva sinestésica, atendiendo al "color" del sonido y a la "acústica" de la forma. Las vocales abiertas evocan la blancura, la apertura y la entrada en lo innominado. Dos palabras —"plática" (245) en este ensayo, y "nada", en el cuento "El regreso"—, se perciben con idéntico cruce de sentidos:

La palabra plática infunde más sosiego; la presencia de la doble vocal blanca hace nacer de ella más espacio y quietud. (245).	La palabra *nada* es hermosa (la veías por fuera desde dentro) con esa casi no consonante intermedia absorbida en la blancura de la doble vocal única. (89).

Ese idéntico sentimiento se da, curiosamente, en evocaciones de personas desaparecidas. La plasticidad visual o acústica de la voz acude a Valente como herramienta que perfora los muros de la no existencia personal o poético-lingüística; las vocales "deflagradas", plenas de blancura, alumbran y guían en ese espacio. Teniendo en cuenta que se trata de procesos similares, no parece difícil entender que estamos también ante la misma voz enunciadora.

Hemos comprobado cómo en *Las palabras de la tribu* Valente establece, en tono más o menos teórico, una serie de principios organizados fundamentalmente en torno a las ideas de literatura (o pensamiento) y poder, y la exégesis del origen, lo cual sitúa al volumen entre la historia y la poesía, de modo similar a lo que ocurre con los relatos. Las relaciones, como en el caso de *Punto cero*, *Material memoria* o *Cántigas de alén* se dan de modo similar respecto a *El fin de la edad de plata* y a *Nueve enunciaciones*, lo cual nos confirma en la idea de que ambos volúmenes tienen una distribución temática similar, debiendo ser considerado el segundo como equivalente del primero (equiparables) y no como su cuarta parte estructural. También consideramos que algunos ensayos, concebidos

como análisis de obras de terceros autores, resultan, curiosamente, radiografías casi perfectas de la propia: Valente proyecta su interés sobre las obras en las que se percibe una afinidad. La densidad del pensamiento del autor permite que, a través de los paralelismos establecidos, se puedan dar en algún caso nuevas lecturas de algunos cuentos que, sin anular las más evidentes, reflejan en la pluralidad de sentidos los múltiples intereses de un escritor atento a las más diversas manifestaciones artísticas de la modernidad. *Las palabras de la tribu* revela una postura ética y otra estética, a veces unidas, que clarifican muchos aspectos de la cuentística del autor y, de nuevo, no dejan lugar a dudas de la **multiestratificación** de la **escritura** de Valente, formada por **recurrencias cíclicas** a temas, enfoques, ideas, símbolos, referentes... dados en los distintos apartados de su producción literaria. No hay duda de que muchos de los mundos mentales y de los procedimientos de escritura de *Las palabras de la tribu* son los mismos que existen en *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*

4. 1. 1. 2. 1. 4. Tres variaciones sobre la negación

Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de *La piedra y el centro* (Valente, 1991) es el **último libro** del autor que emplearemos para establecer similitudes o relaciones de **influencia / convergencia** respecto a sus **relatos**. La obra recoge el pensamiento del autor correspondiente a la etapa más próxima de su producción. *La piedra y el centro* incluye, además, el "Ensayo sobre Miguel de Molinos", publicado de modo independiente en otras ocasiones. Al igual que ya hemos comprobado en secciones equivalentes, como la segunda parte de *El fin de la edad de plata* o *Nueve enunciaciones*, la poesía de *Material memoria* o *Cántigas de alén*, la mirada a lo histórico se reduce en favor del análisis de otros aspectos que en el presente volumen son, sobre todo, el mundo de la mística y de la palabra (casi siempre indiferenciables). A ellos se suma una atención menos constante a los restos del poder. Los tres enfoques aparecen íntimamente asociados entre sí, sobre todo a partir de la idea de la negación, tal y como reza el siguiente parágrafo; la negación de la mística (una negación, como el odio de "Undécimo sermón (fragmento)", positiva), como percepción de la sustancia divina, la negación fundacional de la palabra, que relega sus valores utilitarios, y la negación de las manifestaciones del poder. Como en

los capítulos precedentes, procedemos a establecer los puntos de contacto de ese pensamiento con el presente en los relatos; en muchos casos, los aspectos destacados redundarán en otros ya vistos. Sin embargo, también será posible ver correspondencias nuevas. Realizaremos el seguimiento en tres apartados correspondientes a las tres ideas nucleares que hemos señalado.

4. 1. 1. 2. 1. 4. 1. Hacia el otro yo por la carne

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Como ya hemos adelantado, la **reflexión** en torno a la **mística** ocupa gran parte de los ensayos presentes. A Valente le interesa fundamentalmente la mística cristiana, pero no de modo aislado, sino como experiencia que converge con manifestaciones similares en tradiciones diferentes (cfr. "Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión"). Se sitúa, pues, en una actitud abierta, interesada en la comprensión de fenómenos comunes.

La mística representa la heterodoxia, la resistencia o el conocimiento alternativo frente a las imposiciones del poder. En este sentido, no es necesario insistir en su presencia en los relatos. La mística representa también la epifanía del otro en el que el "yo" se conoce, con el que se funde o se hace materia indivisa, llegando así a la unidad simple (Eckhart) como estado de no-dualidad en el que el místico es uno con Dios, o el cuerpo uno con el alma[189]. "Pasmo de Narciso" habla de este mito de resurrección o de anagnóresis del "yo" en el "yo" del espejo; los dos se hacen uno en la visión. Recordemos que en el relato la contemplación y, en concreto, la contemplación del "yo" en el espejo, está claramente presente; en "La mujer y el dios" su protagonista se queda sentada "a orillas de las aguas que se iban llevando su transparente imagen hacia el mar". (37). En otras ocasiones hemos señalado la plurisignificación que adquieren ciertos símbolos valentianos (agua, oscuridad...) en los cuentos, según se asociasen a la condena de lo histórico o a la asunción de lo hermenéutico. Con la mirada ocurre lo mismo: la positividad de la de "La mujer y el dios" se contrapone a la negatividad o la imposibilidad de la de "De

[189] Habla Valente de que sólo lo igual puede identificarse con lo igual. El budismo asevera la misma idea: "Conocer la flor es convertirse en la flor, ser la flor, florecer como la flor (...)" (D. T. Suzuki, "Conferencias sobre el budismo zen", en Suzuki y Fromm, 1981: 20).

la no consolación de la memoria" o "*Dies irae*", donde el agua "no recompone imágenes" (127). "El ojo del agua" vuelve de nuevo sobre la mirada unida al elemento líquido. A través de la figura de San Juan traza las correspondencias entre el "Agua abisal" (77) y la percepción del sentido de la unidad en el origen. Evidentemente, estamos ante el mundo de "Biografía", representado incluso en términos equivalentes: "Inmersión en las aguas, descenso al fondo, al légamo y a los limos primordiales del fondo." (79). Las aguas son, en efecto, el espejo, otro espacio intermedio —equivalente al filo del horizonte en el que se sitúa el ángel— donde se produce la revelación (de lo sagrado, del origen...). Así ocurre en "Biografía". Por otro lado, la mirada epifánica no es la mirada del ojo físico, sino la que se sitúa en la más pura manifestación de la luz: la oscuridad (cfr. "Ensayo sobre Miguel de Molinos", 95-96). Así, el ciego es el que verdaderamente ve: "La ceguera es la mirada del vidente" (81). No cabe duda de que ese vidente, ese iniciado, está representado en la figura de Tamiris el tracio, o incluso en la de la anciana de "Con la luz del verano", ambos capaces de percibir la luz, poseedores de la no-visión. Esta idea se expresa claramente en "Teresa *in capella cornaro*", donde el barroco, el arte de la mirada y la visión, paradójicamente, no alcanza la visión que la carmelita representa y se queda en la figuración externa: "el lugar donde el barroco propiamente no podía llegar, lugar extremo donde cesan los medios, el lugar de la no representación" (59). Ese lugar es, sin duda, el vacío, el punto máximo de tensión de la palabra, del cuerpo o del espíritu, vinculado a la idea budista de la nada, tal y como representa "Segunda variación en lo oblicuo": la blancura.

La atención al cuerpo del místico ocupa un lugar central; la carne es entendida como el espacio que lo divino adopta para su manifestación, de modo que el dualismo de la doctrina cristiana se sustituye por la primitiva percepción del cuerpo como unidad total del espíritu y la materia. En "El misterio del cuerpo cristiano", por ejemplo, insiste en la idea de un Dios corpóreo, venido hasta la carne, para anular las escisiones y dar a la materia un carácter sagrado. De este modo, la materia toma contacto con lo divino, y Dios se reconoce en la materia. Resulta de ese doble proceso, equiparable a la vía ascendente-descendente del árbol mágico o de las aguas, que propone la mística, la reconocida idea de la unidad simple de Eckhart, que niega las escisiones. Esa misma idea aparece en "Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu". La insistencia en el cuerpo no puede menos de

recordarnos la presencia de campos semánticos asociados a esa idea en cuentos como "El fusilado" o "Hagiografía", a los que ya nos hemos referido. En relación con el segundo se sitúa la percepción erótica de la carne como medio de acceso a lo sagrado o a lo espiritual; "Eros y fruición divina" concibe la atracción sexual como una fuerza unificadora de contrarios, que restablece de una unidad primitiva. Es evidente que el avance erótico-trascendente del protagonista de "Hagiografía", que se va fundiendo con la mujer en su respiración, conecta abiertamente con estos principios: "La aspiración de un ser a fundirse con otro en unidad indisoluble constituye el movimiento primero del erotismo, cuando no de la pura sexualidad" (45). Por supuesto, esa tendencia a la unidad que también experimenta el cuerpo origina la figura de la androginia, lo cual nos lleva a la mitología angélica y, en especial, a la que se representa en "Mi primo Valentín", que menciona explícitamente el carácter hermafrodita del ángel visitante, símbolo, por tanto, de esa unidad perdida. "Los ojos deseados" insiste en la negación del espíttitu desencarnado de la ortodoxia cristiana de Orígenes, asociada a la filosofía platónica, y postula la experimentación de lo divino a través de lo carnal y lo sexual: "El acoplamiento sexual responde en la *Cábala* a la semejanza del hombre entero con Dios" (193). Otros ensayos insisten en el mismo enfoque. Comprobamos, por tanto, que se da una clara conexión con la poesía última de Valente (*Mandorla*, *El fulgor*...), y que, respecto al relato, los puntos en común se centran sobre todo en "Hagiografía", que afirma la unidad esencial, la búsqueda de lo no disuelto, a partir de la experimentación del cuerpo. Como ya dijimos respecto a *Material memoria*, ese distanciamiento (al menos cuantitativo) es lógico y explicable por la entrada plena del autor en el territorio de lo metafísico-corpóreo como base de su estética y de su pensamiento. Comprobamos, sin embargo, que otros enfoques como el de la mirada, el contemplador, o la presencia de las aguas como espacio de intercomunicación con lo divino[190], sí están mucho más presentes en el relato, lo cual revela la amplitud de intereses que son capaces de cubrir los cuentos.

[190] A propósito del espacio medianero entre lo visible y lo invisible en el que sería posible percibir la presencia de lo trascendente, sea en forma de ángel o de palabra en tensión, habla Valente en el "Ensayo sobre Miguel de Molinos": "En efecto, el anónimo inglés de *The Cloud of Unknowing* declara: «Porque el silencio no es Dios ni la palabra es Dios (...). Dios está oculto entre ambos»" (85).

4. 1. 1. 2. 1. 4. 2. El apocalipsis de la estupidez

El **poder**, en cualquiera de sus manifestaciones, objetivo clave del escritor en sus primeras etapas, todavía sigue apareciendo, aunque lo hace de modo subsidiario, como un simple estorbo al avance (imparable) del pensamiento libre. La ortodoxia es entendida como una figura histórica que toma distintas formas según el momento de que se trate, y que obliga a que las manifestaciones disidentes tengan que mantenerse en lo que Valente llama "tradiciones segundas" o corrientes ocultas del pensamiento. Para empezar, como veremos en el apartado siguiente, la naturaleza profunda de la palabra poética le exige un apartamiento radical de los fundamentos del lenguaje ordinario de la sociedad, limitado a los usos comunicativos más elementales y, por tanto, inútil para las labores de búsqueda y conocimiento. Ello implica que el lenguaje ordinario aparece negado: "La forma se cumple sólo en el descondicionamiento radical de la palabra", dice el autor en "Las condiciones del pájaro solitario" (19). Esta idea hay que ponerla en relación con la crítica al poder mediante la alusión a su discurso lingüístico realizado en diversos cuentos: "Empresa de mudanzas", "Informe al Consejo Supremo", "Homenaje a Quintiliano", etc., y, especialmente, en textos que contraponen de modo explícito las dos versiones del lenguaje, la del poeta y la de la sociedad: "En razón de las circunstancias" y "Variación sobre el ángel".

"Lectura del Bosco" es un análisis de las razones de la estética feísta del pintor; en otras ocasiones nos hemos referido a este ensayo, creyendo descubrir en él las pautas que el propio Valente emplea en la deformación burlesca de algunos de sus personajes, pues también él es capaz de llegar a la representación del "apocalipsis de la estupidez" (29). Tenemos que remitirnos a la atención prestada a la idea de la estulticia en apartados anteriores, sobre todo en relación con *Punto cero*. Lo dicho allí nos sirve ahora: se trata de una omnipresencia de lo estúpido poblando la tierra, en grandes masas homogéneas, tal y como también las representa El Bosco. Simplemente, a modo de ejemplo, debemos tener presente "Un encuentro", con su "imbécil" protagonista ocupando todos los espacios verbales y físicos. Valente cree que "Habría que sentirlo próximo." (30), es decir, útil para la representación de la sociedad actual, caracterizada también por la "desrealización de lo humano" (30) que nosotros percibimos en la increíble realidad de "Acto público", "La

ceremonia" y otros cuentos. Al lado de las masas gregarias también percibe Valente la presencia fulgurante de ciertas figuras exentas y alejadas de los tumultos. Esas figuras, dentro del conjunto del relato valentiano, también tienen su representación en los héroes resistentes al poder, en las actitudes rompedoras y, claramente, en el alejamiento ideológico que el autor realiza en la etapa hermenéutica del relato. El Bosco y Valente serían figuras intercambiables, y el ourensano también parece entenderlo así.

El espectáculo de las masas, la anulación de la mirada trascendente por acumulación de luz espurea, aparece en "Teresa *in capella Cornaro*", ensayo que opone la figuración de la santa en la conocida escultura de Bernini, pensada para la contemplación de las masas con un fin publicitario y propagatorio, con la esencia de la experiencia extática, totalmente opuesta al espectáculo de lo sobrenatural (los signos externos del éxtasis), considerado por la propia Santa Teresa como un síntoma de imperfección. El poder aparece apropiándose de las figuras de los heterodoxos, intentando anularlas mediante su utilización particular para detener el poder destructor que subyace en ellas. Lo mismo ocurre en "San Juan de la Cruz: umbral de un centenario", donde se alude a la "Iglesia triunfante" (222), que de modo directo nos recuerda a "Homenaje a Quintiliano", con su personaje investido de honores y edad también triunfantes, o al "mínimo de espíritu" (222), paralelo al "mínimo" de que se habla en "Undécimo sermón (fragmento)". Esas figuras son las que intentan apropiarse del prestigio del heterodoxo al que en otro tiempo combatieron duramente, encerrándolo en un "exilio interior" (225), paralelo al que sufren Uriel de Acosta, Abraham Abulafia y otros personajes del relato de Valente. En definitiva, la figura del heterodoxo tiene una presencia siempre clara y abundante en la creación valentiana. Aplicado al caso del relato, revela que éste se encuentra en las coordenadas más avanzadas del pensamiento del autor, pese a que suela ir asociado al ejercicio de la resistencia al poder más que propiamente a las experiencias místicas (ahogadas por lo primero). La violencia del poder sobre el que piensa libremente al margen de los límites de la ortodoxia es un problema que parece inquietar constantemente al autor, tanto en los relatos como en sus ensayos más próximos.

Como apunte final de este apartado, parece que la violencia física, más propia de las primeras etapas, todavía no ha desaparecido; la ejerce la ortodoxia religiosa del siglo XVII contra el místico, pero sus procedimientos, inquietantemente, son idénticos a los de la

ortodoxia político-militar del siglo XX en Hispanoamérica. Los saltos culturales, temporales, espaciales... No anulan las formas invariantes en que se materializa la represión del poder. En efecto, hallamos un claro paralelismo entre en "Ensayo sobre Miguel de Molinos" y "Discurso del método":

> La lectura del sumario y de la sentencia duró dos horas. Molinos la oyó de hinojos, con un cirio encendido en las manos atadas. (...) En el centro de ese espectáculo, la figura de Molinos debió de ser una figura distante, hermética, velada o ya en su solo ser reabsorbida (...). (121-122).

> —¿Sabes? Todos suelen morir bien. Como merecen, claro está. Los pones con la vela en la mano y de rodillas. (...) De pronto el tipo dejó de temblar y me miró a la cara. (...) Parecía de repente tranquilo y respiraba bien. (*pássim*).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En ambos casos hay una vejación idéntica, y la actitud de los condenados también es la misma, de pasividad y tranquilidad, que es lo que más inquieta al poder. Ese mismo estado de indiferencia o de ausencia se percibe también en el condenado del cuento "El fusilado" o en el suicidio de Uriel de Acosta. Parece una constante en Valente. No sería descabellado pensar que en el momento de la escritura del cuento estuviese presente, consciente o inconscientemente, en la mente del autor el caso y la figura del aragonés, que él tan bien conoce.

4. 1. 1. 2. 1. 4. 3. El verbo escondido

La **reflexión sobre la palabra**, tercer elemento de análisis en estos **ensayos**, aparece íntimamente unida a la que se hace sobre la experiencia mística, o incluso se podría pensar que se trata de una misma cosa. De hecho, el propio Valente, cuando explica el funcionamiento del pensamiento místico, al mismo tiempo está explicando el funcionamento de sus propios mecanismos de escritura y creación, que son, esencialmente, idénticos. Por ello, puede concluir que los símbolos representativos de la literatura mística, más allá de su sentido religioso, tienen también uno claramente poético: "«El vuelo alto y ligero; el amor con que arde; la simplicidad con que va». ¿Propiedades de la paloma o de la palabra?" ("*Dove vola il camelonte*", 162).

La atención a la naturaleza de la palabra poética se da en muchos textos y, como decimos, en general de modo indiferenciado del tratamiento del pensamiento místico. Valente entiende, por tanto, que la de la escritura es una experiencia paragonable a la que vive el místico. En primer lugar, y como ya adelantamos, concibe el principio del proceso de escritura como un abandono (éxtasis) de la palabra programada. Esta idea se ve en diferentes textos, como "Sobre la operación de las palabras sustanciales", donde se opone la palabra *matrix* a la palabra utilitaria: "El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra." (61). Esta sola referencia nos sitúa en el campo propio de cuentos como "En razón de las circunstancias", "Variación sobre el ángel", "Pseudoepigrafía" o "Repetición de lo narrado". A partir de ahí, la escritura es un viaje en busca de la palabra original, un descenso al fondo de las aguas: "(...) la copla como oscura señal de la sumergida infinitud del sentido o del fondo." ("La piedra y el centro", 16), apelando a la idea que es propia de "Biografía" o incluso de "Elegía, el árbol" (*Punto cero*); se busca la

reincorporación a la unidad primigenia, porque toda visión dual proporcionada por el lenguaje es una visión falsa —"La separación es padecida en el desgarramiento de lo uno", *ibid.*, 17—, tal y como se postula en "Pseudoepigrafía", cuento que defiende la unidad esencial del pensamiento y de la palabra. Esa realidad distinta de la palabra opera una nueva interpretación de la naturaleza del signo lingüístico e incluso de la realidad del yo enunciador, tal y como se representa en "Las condiciones del pájaro solitario", o incluso, con mayor claridad, en "Sobre la lengua de los pájaros". Este ensayo afirma que la experiencia extrema del lenguaje, esa experiencia equiparable a la del místico, se mueve entre la destrucción y la continuación, debido a que pretende salirse de los límites impuestos para llegar a lo que no se puede decir en propiedad[191]. En este sentido Valente manifiesta idénticas fuentes documentales a las perceptibles en "Pseudoepigrafía":

> El poema, igual que el Señor del oráculo, no dice, no afirma ni niega, sino que hace signos; significa, pues, lo indecible, no porque lo diga, sino porque lo indecible en cuanto tal aparece o se muestra en el poema, lugar o centro o punto instantáneo de la manifestación. (240-241).

Recordemos que "Pseudoepigrafía" habla de que:

> *El señor del oráculo ni declara ni oculta, significa. No pongais —añadió la mujer— ni el sí ni el no de la contestación querida en la pregunta. (...) Cubriendo el sí y el no está el oráculo que a ambos los contiene, que los engendra por separación de lo que jamás podrá ser dicho, sino significado* [afirmado y negado al mismo tiempo]. (109).

Vemos que el sentido y las referencias metaliterarias son los mismos. No deja de ser curioso además que Valente asocie el proceso de escritura que lleva a la significación a partir de la disolución del lenguaje con una paralela disolución de las dimensiones espacial y temporal e incluso con la de la naturaleza del yo: "(...) junto con el lenguaje, entran en su disolución o en su fanā las nociones de espacio y de tiempo o la noción de sí mismo o del yo." (241). Debemos recordar que en el avance del proceso hermenéutico en el relato, asociado a la disolución del argumento, hemos advertido también una clara disolución o suspensión de las nociones de espacio y de tiempo, y no menos claramente, de la de la persona narradora, que el mismo Valente se preocupaba de relativizar con afirmaciones como "Para decir la palabra yo hemos de saber decirla

[191] En "La memoria del fuego", que trata esta misma temática, encontramos un parágrafo revelador: "Sobre la imposibilidad de la palabra" (251), que nos remite, por el mismo título, al cuento "Sobre la imposibilidad del improperio" que, en tono paródico, trata las mismas cuestiones, cómo decir lo indecible. Quizás no se trate de una simple casualidad.

como en ausencia de quien la enuncia" (135), o incluso plasmada en cuentos como "Repetición de lo narrado": "¿quién de nosotros dos es tú y quién soy yo?" (139)[192]. Quedan pocas dudas, pues, de que en el relato también se experimenta el proceso de disolución del lenguaje para intentar acceder a territorios propios de lo sagrado; además, como vemos, los medios empleados son idénticos.

El lenguaje poético, por tanto, invierte (o restaura) el tópico de la cortedad del decir, pues su propiedad principal es la de ser capaz de alojar en su limitación la entera latitud de lo indecible: es posible percibir en lo que se dice todo lo que no se dice. Nada se le escapa, pues. Dice el autor en "Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido": "De una a otra declaración, san Juan se mueve entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir." (73). Esto es, la sustancia última del canto es su silencio, tal y como ocurre de modo paródico en "Sobre la imposibilidad del improperio" o, sobre todo, en "Tamiris el tracio": "(...) pero ya el don del canto entero se cumpliera y su forma o verdad era ahora el silencio." (108). Del mismo modo, en "Segunda variación en lo oblicuo" se nos enseña que la función del canto —o de la pintura— es señalar el camino hacia lo abierto, hacia lo blanco o hacia el silencio. Por otro lado, en este mismo ensayo Valente afirma que la palabra poética se sitúa en el espacio de mediación que va entre el silencio y el decir; es, pues, como la figura del ángel, como los dibujos de Hui-Tsung, un medio para alcanzar la visión de lo invisible. Además, en "Meister Mathis Nithardt o Gotthardt, llamado Grünewald", adopta la simbología clásica de la nuclearidad que es habitual en los relatos. Por ejemplo, a propósito de la crucifixión de Issenheim, cree Valente que "El eje es el Cristo. El eje es el madero, el árbol" (25). Debemos tener bien presente el texto "*Dies irae*", donde también el centro de cada círculo que desciende el personaje está ocupado por "un árbol quemado" (93). A valores adyacentes de lo arbóreo ya nos hemos referido en otras ocasiones. En el mismo ensayo, además, se alude a la simbología de lo blanco: "El blanco, un no color, es en la crucifixión de Issenheim una explosión hacia adentro." (26). Se trata del no color, de la entrada en la no visión, tal y como ocurre en "Segunda variación en lo oblicuo". Con este cuento también coincide el ensayo "Meditación del vacío en *Xemaá-el-Fna*", donde "(...) la plaza y la página en blanco son una sola y misma cosa." (33), es decir, el vacío.

[192] La misma idea de la disolución del yo la encontramos en "Las condiciones del pájaro solitario": "En el punto de unificación de la forma, la referencia al hombre o al autor —¿quién es el autor?— está ya de antemano disuelta." (20).

Los valores de la página en blanco en los relatos de Valente ya fueron comentados en otras ocasiones, sobre todo entendidos como rasgos de una modernidad que en su caso particular encuentra su razón de ser en la tradición (cierta tradición) heredada (cfr. estudio argumental).

El alcance de la palabra se representa a veces como una lucha, tal y como ocurre en "Tamiris el tracio". Por ejemplo, en "Sobre la operación de las palabras sustanciales" Valente habla de la lucha de Jacob con el ángel, mito que puede ser trasunto de "Mi primo Valentín". En efecto, el ángel, "señor de lo indistinto", es el guardián del límite entre lo sagrado y lo profano, entre la palabra utilitaria y la palabra generadora. Del mismo modo que Valentín o Tamiris tienen que establecer una batalla con sus oponentes, Jacob lucha con el ángel: "Tal es la aventura de la palabra poética, aventura del comienzo perpetuamente comenzado: aventura del alba." (64). En el mismo ensayo, por cierto, se alude al punto de partida del poeta; si el místico comienza con una total desposesión de su espíritu, el poeta no debe ser menos: su primer paso es la creación de un espacio vacío preparado para acoger a la palabra[193]. La desposesión del poeta se da mediante la fórmula de la recuperación de la inocencia que fue tratada en otros puntos. Esa inocencia, según el autor, es equiparable en su valor "emancipador" de la realidad a la locura: "Poesía y locura nos restituyen la inocencia del lenguaje." (65). Esta idea nos hace pensar en el caso de "Sobre el orden de los grandes saurios" donde, en efecto y como ya explicamos, la locura opera un distanciamiento del personaje sobre la realidad, de modo que puede entrar en las realidades ocultas que niega la sociedad. El loco, como el ciego, es un visionario.

Otra idea que presenta el mismo ensayo es la de la encarnación de la palabra, en el sentido bíblico de que el Verbo se hace carne. Ya hemos aludido al valor del cuerpo y, en otros momentos, hemos representado el acercamiento de Valente (como narrador) a las palabras en términos de "fisicidad" tangible de las mismas, sobre todo a partir de textos como "Sobre la imposibilidad del improperio", donde se alude a la necesidad de moldear con las manos las palabras. Valente habla de la consustanciación de la palabra en materia orgánica:

> Instante en que la creación se hace posible, en que la palabra se sustancia en semen y en sangre para que sean posibles los tiempos y la generación. (67).

[193] Ya en "*La piedra y el centro*" dice Valente que "El cantaor establece primero el territorio de la voz; después, canta desde la voz hacia adentro." (16).

con un planteamiento casi idéntico al que en otros momento hemos señalado en "Intento de soborno":

> El arte de las letras (...) Un arte que ligaba la mano al pulso, el pulso al corazón, el corazón a la forma minuciosa. ¿Cuántos secretos golpes de corazón contiene una letra perfecta? (121).

La palabra es, por tanto, una sustancia corpórea, un organismo moldeable. No cabe duda, pues, de que Valente entiende en una misma dimensión la palabra de los místicos y la de los poetas: "la expresión de ambas sería, desde nuestra perspectiva, resto o señal —fragmento— de estados privilegiados de la conciencia (...)" (69). En efecto, como las figuras de "Segunda variación en lo oblicuo", la palabra es señal e indicación de lo menos visible y, por lo tanto, fragmento —como gran parte de los cuentos— de la realidad que se quiere representar pero de la que sólo se puede ofrecer una aproximación. También en "*Dove vola il camelone*" el autor señala a propósito de Leonardo la "dinámica de perpetua apertura —inacabamiento—" como un rasgo de su "radical modernidad" (159). Otra idea que nos parece significativa es la que el autor percibe en la necesidad de desposesión que experimentan los místicos. En el "Ensayo sobre Miguel de Molinos", por ejemplo, nos habla de lo negativo de la idea de propiedad en el terreno espiritual. No es necesario insistir en el pecado de la avidez o la avaricia que hemos comprobado en relación con *Punto cero* en los cuentos como uno de los pecados más habituales de la sociedad: "María Cazalla (...) llamaba propietarios a los ávidos de provecho, de apropiación de bienes o méritos espirituales." (92). Ya sabemos que lo espiritual o lo intelectual, también son en la narrativa objeto de deseo de los avariciosos, como ocurre en "La última lección", "Homenaje a Quintiliano", etc. El mismo ensayo hace referencia al equivalente budista de la iluminación mística occidental, el *satori*, estado de no acción y de percepción total. El *satori* se da, según Valente, en el prosaísmo de lo cotidiano; así, la experiencia de lo extraordinario no surge de un estado anormal de la conciencia, sino de la normalidad: "(...) el estado de *satori* «puede producirse —dice Suzuki— en cualquier situación de la vida cotidiana»." (97). Recordemos que la experiencia de Valentín en "Mi primo Valentín" se produce, en

efecto, en el caos circulatorio habitual de las grandes ciudades, lo cual causa la incredulidad de la prensa[194].

También podemos mencionar que Valente cree que tras la salida o éxtasis del místico, se da un regreso[195] a la inmediatez de la realidad, la cual se va a percibir de otro modo. A diferencia del gnosticismo, pues, no hay evasión. Creemos que ese proceso tiene su paralelo en el viaje que Valente realiza en su creación, de modo particular en el relato, pasando de la atención a lo histórico en un tono crítico a, tras el vuelo del espíritu en busca de la inocencia perdida, una mirada sobre la realidad realizada con los medios que proporciona dicha inocencia recuperada, una mirada al origen y al mito. Sería el paso de "De la no consolación de la memoria" a "Biografía", por ejemplo.

En *Variaciones sobre el pájaro y la red* y *La piedra y el centro*, como ocurría en *Las palabras de la tribu*, Valente apuesta por una poesía del conocimiento. De este modo, es lógico que la capacidad del lenguaje para conocer ocupe un lugar central de su reflexión. Partiendo de la necesaria relativización del poder de las palabras comunes se pone en suspenso también el conocimiento obtenido. Es decir, se reconoce la inefabilidad de lo "sagrado", para lo cual hay que habilitar medios nuevos que permitan expresar su "inexpresabilidad". En este sentido volvemos a hallar una conexión clara con relatos como "Repetición de lo narrado" o "Pseudoepigrafía". Éste último y el ensayo "El sueño de la red" están claramente relacionados, en tanto que el cuento habla de que "Cubriendo el sí y el no está el oráculo que a ambos los contiene, que los engendra por separación de lo que no podrá jamás ser dicho, sino significado (...)." (109), y el ensayo propone que "Entre el sí y el no salen volando de sus materias los espíritus y de sus cuerpos las cervices." (165).

El sí y el no[196] son conceptos válidos en un lenguaje causal, pero, en tanto que ideas opuestas y separadas artificialmente de su unidad esencial, no pueden llegar al

[194] En otros momentos recordábamos esta característica paralela a la que se puede dar en la literatura del "realismo mágico", aunque la diferenciamos netamente de ella.

[195] Recordamos que ese doble pasaje de ida y vuelta, de modo simbólico, es el que se sustancia en "Biografía" y, más claramente todavía, en el texto de *Punto cero* "Elegía, el árbol". El agua y el vegetal son los espacios mediales que permiten la salida y aseguran el regreso hacia una realidad que se va a mirar con la luz de una inocencia recién recuperada. "Perspectivas de la ciudad celeste" habla de la ciudad (el castillo de "El señor del castillo") a la que se encamina el poeta. La azotea y el sótano, el cielo y las raíces, como en el texto aludido, son dos partes interdependientes.

[196] Es significativo que la filosofía zen parta de principios idénticos, expresados a veces con palabras iguales: "En Occidente "sí" es "sí" y "no" es "no"; "sí" nunca puede ser "no" o viceversa. Oriente

conocimiento de lo trascendente. La verdad se sitúa, pues —espacio intermedio— entre el sí y el no, o sobre ellos, previamente a la separación de los dos conceptos. El lenguaje de los místicos, como el de Valente en sus relatos, tiende a disolver esas oposiciones artificiales.

"Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión" es un ensayo que explicita la naturaleza del acercamiento del occidental a la filosofía o al pensamiento oriental. Según Valente, cuanto más se extreman las experiencias místicas occidentales, más se aproximan a sus raíces, ancladas en la "natural orientalidad" (172). En el mismo texto habla de los "fulgurantes diálogos" (169) del zen. Ambos datos podrían explicar el interés que el escritor demuestra por las formas orientales, en concreto por el pensamiento budista, materializado también en un diálogo fulgurante en un caso como "Repetición de lo narrado". Por otro lado, alude a un símbolo común a las dos tradiciones, el de los castillos, que ya en *Las palabras de la tribu* era descrito como el punto de destino del caminante, la ciudad sagrada, el punto cero. No es este ensayo el único que parece plantear de modo teórico ciertos principios que el autor reconoce en obras místicas y que en realidad se pueden considerar también como el fundamento de su propia escritura narrativa. Por ejemplo, "*Verbum Absconditum*", centrado una vez más en la aparente contradicción de querer contener en el texto lo indecible, a través del *Cántico* de San Juan, habla del "comienzo abrupto del poema" (205), iniciado con el repentino parlamento de uno de los interlocutores. Ese inicio es la "repentina salida de ese hueco o matriz" (*ibid.*), del hueco del no estar, del vacío en el que se sitúa el autor. Es curioso que, como ya hemos señalado, el relato de Valente también se caracterice por los inicios abiertos, *in medias res*, muchas veces también con el parlamento de un personaje que no es presentado, como en "Empresa de mudanzas" o "*A midsummer-night's dream*" (cfr. el estudio estructural). Hemos entendido ese modo de iniciar el discurso como un desvelamiento tácito de la presencia total del narrador-autor que, desde el espacio vaciado (el vacío o silencio que se percibe antes de la narración propiamente dicha) que se reserva "contempla", objetivamente, la narración. Valente, por tanto, como San Juan de la Cruz, se sitúa en una apertura continuada, en la trama

hace que el "sí" se deslice hacia el "no" y el "no" hacia el "sí"; no hay una división precisa entre el "sí" y el "no".(...) Sólo en lógica es inerradicable la división. La lógica fue creada por los hombres para contribuir a las actividades utilitarias." (Suzuki, *op. cit.*: 18). Nos remitimos también a lo dicho a propósito del ensayo de *Las palabras de la tribu*, "El poder de la serpiente", y a "Los nicolaítas", donde el sí y no generan "memorables beneficios" (133): utilitarismo.

jamás finalizada del relato. Otra característica que señala el autor en este mismo ensayo es la equivalencia lingüística de lo contradictorio que presenta el discurso de los místicos: habiendo negado la dualidad, la separación de la unidad esencial, buscan medios distintos para alcanzar a representar lo irrepresentable de su experiencia. De nuevo hemos señalado una idéntica actitud en el caso del relato de Valente que, sobre todo en los cuentos de mayor alcance hermenéutico, apelaba al uso de la antítesis, la paradoja u oxímoron, etc., para referirse a realidades igualmente difíciles de representar (cfr. estudio formal). Otro paralelo más está en la identificación que hace Valente de ciertos "centros irradiantes" en los que basa su coherencia el *Cántico espiritual*, "no en virtud de un desarrollo argumental o lineal" (217). Antilinealidad, falta de diégesis, etc., son rasgos propios del estilo sumativo, amplificativo, de su propio relato; también la *amplificatio* se basa en un centro irradiante sobre el que el cuento se construye, de modo que la intuición inmediata experimenta un desarrollo a partir de sí misma hasta agotar el objeto poético que la justifica.

Estos rasgos y otros que no exponemos, coincidentes con los ya señalados en la comparación de la lírica o del ensayo de *Las palabras de la tribu*, nos revelan hasta que punto la **temática más "avanzada"** del relato de Valente responde a **coordenadas comunes** con el **resto** de su **producción**. En efecto, la dimensión hermenéutica tiene un notabilísimo desarrollo en los cuentos, aunque en determinados aspectos se pueda considerar menos desarrollada que la poesía de *Material memoria* —como ya vimos— o el ensayo de *Variaciones sobre el pájaro y la red* y *La piedra y el centro*. También hemos visto cómo el autor parece llevar a su propia narrativa los postulados teóricos que describe en la literatura de los místicos —igual que ocurría en *Las palabras de la tribu* con otros autores—. En muchos casos, los rasgos formales y temáticos son idénticos. En definitiva, esta comparación revela que los cuentos de Valente alcanzan metas similares a las que proponen los ensayos y que, en todo caso, los puntos de partida son los mismos.

4. 1. 1. 2. 3. Aproximaciones

A modo de epílogo, en este apartado realizaremos un repaso somero a cuestiones que afectan a la elección del *corpus* de análisis de la investigación. En este

caso nos interesará referirnos a ciertos textos prosísticos que han quedado al margen de dicho corpus; creemos oportuno abrir este capítulo para justificar su no inclusión general en los distintos apartados del estudio.

Como ya habíamos mencionado, Antón Risco asegura en algún momento que recuerda haber escuchado de boca de Valente algunos relatos escritos por él, si bien se trataría de textos escritos en los momentos de sus inicios como escritor (cfr. Risco, 1994: 157). A uno de ellos, el titulado "El condenado" (Valente, 1953) ya nos hemos referido; creemos que, entre aquellos textos originarios, es el único que fue finalmente publicado. Del mismo modo, también hemos aludido al entremés "La guitarra", de 1967.

Al margen de estas dos publicaciones, existen otras posteriores, algunas aludidas y otras no, que se escriben en prosa y que, o bien aparecen publicadas de manera individual en prensa periódica, o bien se agrupan como apéndices en libros que no son del propio Valente. Dentro de las primeras debemos destacar algunas que son agrupadas en la bibliografía de Valente que realiza Nuria Fernández Quesada (2000[c]) bajo el epígrafe de "Prosa poético-narrativa"; se trata de "Palais de Justice" —publicado en 1986 y en 1990—, "Palais de Justice. (Cuatro fragmentos)" —Valente, 1993[b]—, "El guardián del fin de los desiertos" —Valente, 1989[b]— e "Interior con figura sola" —Valente, 1991[c].

Entre las que aparecen publicadas como apéndices creativos en libros dedicados al estudio de la obra de Valente podemos destacar los aforismos y notas que encontramos de "Imágenes" (Valente, 1996), o "Paxaro de prata morta" y "Máscaras", en su versión original gallega y en la traducción al castellano en "Apéndice: textos de José Ángel Valente" (Valente, 1994).

Como caracterización general para todos estos casos, y como ya hacíamos al tratar "El condenado", debemos destacar, ante todo, que se trata de textos que el propio autor no quiso incluir en las distintas apariciones de sus volúmenes narrativos; en el caso de los primeros, no fueron recogidos en *Número trece* o en *El fin de la edad de plata* y, en los más actuales, todos ellos publicados antes de 1995, fecha de la última reedición de la narrativa de Valente, tampoco se tuvieron en cuenta en una hipotética edición total de su prosa de creación. Al lado de este hecho, debemos recordar que, sin embargo, Valente también publicó en prensa otros cuentos que sí pertenecen a los

volúmenes cuentísticos, aunque lo hizo después de que apareciesen los libros, y no como adelanto de ellos. De este modo, es innegable que el autor debió considerar que, por unas u otras razones, los textos que tratamos no pertenecían al conjunto de su producción cuentística, y por ello fueron dejados al margen en las sucesivas ediciones.

De modo más particular, nos referiremos a continuación a las cuestiones individuales que justifican que estos textos no se hayan tenido en cuenta de manera central en el análisis de la narrativa breve. Respecto a "El condenado" no pretendemos insistir en las razones dadas en su momento para su exclusión del *corpus* principal: se trata de una narración primeriza, de tema y tono existencialista y que, tanto en la forma como en el contenido, se aleja de las características de los cuentos de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*. Es un relato de base argumental, que se acerca notablemente a los postulados de la narrativa neorrealista de la época (años 50) y su longitud es, con mucho, mayor que la media de los relatos prototípicos de Valente. Por otro lado, contiene una visión idealizada del lugar histórico del origen, en contraposición total al rechazo y condena de ese mismo espacio en la narrativa posterior. Finalmente, ni la concentración expresiva, ni la tensión significativa son trazos que lo caractericen. Dado todo esto, no es de extrañar que Valente lo dejase al margen en las ediciones posteriores de su producción narrativa, ya que se trata de un cuento muy alejado de los intereses del Valente narrador (entre el primero y el resto existen casi veinte años de diferencia).

Respecto a "La guitarra", insistiremos en que se trata de un texto dramático, de un entremés, que no pasó de una prueba en el género teatral; si bien tiene algunas características en las que coincide con los cuentos, no cabe duda de que el género lo excluye del *corpus*.

Por lo que se refiere a los textos en prosa que se pueden ver incluidos en libros sobre la obra del autor, como los ya detallados, debemos indicar, en primer lugar, que, en el caso de "Paxaro de prata morta" y "Máscaras" (Valente, 1994), se trata de prosas escritas originariamente en gallego. Este hecho, de por sí, ya las aleja de los relatos, escritos todos en castellano. En segundo lugar, como ya hemos dicho en otros apartados de este estudio, únicamente se puede encontrar algún paralelismo con los cuentos desde el punto de vista referencial, y sobre todo en el caso de "Paxaro de prata morta"; en efecto, al igual que relatos como "Biografía" u otros, existe una

representación del paisaje de la infancia. Sin embargo, como también hemos destacado, hay grandes diferencias que hacen pensar que tanto "Paxaro de prata morta" como "Máscaras" son semblanzas y no cuentos: en primer lugar, no existe ese distanciamiento sentimental y memorístico que hemos considerado como propio de los relatos, ya que ambos textos están narrados en primera persona y tienen, con toda claridad, un tono biográfico; el primero recuerda la infancia de postguerra y el segundo, en un tono eminentemente lírico, reflexiona sobre la identidad y la memoria. Así, uno por su tono confesional y biográfico, sin ficcionalización posible, sin argumento ficticio, y el otro, por su carácter lírico, quedan fuera de la narrativa valentiana; más allá de los referentes reales no hay ninguna conexión.

Por su parte, los textos de la sección "Imágenes" (Valente, 1996) están entre dos líneas: una, como en el caso anterior, es la rememorativa; se trata de reflexiones sobre hechos conocidos por Valente, realizadas en primera persona, que no son ficcionalizadas en ningún momento: el tono es directo, hay referencias abiertas y claras, y no se pretende en ningún momento crear un argumento, sino detallar una anécdota. La otra línea es la del aforismo o la de las sentencias filosóficas breves, centradas básicamente en cuestiones estéticas y conectando, en este sentido temático, con los textos rememorativos que los acompañan. Estos fragmentos aforísticos entrarían dentro del terreno de la reflexión filosófica o literaria y estética: no hay creación narrativa, sino pura reflexión. Estaríamos en el mismo mundo de la sentencia filosófica que domina en el libro *Notas de un simulador* (Valente, 1997[c]), que Fernández Quesada considera dentro del género ensayístico (cfr. 2000[c]: 223). En efecto, se trata de reflexiones teóricas muy distintas de las que pueda haber en los cuentos, ya que éstas se deben a una construcción ficcional, mientras que las de "Imágenes" prescinden totalmente de la ficción y permanecen en un enfoque objetivo de las cuestiones tratadas. Respecto a esta idea, Valente dice que "Esos fragmentos están tomados de mis cuadernos donde los escribo más o menos al par de la escritura de otras cosas. A veces son comentarios que surgen con la lectura de algún libro y que anoto en esos cuadernos. Es una escritura de taller." (Fernández Quesada, 2000[b]: 147-148). Es evidente que no podemos decir lo mismo de los relatos, que sean una escritura de taller, que surjan como notas o comentarios, ya que la labor de la que resultan procede de una atención continua y de una intención creativa específica.

Una cuestión bastante diferente es la que se refiere a la posibilidad de considerar como cuentos los textos posteriores a las primeras ediciones de la narrativa (1971, 1973 y 1982), que se encuentran en publicaciones periódicas o en revistas literarias, y que son los cuatro mencionados: "Palais de Justice", en sus dos apariciones, "Palais de Justice. (Cuatro fragmentos)", "El guardián del fin de los desiertos" e "Interior con figura sola". En primer lugar, no hay duda de que se trata de textos narrativos, perfectamente definidos en cuanto tales y coincidentes en gran medida con los temas, argumentos y, sobre todo, con las cuestiones de estilo que hemos definido como propias de la narrativa breve del autor. Sin embargo, y en segundo lugar, debemos recordar que Valente no los tuvo nunca en cuenta a la hora de ser incorporados a la recopilación total de su cuentística, que es la edición de 1995 de *El fin de la edad de plata* seguido de *Nueve enunciaciones*, que bien habría podido incluir otros textos. Si no fue así se deberá, sin duda, a razones que intentaremos explicar y que justifican que, al menos en el caso de "Palais de Justice", "Palais de Justice. (Cuatro fragmentos)" e "Interior con figura sola", no los hayamos considerado tampoco como cuentos o narraciones breves.

Valente se refiere en alguna ocasión al hecho de que la técnica de escritura del cuento, que debe ser de concentración, lo acerca a la creación lírica, mientras que la narración larga, en particular la novela, se aleja de ese principio constructivo. En algún momento asegura que *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones* es el último ejemplo de su narrativa, porque después de él no ha vuelto a escribir narración, relato: "É un libro que me gusta moito, pero non volvín a tentar a narración. Desde logo a novela non me interesa como xénero; vamos, para facela eu" (entrevista en Televisión de Galicia, 1996). Esta afirmación contrasta con el hecho de la existencia de los textos mencionados, aunque, sin duda, confirma la intención del autor de no aumentar el *corpus* de su narrativa breve.

Sin embargo, lo dicho choca con otras afirmaciones de Valente en las que asegura que sí existen otros ejemplos —inéditos— de prosa narrativa: "Existe además otro texto en prosa que está inédito y que reconstruye imágenes de mi vida pasada, pero como los personajes son muy reconocibles no quiero publicarlo hasta que desaparezcan las personas implicadas." (Fernández Quesada, 2000[b]: 148). Entendemos que este proyecto narrativo debe ser una novela —si bien no entendida en el sentido ortodoxo

del término— de tono autobiográfico, de la que son adelantos y a la vez partes o fragmentos tanto "Palais de Justice" como su homónimo "Palais de Justice. (Cuatro fragmentos)" e "Interior con figura sola". Parece evidente que Valente habría proyectado una narración de mayor calado que un cuento, pero, sin embargo, estaría construida a base de retazos o fragmentos sueltos al estilo, quizás, de "El regreso". Sin embargo, es obvio que el tono confesional y biográfico de la narración lo convertiría en un texto único, no en una suma de retazos; se trataría de una novela fragmentaria pero, en todo caso, una novela, lo cual implica que las redes de interrelaciones entre las partes, así como la construcción de cada una de ellas, determinadas por un fin último que las supera, condiciona la naturaleza genérica de estas partes. En definitiva, no parece que se pueda hablar de relatos en estos dos textos publicados, sino de adelantos o fragmentos perfectamente escogidos por su escasa capacidad de identificación de personas reales —que Valente quiso evitar. Por otro lado, es muy probable que el título de la obra fuese *Palais de Justice*, habida cuenta de la repetición de esta lexía compleja en dos de las publicaciones que resultan de ella. La obra se fundamentaría, como veremos, en una especie de biografía que el personaje narrador realiza desde el banco del juzgado en el que se tramita su divorcio, trasunto evidente de una idéntica situación personal vivida por el autor.

Los tres son, pese a lo dicho, con toda claridad, textos narrativos que relatan sucesos reales de la vida del autor. Al primero de ellos, "Palais de Justice", se alude, en la publicación en *Quimera*, en estos términos: "Un poeta, un gran poeta, explora el mundo de la narrativa. Presentamos aquí un fragmento de lo que será su primera novela" (85). Para empezar, el título alude a un proceso judicial, que bien podría ser, como acabamos de proponer, alguno real que afectase al autor, pero que creemos que relata, básicamente, la percepción de su vida —de la vida del personaje— como un proceso judicial del que sólo cabe esperar una sentencia, pero para el que no existe ni juez ni testigos ni cargos. El texto tiene un entramado argumental mínimo: por ejemplo, al inicio relata la llegada de un equipo médico que viene a visitar de manera rutinaria al personaje enfermo; se describe la soledad del mismo y sus reflexiones en torno a su propia vida. No existe, en realidad, más intriga. Parece evidente que la enfermedad se refiere a la dolencia cardíaca que Valente sufrió: "Instalaron las pantallas donde una vez más iban a proyectar su venas, sus arterias, sus pequeños latidos tenues como pájaros a

punto de extinción." (86). Todas las partes del texto, el tono biográfico se revela por el uso casi alternativo de la tercera y la segunda personas, y nunca de la primera, exactamente en la misma línea de los cuentos. Las elipsis y las reducciones formales también son las características, al igual que la construcción mediante *amplificatio* de un motivo central, que en este caso es el de juicio de la vida. La presencia del narrador llega casi a anular la importancia del personaje, pese a que se trata de un narrador autodiegético; sin embargo, es más importante en tanto que narrador que como personaje, sobre todo por el tono reflexivo y carente de acción del cuento. El tiempo y el espacio, por su parte, son suspendidos y sin concreción. La estructura es totalmente abierta, tanto por la conclusión como por el inicio *in medias res*. También la temática, relativa a las posibles consideraciones de la vida humana, es paralela a la que se puede hallar en los relatos —como, por ejemplo, en "El regreso"— que pertenecen a la temática inquisitiva centrados en las grandes interrogantes sobre la vida; el argumento sería posible caracterizarlo como de tono reflexivo y evidentemente centrado en la historia del presente. Todos estos rasgos y muchos otros revelan que, en efecto, la técnica narrativa del texto es la misma que encontramos en los cuentos.

Exactamente lo mismo podemos decir de la siguiente publicación, "Palais de Justice. (Cuatro fragmentos)" (Valente, 1993[b]). Se trata de una composición en cuatro partes, capítulos o, como sugiere el título, fragmentos de lo que sería una obra mayor que los integrase a todos y a otras partes como "Interior con figura sola", además del resto de los fragmentos, hoy desconocidos todavía. El personaje narrador, desde la sala del tribunal en el que se dirime alguna cuestión personal de tipo civil, va recordando distintos episodios de su vida; así, en el primero de los fragmentos, se representa a sí mismo como en el estado previo a un examen de conciencia o confesión general; así, en un paralelo que nos lleva directamente a cuentos como "Hagiografía" o "Fuego-Lolita-mi-capitán", entre otros, asocia esa rememoración con la reflexión de las confesiones de la infancia, y evoca: "Las sábanas chorreaban semen (...)" (81). De esta manera, el personaje narrador intenta formar una imagen de sí mismo que es, en todo caso, distinta de la imagen oficial que tiene que presentar ante el tribunal. También aparece la figura de una mujer, a la que el personaje recuerda en las imágenes más antiguas que guarda de ella, y a la que siente estar dañando con todo ese proceso administrativo: "Ahora el tiempo sería también una prueba contra ti, contra ella." (81).

Esa mujer parece estar presente en el tribunal, pero en la parte contraria, pues su imagen va apareciendo entre los considerandos de la parte acusadora. Podríamos suponer que se trata de la esposa de Valente, en el proceso de divorcio, pero recordada en la parte positiva de la convivencia.

El segundo fragmento vuelve a situarse en el mismo espacio; ahora, la mujer recibe el apelativo de Madame, y va acompañada de su abogado. Aparece un psiquiatra forense, al que se describe con términos similares —burocratismo, incompetencia, etc.— a los que se emplean en la presentación del médico de "Sobre el orden de los grandes saurios". El personaje recuerda, en pasado, que en aquel tribunal tuvo que rebatir las argumentaciones del psiquiatra:

> Sí, recuerdo ahora que debía mostrar con argumentos fehacientes no haber ejercido la violencia en el hogar, no haber expulsado a mis propios hijos al arroyo, no haber destruido subrepticiamente su personalidad. Sí, la de usted, Madame. (84).

El protagonista asocia a esta mujer con el odio y el rencor: "¿Qué le podría yo contar, Madame, del tiempo que usted ha ido cargando de rencor?" (84). Evidentemente, en este caso ya no existe un recuerdo positivo, sino cargado de dificultades e incomprensiones. También aparece, como testigo del proceso, otra mujer, anciana, de la que el protagonista realiza un retrato sarcástico y destructivo:

> Alguien que testimonia. Otra mujer. Envejecida. Nadie sabe qué ni para qué. Sí, la conozco. (...). El labio inferior abultado y colgón, tiembla visiblemente. Labios que no han besado, virgen necia, qué testimonio puede dar aquí. En rigor, esta mujer no pertenece a esta historia. (...) La vieja profestisa flatulenta o la Sibila del Hendor. Falsía. Vanidad. (...) (84-86).

Si tomamos el texto como un reflejo totalmente biográfico de la vida de Valente, como en efecto creemos que debe hacerse, parece lógico pensar que se está tratando su proceso de divorcio —así lo hemos sugerido ya—, la presencia de su primera mujer y el testimonio de un personaje que bien podría ser María Zambrano que, en efecto, pareció tomar partido por la esposa y no por el escritor. El tercer fragmento ya no se sitúa en el Palacio de Justicia, sino que, apenas sin argumento, localiza al personaje, que se recuerda a sí mismo, ante una puerta, a la que llama y que es abierta. El personaje entra en ella como en el lugar de su salvación: "Tú esperabas aún como una niña de muy pocos años. Tenías en la mano el hilo del tiempo no cortado. La puerta se abrió hacia dentro. Entró. Entré en ti. Tú eres mi morada." (88). Este parece ser el refugio del personaje que, en la traslación al mundo de lo real biográfico, se

correspondería con Coral, la que con el tiempo sería la segunda esposa de Valente. Finalmente, el cuarto fragmento vuelve al espacio del tribunal, pero ahora no es más que el marco en el que el personaje reflexiona; su abogado expone las conclusiones con una prosa y retórica que al protagonista le parecen lamentables y, sobre todo, falsas, porque no reflejan en ninguna medida lo que ha sido verdaderamente su vida:

> Lee, sumérgete en los espesos folios procesales. Ni un tímido fragmento de mi vera existencia encontrarás allí. Carnaza inicua para los testigos, para los juzgadores de qué culpa de quién. Oscura filtración de lo otro. No te reconozco. No sé quién eres tú. Te borro. (90).

Sobre esta situación, el protagonista entre en una reflexión en torno a uno de los temas favoritos de Valente: la identidad o la alteridad. El ser humano es una sucesión de imágenes; algunas de ellas se han quedado perdidas en las rendijas del tiempo y en los intersticios de la memoria; no se puede representar la identidad, a uno mismo: se representa siempre a otro.

En definitiva, desde el punto de vista argumental, como ocurría con el texto anterior, estamos en el caso de una reflexión autobiográfica de Valente: es muy sencillo identificar la situación concreta de la que parte, así como todos y cada uno de los personajes que van apareciendo. También comprobamos hasta qué punto los fragmentos forman parte de un conjunto mayor, hilado por la trama que va tejiendo la memoria del narrador protagonista, con lo cual es necesario entenderlos como partes de una novela o de una obra mayor, y no como cuentos individuales.

Las conexiones de todo tipo con los relatos son innegables, y, de manera general, podemos decir que el estilo de aquéllos y el de estos cuatros fragmentos es el mismo. Sin embargo, la necesidad que unos fragmentos manifiestan de los otros, como partes de un conjunto mayor, los aleja de la narrativa breve. Desde el punto de vista formal, en cuanto a las figuras gramaticales de omisión y recurrencia, en cuanto a la pragmática, el tratamiento del espacio y el tiempo, la estructura, la temática y los argumentos, etc., seguimos en el mismo mundo narrativo que detallábamos en el fragmento anterior y que, exactamente igual, veremos en el siguiente.

En efecto, "Interior con figura sola" posee las mismas características que la publicación anterior. En nuestra opinión, como ella, pertenece a ese proyecto de novela fragmentaria, ya que, de nuevo, narra un episodio vital del autor perfectamente reconocible. El argumento se limita a contrar la entrada de un personaje en una casa; se encuentra con otro personaje sentado o casi caído en una silla, con aspecto de muerto.

El primero lleva al segundo a la cama y lo arropa, de modo que entra en calor y se despierta, vuelve a la vida. Muchos detalles desvelan que, en efecto, se trata de un episodio de la vida del autor: relata la manera en que encuentra a su hijo bajo los efectos de las drogas que a la postre acabarían con él; este detalle es particularmente visible en una secuencia como: "Un brazo desnudo, largo, extremadamente delgado, cuyas venas estaban endurecidas, ásperas, encalladas, como si ellas mismas se negaran al fin a la sistemática administración de la muerte." (15).

Como en el caso anterior, domina la reflexión sobre la acción; la construcción se realiza por amplificación del motivo de la muerte "pre-vista", y tanto el tema como el argumento estarían en la misma situación que los del texto anterior. Del mismo modo, las características estilísticas relativas a las voces narrativas, espacio, tiempo, narrador, personajes y figuras de acumulación y omisión vuelven a ser las mismas. También la estructura, totalmente abierta, se repite.

En definitiva, creemos que las tres publicaciones —"Palais de Justice", "Palais de Justice. (Cuatro fragmentos)" e "Interior con figura sola"— podrían ser incluidas sin mayor problema en la nómina de los relatos si no fuera por varios impedimentos teóricos; por ejemplo, su longitud es bastante mayor que en los relatos. También ocurre que, mientras que la tendencia evolutiva de los cuentos de Valente es a ir desposeyéndose progresivamente de la carga argumental y de la atención a lo histórico, estos textos, que cronológicamente se situarían a la altura de los últimos relatos, o incluso en momentos posteriores —si tenemos en cuenta la fecha de su publicación— regresan con fuerza sobre la intriga y sobre el recuerdo personal e histórico. Si bien no poseen argumentos claramente perfilados, sí es cierto que, dentro de lo que es habitual en Valente, su definición es bastante notable. Parece, pues, que se sitúan en un movimiento inverso, que sería el del regreso a lo personal. Por otro lado, la historia contada es bastante más insustancial que en el caso de los relatos; es decir, mientras que en éstos las anécdotas, cuando existen, son especialmente escogidas, tienen una representatividad alta, sirven para significar por antonomasia todas las situaciones idénticas, parece claro que en los dos textos tratados no ocurre lo mismo: la elección de la anécdota no depende de otra cosa que de su pertenencia a la vida del autor, tiene sentido en tanto que ilustra un episodio de su vida, pero no trasciende ese valor particular hacia sentidos universales, a no ser por las valoraciones que realiza el

narrador, al margen de la acción o de la anécdota misma: se quedan en lo personal, en lo particular.

Además de todo ello, estamos persuadidos de que la colección de fragmentos que componen ese proyecto de novela habrá de darles a cada uno de ellos un sentido global distinto; la novela habrá de leerse en clave testimonial, como una confesión o como una declaración biográfica. Si bien se disuelve la identidad del narrador-autor, con esa técnica de alejamiento tan característica de Valente, es fácil ver que, en gran medida, estamos ante una biografía o unas memorias de las que estos fragmentos son adelantos y partes significativas. Por todo ello, creemos que no es pertinente incluirlos dentro del *corpus* de la narrativa breve, como unos cuentos más, aunque advertimos que por el fondo y por la forma están mucho más próximos a los relatos de Valente que, por ejemplo, "El condenado", del año 1953 que sin embargo, genéricamente, no cabe duda de que es un cuento.

Por lo que se refiere a "El guardián del fin de los desiertos", que es el último de los textos polémicos que incluimos en este apartado, la situación de interdependencia que describíamos como propia de los fragmentos anteriormente tratados, desaparece. Es decir, posee, con toda claridad, un carácter autosuficiente y conclusivo, ser percibe como una unidad perfectamente definida, y no como parte o fragmento de un conjunto mayor. En nuestra opinión, estamos ante un texto que, sin duda alguna, puede ser considerado como un cuento, el cual, además, posee todas las características definitorias —formales, de contenido o estructurales— de los relatos prototipicos de Valente.

Una de las pocas diferencias respecto a la mayor parte de los textos narrativos es su tamaño, que es algo mayor de la media —alrededor de seiscientas palabras—. No se trataría, pues, de un cuento brevísimo, aunque su extensión sigue siendo corta. Sin embargo, el resto de las características se corresponden con las ya vistas a lo largo del análisis intratextual.

En cuanto a su argumento, se sitúa en la línea mágico simbólica que desarrolla, por ejemplo, Frazer, al hablar del mito del "Rey del bosque", guardián de la rama dorada. Con un inicio *in medias res*, el narrador comienza a relatar, en segunda persona —hablando, por tanto, a un tú que es muy fácil de identificar con el propio yo del narrador— la situación del personaje, nombrado —o castigado— por su "señor" para ejercer la función de guardián del fin de los desiertos, cargo para el que no hay

relevo posible. A él llegan mensajeros que nunca podrán salir del límite de los desiertos, pues el camino al lugar secreto que guarda el personaje es sólo de entrada, nunca de salida; por ello, les entrega respuestas en un pliego en blanco, porque no hay respuesta posible para un mensajero que nunca podrá llevarla a su destino. La vida del guardián es una vela casi continua, un estado de tensión y vigilancia permanente, de alerta; en este sentido, estaríamos de nuevo ante el mito lazarino del eterno levantarse en lo cotidiano. Sin embargo, el enfoque principal del texto es el de la identidad, porque, en efecto, el personaje mantiene su vigilancia ante el único enemigo posible en ese espacio de desposesión absoluta que es el desierto, del que él es el guardián: su otro yo, o el otro-de-sí-mismo, que se ha desdoblado de él:

> El problema era el otro. El problema era el otro que salía o crecía como rama inocente del dedo índice de tu mano izquierda. Y después te miraba con ojos imprecisos y se iba convirtiendo lentamente en serpiente para escurrirse hacia los arenales. Mejor hubiera sido entonces atraparlo, registrar el lugar, obturar las salidas secretas. Demasiado tarde.

Ese otro nacido de él mismo acaba por convertirse en su enemigo, en quien lo acosa sin miedo, pues es equivalente a él; uno y otro existen en función de la existencia o no existencia del restante. La tensión del guardián se dirige, así, a detectar la inminencia del otro, al que es muy difícil identificar:

> Aunque no sabías, en verdad, cómo era su cuerpo. ¿Fue su última forma la serpiente? El viento movía la superficie de la arena. Había multitud de ondulantes figuras que apenas un segundo después se apaciguaban.

El otro asoma de repente, como en el mito de Narciso, que el propio Valente desarrolla en sus ensayos, en la imagen reflejada del protagonista en el agua. Se descubren así, se identifican igual que el protagonista de "Mi primo Valentín" es capaz de identificar la presencia mágica del ángel en el tumulto de la ciudad. De esta manera, se representa al que es otro pero que va con uno mismo, en la unicidad de la existencia dialéctica del ser humano, al igual que el dios acompaña sin separarse de ella a la protagonista de "La mujer y el dios": son dos que es uno. El protagonista, como esta mujer, aprende a estar quieto, a esperar, a hacerse hueco y vacío en la espera o, lo que es lo mismo, a anular las oposiciones dialécticas de su propio interior, de manera que el otro cae en esa sombra generada en el interior del protagonista: allí no puede ver, no puede identificar al personaje principal, que lo acecha en su quietud, y entiende así el doble que ante sus ojos no hay espacio ni tiempo, sino sólo vacío: "y nada oye, y el espacio comienza

delante de sus ojos, acostumbrados ya a la tiniebla, a revelar que no es espacio, sino sólo vacío, galería o antesala de paredes altísimas y de ciegos espejos desertados".

De esta manera, podríamos decir que el argumento se encuentra bastante desarrollado, que tiene incluso una notable acción en el sentido de intriga y suspense a pesar de que se trata de una acción casi siempre intuida o, en todo caso, latente, pero casi nunca desarrollada o llevada a cabo: no se ve el enfrentamiento, la sucesión cronológica es vertiginosa, porque resume amplísimos períodos en un espacio narrativo mínimo, el espacio, como suele ser habitual, es totalmente simbólico —el desierto como desposesión total—, etc. Es evidente que Valente retoma el lugar del mito, tanto espacial como cronológicamente, para ubicar su historia. De este modo, parece indiscutible que si se hubiese de incluir el texto dentro del *corpus* del análisis narrativo, entraría, en la clasificación argumental, dentro del subgrupo de cuentos reflexivos que hemos delimitado dentro del apartado de relatos de la historia del presente; es decir, desarrolla una anécdota con una ubicación ambigua pero que, en cualquier caso, no procede ni de la experiencia vivida ni de la aprendida. Evidentemente, el narrador evita una identificación de su propio papel con el del protagonista, toda vez que no usa la primera persona autodiegética y sí la segunda; así, se elimina la ficción de la autobiografía, y se entra en el terreno del pensamiento, aunque, en todo caso, la presencia de una construcción argumental que posee abundantes elementos fantásticos parece innegable. De este modo, el relato estaría a medio camino entre lo reflexivo y el argumento fantástico que, como sabemos, no son, en ningún caso, opciones excluyentes en Valente.

Recordemos que destacábamos como característica en los relatos fantásticos y reflexivos, normalmente llevados al terreno de lo indefinido, la conjución que se daba entre intelectualismo y fantasía. Eso mismo es lo que ocurre en el presente, ya que, desde el punto de vista temático, entraría dentro de las preocupaciones existenciales del ser humano. Como vemos, no está presente la problemática histórica que lleva al ser individual a enfrentarse con el grupo y con las distintas organizaciones del poder y, por el contrario, lo que importa es la condición inquisitiva del ser humano. De esta manera, se situaría dentro del grupo de temas que desarrollan la idea de la vida como búsqueda. En concreto, el tema principal del relato es el de la noción de identidad; como sabemos, Valente niega las divisiones tradicionales que afectan a la idea del "yo" —cfr., por

ejemplo, "Repetición de lo narrado" o la cita inicial de *Nueve enunciaciones*—. Así, podría ubicarse dentro del primer subgrupo del apartado temático, el que se refiere al "yo y a la nada", ya que, en definitiva, lo que postula es la anulación de la dialéctica de la identidad, desde el momento en que el personaje se da cuenta de que su enemigo ha nacido de él mismo, y de que no puede encontrarlo ni hacerle daño si se anula a sí mismo, si se llena de vacío y oscuridad interior. Se trata, por tanto, de la idea de la total aniquilación de uno, o de la confusión con el vacío absoluto, en la línea que plantea, por ejemplo, "El regreso". Pero, al mismo tiempo, el cuento tiene como característica diferencial la incorporación de muchos otros temas, con carácter secundario, que también son propios de la reflexión valentiana. Así, por ejemplo, contiene elementos del subgrupo de la reflexión sobre la palabra, desde el momento en que el personaje se da cuenta de que sus respuestas vacías a los mensajeros constituyen la "Transparencia definitiva del lenguaje", idea que continúa la propia del papel en blanco, de la escritura sobre humo, de la imposibilidad de representar determinadas realidades, etc., que, como sabemos, se encuentran a lo largo de la narrativa del autor. Como ya hemos propuesto, también se podría identificar el mito de Lázaro o el eterno resucitado, que cada día debe enfrentarse a sí mismo, o permanecer en una vigilancia constante. El tema de la búsqueda y anagnóresis de realidades tracendentes, como la de los lagartos en "Sobre el orden de los grandes saurios" o el ángel en "El ala" o "Mi primo Valentín" tiene su equivalente en el encuentro repentino de yo y del otro-de-sí-mismo en la imagen del espejo o del reflejo del agua, que pertenece al mito de Narciso, y es una variante del problema de la identidad. La lucha del yo con el otro equivale, asimismo, al enfrentamiento con la divinidad o con los ángeles. La espera pausada es otro de los motivos centrales: el personaje aguarda pacientemente a que su enemigo se acerque, del mismo modo que los personajes de "La mujer y el dios" o "*Dies irae*" se quedan en contemplación de sí mismos o de la llegada de la nada.

En definitiva, si algo resulta evidente es que este relato no pertenecería al hemisferio de las preocupaciones históricas, sino al mundo personal de la reflexión y, además, su tema central, al igual que los secundarios, lo sitúan claramente en el terreno de las especulaciones —no tento metafísicas como filosóficas— en cuanto al desarrollo de cuestiones como la identidad o la capacidad de conocimiento y representación

lingüística de un pensamiento que es totalmente antidual: se aniquila al otro al aniquilarse a uno mismo, exactamente como en "Repetición de lo narrado".

Por lo que se refiere a las cuestiones puramente formales, insistiremos simplemente en la presencia de las características prototípicas de toda la narrativa —creemos que del estilo de escritura, en general— de Valente, que son las que hemos visto en los cuentos y también en los textos en prosa que hemos estado analizando en este apartado. Las figuras fundamentales son las del apartado gramatical: figuras de recurrencia, de omisión y de acumulación, que convierten los cuentos en cámaras ecoicas por el constante retorno y repetición de elementos que los sostiene, consiguiéndose así un avance elíptico, no directo ni monológico. En efecto, la insistencia en ideas ya tratadas, los avances en prolepsis y los retrocesos en analepsis nos sitúan en el mundo mental del personaje, al mismo tiempo que, casi con la misma técnica del *koán* zen, plasman formalmente en su dislocación y circularidad lo que en cuanto al contenido significa pensar de manera no lineal ni lógica. Las omisiones —sobre todo las que se refieren al personaje y al sujeto narrador— crean un efecto de ambigüedad en el cuento que obliga al lector a redoblar sus esfuerzos para localizar y engarzar las piezas sueltas, al mismo tiempo que le muestran una manera de pensamiento no habitual; las acumulaciones y las recurrencias redundan en la idea de identidad y de espera, de manera que caracterizan por antonomasia la esencia de la vida como espera, latencia y circularidad.

En cuanto a las figuras de contenido, volvemos a estar en la misma situación que en los textos de nuestro *corpus*, que es la de una búsqueda de un lenguaje capaz de expresar la experiencia de la revelación. En el texto es evidente la presencia abrumadora de símiles, metáforas, símbolos (desierto, el otro, los mensajeros, etc.) y otras figuras que tienden a buscar un lenguaje elíptico para establecer, por tanteo y aproximación, representaciones de las ideas propuestas —identidad o no identidad, el yo y el otro, el vacío, etc.—. Valente procura romper el vínculo tradicional entre significante y significado por medio de la duda que pone en el poder significativo de la palabra. Duda de la capacidad del lenguaje para significar la realidad De ahí que el autor se acerque a un lenguaje no directo, lineal ni seguro.

En cuanto a la pragmática, el rasgo más sobresaliente, que conecta con el tema central, es la construcción de la imagen del narrador como un yo distinto del

propio protagonista, lo cual se consigue mediante el uso de la segunda persona que, en realidad, tiene como referente al propio yo. Así, el narrador desarrolla su historia en un diálogo directo con el personaje, lo cual equivale a decir que dialoga y reflexiona consigo mismo. Este narrador, y sus reflexiones, como suele ocurrir, son los responsables de la particular organización circular, repetitiva, de los hechos y las acciones. Al mismo tiempo, su postura, tendente a alejarse del protagonismo de la historia, incide en el afán objetivista característico de los narradores valentianos. Sin embargo, insistimos, la característica más evidente de su aparición es el uso de esa segunda persona en diálogo consigo mismo —en apariencia con el personaje—, en paralelo al desarrollo del tema en el cuento. Los personajes, por su parte, como es habitual, están muy poco definidos; su caracterización es básicamente sensorial, desde luego mucho más que física: no importa tanto el quién como el qué; no importa la identidad como el pensar la no identidad. Las figuras comunicacionales más típicas son las interrogaciones retóricas y las hipóforas, en casos donde el narrador asume la voz de los personajes: "¿Fue su última forma la serpiente? (...) ¿Por qué esperar? (...) ¿Y de quién y sin saber desde dónde vendría para escoger la opuesta dirección?", etc. Son las figuras propias de los cuentos construidos con estas características.

El tiempo que se utiliza, como ya sabemos, pertenecería al grupo que nosotros hemos denominado "mítico", es decir, se trata de un tiempo inexistente, propio de la reflexión que, en sí, es atemporal. Lo mismo ocurre con el espacio, que es simbólico, ya que el desierto tiene en toda la tradición literaria occidental, e incluso en otras, unas connotaciones mágicas muy precisas: es el lugar de la tentación, el de la retirada a la reflexión, el del aislamiento voluntario, el de la carencia, la sequedad —interior y exterior—, etc. Así, la construcción del ambiente en este relato es característica de las maneras narrativas de Valente, sobre todo en los cuentos con componentes fantásticos y simbólicos, como los que tiene éste.

Pasando ya a la estructura, y como ya hemos apreciado, estamos ante un caso de relato iniciado *in medias res*, sin saber cuáles son los antecedentes de los hechos o del personaje, ni dónde estamos o en qué tiempo nos movemos. Algo similar ocurre con la conclusión, que se aleja claramente de la conclusión de la intriga: no se dice si en efecto el protagonista elimina a su enemigo —se sobreentiende que sí—, sino que el cierre es una reflexión simbólica sobre el vacío o la no identidad que deja al cuento, en

tanto que construcción con argumento, sin una conclusión total. Con todo ello se consigue, como sabemos, crear un espacio narrativo mítico y simbólico, apuntar a la no conclusión de la trama, afirmar la necesaria continuidad de ésta.

Desde el punto de vista externo, "El guardián del fin de los desiertos" pertenecería a los relatos que se conforman como un bloque homogéneo, ya que no existe en él ni un solo punto y aparte; es decir, tenemos un único —y bastante largo— párrafo. Esta construcción externa tan característica de Valente contiene una estructura interna también unitaria: en cuanto al contenido el texto se desarrolla en continuidad, sin fragmentarse, y sin que existan elementos formales o de contenido que permitan reconocer divisiones interiores relevantes. Este detalle, también característico del estilo narrativo del autor, presenta el texto como una unidad comunicativa y temática; existiría una intención evidente, un tema central y común para todo el cuento, para comunicar el cual el narrador emplea todos sus esfuerzos. La única división posible, quizás, sería la que se refiriese a una primera parte donde se presentan los antecedentes de la historia: la vida del personaje, la separación del otro de sí mismo, los inicios de la lucha, etc., relatada predominantemente en pretérito imperfecto, y una segunda parte, donde se detalla la situación actual, la tendencia a la quietud del personaje, al vaciamiento interior, que se relata sobre todo en presente. En este sentido, pese a que el tema es el mismo, el desarrollo del tiempo narrativo crearía una estructura dual muy similar, por ejemplo, a la que encontramos en "La mujer y el dios", donde también vemos el pasado activo y el presente pasivo y reflexivo. Por ello mismo, por este desarrollo interno, entendemos que estamos ante una estructura lineal.

Estas características estructurales, por tanto, son las esperables en un cuento de Valente, y, en particular, son las más comunes en los relatos del bloque hermenéutico —el que predomina en *Nueve enunciaciones*— más que en los de corte y contenido histórico y crítico. Entendemos, pues, que el relato, como es de esperar por su fecha de publicación (1989) se acerca más a la línea reflexiva y hermenéutica del autor.

Entendemos que el cuento es, además, susceptible de ser analizado en las claves extratextuales que emplearemos en los capítulos siguientes. Desde luego, posee características de todo tipo que lo identifican plenamente con la narrativa "canónica" del autor, pero también con la poesía y con el ensayo. Desde el punto de vista histórico social, como sucede con la mayor parte de los relatos de tono hermenéutico, no existen

demasiados componentes para poder ser analizados; esto es lógico en tanto que la historia deja de tener interés, al quedar atrás, hundida ya en su destrucción. Desde el punto de vista antropológico, entraría plenamente, sin disensiones con el resto de los relatos, en la concepción de la identidad individual que desarrollaremos en el apartado correspondiente. Por lo que se refiere a la dimensión ideológico-filosófica, permitiría insistir en la idea de que Valente es un escritor que tiende, sin ninguna duda, al mundo del mito y, por supuesto, se encuadra perfectamente, al lado de muchos otros relatos, en el pensamiento del vacío y en la antidualidad intelectual valentiana. Finalmente, en cuanto a la biografía, no parecen existir de manera directa razones para pensar que la concepción del cuento o alguno de sus elementos proceda de una anécdota vital del autor.

En definitiva, consideramos que "El guardián del fin de los desiertos" es un cuento perfectamente equiparable a cualquiera de los que forman parte del que podemos considerar *corpus* canónico de Valente, es decir, el conjunto de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*, que, al fin y al cabo, es el que el propio autor utilizó como recopilación total de lo que él mismo consideró su labor narrativa. Recordemos que, respecto a muchos poemarios, hemos dicho que bastantes de sus composiciones podrían considerarse con toda tranquilidad ejemplos de narración breve. Sus características formales, de contenido, estructurales, referenciales, etc., son idénticas al común de los cuentos del autor. Sin embargo, es imposible prescindir del hecho de que el propio Valente las incluyó en libros de lírica. Respecto a "El guardián del fin de los desiertos" podríamos decir algo parecido: todas sus características nos aseguran que estamos ante un cuento de Valente y, sin embargo, el autor no lo incluyó en la recopilación de sus cuentos, quizás por olvido —el texto está publicado en un formato de difícil acceso y con una distribución menor que la de los libros— o quizás por decisión propia. Todo ello nos facilita tratarlo en este apartado, aunque, como hemos visto, es perfectamente posible incluirlo, en todos y cada uno de sus aspectos, dentro del análisis formal, de contenido, estructural y extratextual de los cuentos que han formado nuestro *corpus* de análisis. Como hemos demostrado —hicimos exactamente lo mismo con los textos presentes en *Material memoria* y otros poemarios—, pese a su "marginalidad" editorial, estaríamos ante uno más de los cuentos de Valente. Precisamente por esto, porque su presencia no altera en absoluto ninguna de nuestras conclusiones, sino que, en todo

caso, viene a rafirmarlas, el hecho de que no haya sido tenido en cuenta de manera central en el análisis es menos relevante.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 1. 1. 2. 4. Apócrifo desde el otro lado

Este apartado se dedica, como una nota aclaratoria, a una referencia sucinta al libro *Fragmentos de un libro futuro* (Valente, 2000[b]), que aparece publicado cuando este trabajo se encontraba ya terminado y cerrado. Creemos necesario, sin embargo, mencionar que en él existe, como venía ocurriendo con los últimos poemarios del autor, los incluidos en *Material Memoria*, una convivencia evidente de textos en prosa con otros escritos en verso. Del mismo modo, y como era de esperar, comprobamos que en algunos de ellos están perfectamente visibles las características que hemos considerado como propias de los relatos valentianos, con lo que cabría la posibilidad de considerarlos, como hemos hecho antes, ejemplos de narraciones insertadas en un volumen de poesía. Otros, sin embargo, son casos de prosa lírica, puesto que, a pesar de no estar escritos en verso, no se conciben como relatos, básicamente por la abrumadora presencia de un yo lírico reflexivo.

Entre los primeros, los que tienen características narrativas, podríamos incluir "ENTRE el sauce" (15), que desarrolla una descripción con una gran abundancia de verbos de movimiento, e incluso incluye un personaje contemplador al que se denomina "sombra".

También "EL día en que este juego" (17) tiene claros antecedentes narrativos; se trata de una rememoración de la persona de Paul Celan, construida como un diálogo con el poeta ya muerto, tal y como ocurría en "El regreso". El texto contiene personajes, narrador y situaciones ambientales definidas.

"LA soledad" (20) tiene un claro paralelismo temático, formal, simbólico y constructivo con relatos como "*Dies irae*" o "De la no consolación de la memoria". Se enfoca en una primera persona de plural que permite la típica disolución de la figura del narrador.

"EN el umbral" (23) contiene descripción, narración e incluso diálogo entre el narrador y una personaje femenino, con lo cual, en un espacio muy breve, consigue desarrollar una escena borrosa y mítica, típica, pues, de la imaginería narrativa de Valente.

"TAN sólo" (31) entra en el tema de la criptografía o las epigrafías, tan querido y habitual en los relatos simbólicos del autor. Existe un personaje al que se describe como escritor de palabras secretas que buscan el centro de un laberinto. Tanto el inicio como el final, abiertos, y comunes a todos los textos citados hasta ahora, son los que se esperarían en un microrrelato valentiano.

"FLOTAR en la incierta realidad" (39) crea un ambiente mágico, con figuras simbólicas como la del anciano que camina con una antorcha, o el coro que habla en una lengua desconocida. La temática enlaza con la de "Tamiris el tracio", es decir, la disolución de la expresión, la inteligibilidad de lo ininteligible.

"ESTÁBAMOS en un desierto" (40), narrado en primera persona de plural, recrea la aventura de los lotófagos, situados en un espacio concreto, que es el desierto, y reflexionando sobre la entidad de la memoria, que se va poco a poco, o que no se puede recuperar, como ocurría en "De la no consolación de la memoria".

De manera similar, "DESDE Granada" (49) ficcionaliza una excursión hasta el barranco de Viznar, al mismo tiempo que recuerda el asesinato de Federico García Lorca. Hay varios personajes que caminan, diálogos o reflexiones en primera persona, descripciones, etc., y, curiosamente, se produce una "reentrada" poderosa en el terreno de la Historia, en la acusación social y política, que no es, en este período de la creación Valentiana, el predominante.

Entre los textos de prosa lírica, que carecen de desarrollo argumental, de narrador, de ubicación espacial y temporal, y que están dominados por la reflexión subjetiva de una voz poética, encuadraríamos, al menos provisionalmente, a "A las niñas" (18); "EL cabo" (21), que es una descripción subjetiva del Cabo de Gata; la elegía "TÚ duermes" (22), que evoca las sensaciones de la soledad o la desaparición; "HA pasado algún tiempo" (35) consiste en una descripción circular y reflexiva sobre el paso del tiempo, identificado alegóricamente con el mar; "LA VOZ en el teléfono" (48) es una evocación elegíaca de un aniversario, totalmente subjetiva y lírica; "EN la sala" (50) presenta a un niño al lado de un reloj parado; es más una descripción estática que una narración, ya que no conserva el aire de continuidad narrativa propio de los cuentos; "EL hombre se escabulle" (68), carente de recursos narrativos y que reflexiona sobre la memoria de la existencia; finalmente, "LA cabeza ya ha sido abatida" (96) es un texto bastante más largo que los restantes, y que consiste en una descripción pictórica que

analiza los detalles simbólicos de una composición de Egon Schiele. Se asemeja, en las implicaciones estéticas e ideológicas, a "Segunda variación en lo oblicuo", pero, a diferencia de éste, no tiene acción ni, propiamente, personajes, circunstancias espacio temporales, etc.; se limita, pues, al estatismo descriptivo.

Comprobamos, pues, que los textos presentados en prosa son abundantes y que, entre éstos, los que podríamos considerar narrativos, por una u otras razones, no son la minoría. Entre ellos sí son más abundantes los que entran en el terreno de la especulación hermenéutica, como es lógico en este período valentiano. Además, todos ellos se encuadrarían en la estética de lo que hemos denominado el microrrelato valentiano, por su concentración, su brevedad y la condensación de contenido que les es propia.

Insistimos en el hecho de que se trata de una apreciación rápida y provisional, pero entendemos que, en todo caso, la inclusión de estos textos dentro del volumen no hace más que insistir en la tendencia que hemos indicado en el autor a ir introduciendo el formato prosístico como continente de contenidos líricos. De este modo, *Fragmentos de un libro futuro* viene a confirmar las apreciaciones que habíamos realizado a partir de obras anteriores, y no contradice, en ningún sentido, las conclusiones que habíamos deducido.

4. 1. 2. Intertexto, mitos y motivos. La historia de la literatura en el texto

4. 1. 2. 1. El mascador de tradiciones

El capítulo relativo a la intertextualidad nos pone en el camino de averiguar cuáles son las **posturas** que **Valente** adopta frente a la **tradición literaria**, en este caso no tanto la de sus coetáneos, a la que nos hemos referido en capítulos anteriores, sino sobre todo a la **heredada** por otras vías. La mayor dificultad de este estudio estriba en la enorme vinculación del relato valentiano con distintas tradiciones literarias y en que ésta se da en niveles muy distintos.

Nos hemos referido en varios momentos a la **esencialidad** del **hecho metaliterario** en la configuración de los **relatos** de Valente. Han sido apuntados muchos de los casos de intertextualidad existentes; hemos aludido al papel preponderante que el lector adquiere en el acto de comunicación del conocimiento que

cada cuento representa, sobre todo porque Valente necesita un tipo concreto de receptor que alcance a comprender sus sutiles juegos; el constante proceso repetitivo —sobre todo en lo formal — característico de la escritura narrativa de Valente también nos sirve para comprender una creación que necesita volver sobre sí misma; finalmente, la distinción valentiana entre trama e intriga que hemos empleado en el estudio estructural, se puede leer asimismo en clave intertextual: la trama, como esencialidad del relato, es lo que conecta con los hilos abiertos que deja toda escritura.

En efecto, tal y como propone Daydí-Tolson (1992), la escritura de Valente, también en lo narrativo, está llena de resonancias de las más diversas procedencias. Recoge los hilos, bien para prolongarlos —narrar— y vincularse a una tradición que forma parte de su propia memoria de lo aprendido, bien para cortarlos e inutilizarlos, cuando el hipotexto forma parte de una tradición rechazable.

Ahora bien, pese a la abundancia de referencias intertextuales presentes en los dos libros analizados, no resulta nada fácil descubrir empleos más habituales o comunes. La complejidad de su utilización heterogénea obligaría a que esta fuese una tarea más descriptiva que analítica.

Los problemas que se plantean son de distintos tipos. Ya hemos señalado en otras ocasiones, y se puede percibir a simple vista, que las **apariciones intertextuales** se sitúan en **distintos niveles**, desde la simple cita al inicio de un cuento o de un volumen, hasta la paratextualidad o referencia literaria incluida en el título de un relato o de un libro, pasando por la architextualidad del cuento que declara en el título su cualidad genérica, la metatextualidad o relación de un texto con otro que habla de él sin citarlo, o la hipertextualidad[197], de la que nos ocuparemos más extensamente.

Pero ésta última, además, no es unívoca; Valente puede actuar transformando textos previos, con procedimientos de reducción o de ampliación, con transformaciones semánticas y / o pragmáticas del hipotexto, o incluso cambiando su

[197] Hipertextualidad es un término de Gérard Genette que se refiere a la relación entre un texto B o hipertexto con otro anterior A o hipotexto, en el que se inserta con una relación que supera la del simple comentario. Lo utilizaremos indiferentemente al lado del de intertextualidad, formulado por Julia Kristeva. Paratexto (marco del cuerpo del texto, formado por el título, prólogo, epílogo, notas al pie, ilustraciones, etc.), architexto (categorías generales o trascendentes, como los tipos de discurso, las formas elocutivas, los géneros, etc.) o metatexto (relación crítica de un texto que habla de otro sin citarlo o nombrarlo) son conceptos utilizados por Genette (1989), como otros en que nos apoyaremos a lo largo de este capítulo.

forma elocutiva; pero su intertextualidad también puede ser imitativa, mediante el *pastiche* o la imitación satírica de determinados estilos.

Incluso los casos más evidentes de hipertextualidad, como son las citas literales, ofrecen problemas. Así, incluso en un mismo texto, pueden aparecer entrecomilladas y con cursivas, con comillas y sin cursivas, sin comillas y con cursivas, introducidas o no por un guión o por un *verbum dicendi*, en un párrafo aparte y netamente diferenciadas del discurso del narrador o totalmente integradas en él, etc. De este modo, en algunos casos es casi imposible determinar la presencia de una cita. El constante juego que mantiene el narrador con el lector hace que a veces citas literales no se declaren como tales y, en otras ocasiones, que citas falsas o "efectos de cita" se presenten como verídicas; Valente, pues, mezcla los discursos reproducidos con los producidos por él mismo y les aplica idénticos recursos. En este sentido, habla Gérard Genette de "la producción de discursos propia de la ficción, que se basa de forma ficticia sobre los mismos contratos y que plantea de forma ficticia las mismas dificultades que la auténtica reproducción" (Genette, 1998: 36). Así, con un procedimiento muy borgeano, la indefinición de las fuentes que usa el narrador y la duda sobre su veracidad o falsedad obligan al lector a una atención redoblada, porque no sabe si es su ignorancia o la habilidad del narrador quien le dificulta su lectura. Este es, por supuesto, un modo distinto de crear fantasía sin necesidad de recurrir a complejidades argumentales (cfr. Genette, 1989: 324 y ss.). A partir de aquí intentaremos sistematizar los problemas mencionados e incluso otros más puntuales.

Nos referiremos, en primer lugar, a dos cuestiones que pueden considerarse como periféricas en el estudio intertextual y, sin embargo, en el caso de Valente, revelan hasta qué punto el universo de la literatura está presente como referente clave en la producción narrativa del autor. Tramas previas, literarias o metaliterarias, son empleadas por el escritor para reduplicar los ecos culturales de la escritura (cfr. Daydí-Tolson, 1992), insertándose o autoexcluyéndose de tradiciones que forman parte de su cultura adquirida.

La **paratextualidad** que, como hemos dicho, Genette localiza en la relación de un texto previo con el título, subtítulo, prólogo, epílogo... del texto analizado (cfr. 1989: 11 y ss.) desempeña un papel muy importante en el relato de Valente. En efecto, la relación del cuerpo de un cuento con su entorno paratextual, sobre todo con el título,

revela juegos intertextuales a veces sutilísimos[198]. Esta relación, es en general, crítica, irónica —aunque no siempre— pues entre el título intertextual y el cuento propiamente dicho suele darse un distanciamiento irónico.

"Rapsodia vigesimosegunda", como título, es una transformación que se refiere al canto XXII de la *Odisea* homérica. Sin embargo, como veremos más adelante, la épica helena va a transformarse sutilmente en una épica contemporánea, y de ahí el juego irónico. "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", título latinizante que podría hacer pensar en un referente real, extraño, hermético, no se remonta, en realidad, a ningún texto concreto, sino que procede de la inventiva del autor, que parodia alguna denominación hagiográfica cristiana, como la de "San Juan ante Portam Latinam", patrono de las Artes Gráficas, y cuya festividad se celebra el día seis de mayo. La parodia consiste en que San Juan fue llevado preso de Éfeso a Roma por orden de Domiciano y, frente a dicha puerta, fue condenado a morir en un caldero de aceite hirviendo, tal y como relata el Martirologio Romano; sin embargo, san Juan, en lugar de perecer, salió del aceite más joven todavía. Del mismo modo, Abraham Abulafia también habría salido reforzado de Roma tras las muestras de impotencia de la Iglesia. Valente consigue, así, generar un tipo de fantasía que vela los datos históricos proporcionados por el cuento, y viene a decir que, entre la época romana y la medieval no parece existir distancia, en la linea de lo ya expuesto como concepto de edad de plata..

"*A midsummer-night's dream*" procede de un referente totalmente real, y, además, Valente lo señala con letra cursiva. Entre este título shakespeareano y el cuento, como vimos en otra ocasión, se produce la aludida relación de distanciamiento irónico. La divergencia entre la comedia inglesa, centrada en los caprichos de amor, en la fusión de la magia del mundo clásico con el de las hadas y los elementales de la mitología celtogermánica, y el cuento valentiano, más próximo a la deformación expresionista o surrealista, nos parece claro. Aunque en el caso de Shakespeare se han señalado ciertos procedimientos grotescos en el enamoramiento de Titania de Bottom, tapado éste último con una cabeza de asno, y en la representación de *Píramo y Tisbe*[199] por parte de los personajes, no tienen correspondencia con los presentes en Valente. Por el contrario, pretende que el título remita a la idealización general de la comedia y

[198] A muchos de ellos nos hemos referido ya en el estudio intratextual.

choque con el grotesco y la deformación del relato. El horizonte de expectativas que despierta el título no se cumple, y así se da una de las máximas del relato de Valente: la implicación del lector en el juego de decodificación de la escritura.

"Discurso del método", como en el caso anterior, se refiere, por un lado, al *Discurso del método* de Rene Descartes[200], funcionando como referente irónico; esto se aprecia, quizás, con más fundamento, tras la lectura del cuento y no tanto *a priori*, desde el punto de vista de su formulación abstracta y conceptual. En principio, puede no haber ninguna relación; sin embargo, la ideología racionalista propuesta por el francés es la misma que se emplea en el método de torturas: se trata de utilizar una metodología concreta, firme y "científica". De este modo, el hipotexto se "desvaloriza" (cfr. Genette, 1989: 432) por estar aplicado a un uso genocida. La ideología racional, mensuradora, rígida, de la sociedad criticada, por medio de su asociación subliminal con una obra paradigmática de ese pensamiento, queda condenada. De nuevo, se procura que el lector dé los pasos necesarios para llegar a esa conclusión. Sin embargo, en nuestra opinión, existe otro hipotexto subyacente, que, por supuesto, también toma a Descartes como referente irónico, en este caso secundario: el poema "El discurso del método" de Herberto Padilla. Se trataría, en realidad, de una transformación, y, por tanto será estudiada en el lugar dedicado a aquéllas.

"El regreso" remite a un cuento concreto y a un volumen de relatos de Calvert Casey[201]. En este caso, se trata de un homenaje al escritor cubano. El cuento es un gran intertexto, un *pastiche*, en el que Valente consigue que distintos fragmentos de varios cuentos de Casey hablen de su autor —paradoja o fantasía— cuando éste ya ha muerto. Así, el regreso aludido es el que realiza Casey a los fondos de la materia disgregada. Lo veremos también con mayor detalle.

"*Dies irae*", en cursiva, vuelve al juego irónico, porque la alusión al himno de la misa de difuntos despierta unas expectativas que no se cumplen: no se trata de la destrucción del universo, del día del Juicio Final en el valle de Josafat, sino del particular hundimiento de un individuo en los posos caducos de su memoria. El único

[199] Cfr. William Shakespeare,1997.

[200] Rene Descartes, 1996.

[201] *El regreso*, de 1967. Véase también *Notas de un simulador* (Casey, 1997), selección de textos del cubano realizada por Mario Merlino; el editor toma el título de uno de los cuentos más largos —en realidad una novela corta— de Casey. Tengamos en cuenta también que Valente publica con el mismo título un volumen de aforismos metapoéticos.

juicio manifiesto es el que impera sobre el amor en el intento de comprensión de los datos que ofrece la memoria. La justificación irónica se da, pues, por la identificación entre el Juicio Final bíblico y el proceso evolutivo de desposesión que experimenta el narrador, desde el vacío de una infancia perdida, a la que sólo se puede analizar críticamente —con el juicio— pero no quererla. El silencio y la quietud que suceden a esto no son, desde luego, iguales a la hecatombe neotestamentaria.

"Undécimo sermón (fragmento)", alude, en esa mención del fragmento, a una supuesta obra anterior, y "Rapsodia vigesimosegunda" hace lo mismo, aunque su hipotexto es real. La relación de distanciamiento o complementación, de ironía y orientación al lector que percibimos entre los títulos y los cuentos puede darse entre las citas iniciales de los relatos o volúmenes — son otro modo de paratexto— y el cuerpo del relato. En efecto, hay casos en los que el autor utiliza citas iniciales, separadas del texto propiamente dicho, y esto no es un recurso exclusivo de su narrativa. Nos interesa, pues, saber cuál es su utilidad concreta.

En primer lugar, tanto *El fin de la edad de plata* como *Nueve enunciaciones* van introducidos por citas. La primera pertenece a *Los trabajos y los días*, entre los versos 127 y 128: "Una raza de plata, muy inferior a la primera, fue creada después por los moradores del Olimpo"; aunque no declara el autor, no hay mayor problema para identificarlo como el griego Hesíodo. La cita no sólo justifica el título del volumen, sino también la temática principal que hemos constatado en él: desarrollará, en efecto, distintos ejemplos o variantes de la degeneración social que supone la edad de plata respecto a la de oro. El único cambio frente a Hesíodo es que para aquél la edad de plata era un mito, mientras que para Valente es una realidad histórica constatada. Los individuos de la raza de plata, según Hesíodo,[202] se caracterizan por ser eternamente infantiles en su mentalidad y por su soberbia al no querer honrar a los dioses; sin embargo, siguen siendo bienaventurados. Valente, pues, no elige la más degenerada de las razas según esta cosmogonía, la de hierro, que vive sin amor, caridad ni hospitalidad, es envidiosa y está agobiada por la fatiga, la miseria y el mal (cfr. Hesíodo, *op. cit*.: 72-75). Esta es, sin duda, la más parecida a la que el autor describe. Sin embargo, prefiere simplificar la referencia: hace que se pueda entender, incluso sin conocer a Hesíodo, que la edad de plata es, frente a la de oro, una degradación. El

[202] Cfr. el "Mito de las razas", en Hesíodo, 1986.

hipotexto, pues, sufre una cierta alteración, semántica y estructural, pero se respeta su sentido de progresiva degradación.

En *Nueve enunciaciones* la cita es: "Para decir la palabra *yo* hemos de saber decirla como en ausencia de quien la enuncia. (De un libro)". Valente siempre suele citar al autor o, al menos, el título de las obras a las que se refiere, pero, en este caso, no ocurre así. Por otro lado, el carácter sentencioso del texto, así como su paralelismo, señalado en otras ocasiones, con aforismos del propio Valente,[203] nos hacen pensar que pueda ser de su autoría.[204] En este caso, como ocurría con el título "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", se busca el juego de inteligencia con el lector, pues se le hace dudar de la veracidad de la cita. El juego de los apócrifos, de la falsa cita, además de fomentar una lectura crítica en el receptor, permite al narrador generar una fantasía que no necesita basarse en la intriga argumental.

En seis de los relatos del conjunto encontramos algún tipo de cita inicial que los introduce. El primero de ellos es "El regreso". Este es un cuento basado fundamentalmente en la cita, como veremos más adelante. Como parte del paratexto encontramos dos citas que, en el conjunto del relato, no tienen una función innovadora: una pertenece a Calvert Casey y otra a la prensa periódica; a lo largo del cuento encontraremos más ejemplos de este tipo. Sin embargo, sí indican las dos fuentes hipertextuales básicas —no únicas— que usa el autor; por un lado, los textos pertenecientes a Casey y, por otro, los ajenos a él pero suscitados o evocados por su suicidio.

"Pensó que ya nunca volvería a tartamudear. Sintió que sonreía. *El Regreso*, C. C." (85) es la primera cita. Es literal y Valente la atribuye al volumen de relatos publicado por Casey en 1967. Esto le sirve para justificar el título de su cuento. Pero, además, la cita procede de uno de los textos del volumen, el epónimo "El regreso" que es, seguramente, el de mayor tono autobiográfico de Casey, además de poseer un cierto halo profético[205]. Por ello, Valente lo elige para la cita inicial y para ser empleado luego

[203] Leemos en "Imágenes" (Ancet *et alii*, 1996: 10): "Yo llamo a mi interlocutor *tú*. Él me dice *tú* cuando a mi se dirige. Nos llamamos igual ¿Seríamos el mismo?".

[204] Debemos recordar que la cita inicial de *Punto cero* guarda un notable paralelismo con ésta, ya que también es inventada por el autor y la atribuye a "Un diario anónimo": "*La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad*" (7).

[205] En él, un personaje cubano-norteamericano vuelve a su patria caribeña y cálida desde una urbe anglófona, fría y deshumanizada, pero allí es torturado y asesinado por la policía (revolucionaria o contrarrevolucionaria), que lo toma por un espía. La desorientación vital y la falta de arraigo

varias veces a lo largo del cuento. La cita pertenece, concretamente, al momento en que, a punto de morir abandonado y herido, el personaje, que se ha cortado la lengua con los dientes durante la tortura, irónicamente, comprende que su problema de tartamudez ha desaparecido[206]. Empleada por Valente, la frase se transforma semánticamente y, como será habitual en otros casos, se consigue la ficción de que lo escrito por Casey habla de él después de su muerte: no volvería a tartamudear, porque ha muerto. Debemos destacar que la cita se atribuye a "C. C", y en ningún momento se cita el nombre Calvert Casey. Se consigue, así, un efecto de ambigüedad e indefinición que busca el cuento con distintos recursos ya tratados, sobre todo la especial estructura anárquica de sus partes. Se trataría de imitar el azar del caos o de la nada, a la que el suicida se ha reintegrado.

En la segunda cita se insiste en el anonimato atenuado: *"C. C. Si è ucciso in esilio*. (De la prensa romana, 18 mayo 1969)" (85). Seguramente se trata de una cita literal de un titular periodístico romano[207] —en Roma se suicida Casey— de dos días después de la muerte del escritor (16 de mayo de 1969). Las citas periodísticas tendrán a lo largo del cuento un valor de interpretación superficial y causal de la muerte. Frente a la primera, que no pretende explicar nada, la segunda entra en detalles superficiales. Su mención, seguramente, se deberá a que alude a la muerte del intelectual exiliado. Esta figura, sabemos, es recurrente en Valente. Así pues, a través de las citas iniciales, se resumen los ºrasgos del exilio o autoexilio y de la muerte como vuelta, regreso a los orígenes, alivio, que caracterizan en buena medida tanto la narrativa de Casey como su propia vida. Las citas, pues, complementan el cuento y orientan al lector, además de dar idea del carácter eminentemente hipertextual del cuento, como confirmaremos más adelante.

"Una salva de fuego por Uriel" comienza con la cita "Juntáronse los Senadores y Rabinos y entablaron acusación contra mí.... *Exemplar humana vitae*,

geográfico parecen explicar su muerte. Quizá el caso sea aplicable a Casey que, como veremos en su momento, guarda infinitud de rasgos en común con su personaje. Este cuento, además, fue interpretado como una advertencia por parte de algunos críticos.

[206] Cfr. Casey, 1997: 96. Con este mismo momento de su muerte volverá a conectar Valente por medio de otras citas.

[207] Continuando con la ambigüedad, no especifica qué diario en concreto lo publica. Ambas citas son literales; sin embargo, sólo la segunda va en cursiva. Todas las citas en italiano están en este tipo de letra y, sin embargo, el idioma no justifica que la primera esté en redonda, porque dentro del relato y cuando van sin comillas las citas de Casey están en cursiva. Valente crea un complejo mundo de referencias, incluso a través de la forma de presentarlas.

(Uriel de Acosta)" (97). Se declara, por tanto, el autor y la obra de procedencia, aunque no los detalles menores (edición, fecha, páginas...). El libro citado es, en realidad, una autobiografía de Uriel publicada por Limborch como apéndice a su obra *De veritate religionis christianae amica collatio cum erudito Judaeo* (1687), a partir de un autógrafo hallado en la casa de Acosta cuarenta años después de su muerte (1647), aunque al parecer el propio Limborch refuta este texto. La obra fue reeditada en el siglo XIX; por tanto, se podría dudar de cuál es la fuente exacta de Valente, aunque, desde nuestro punto de vista, caben pocas dudas de que se trata de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo. Este erudito relata la peripecia de la vida de Acosta y de su obra en manos del teólogo arminiano Felipe Limborch, y ofrece, además, una traducción de las partes más biográficas y menos doctrinales del *Exemplar humana vitae*. De esta traducción, precisamente, procede la cita inicial a la que nos hemos estado refiriendo, aunque con ligeras variantes.[208] El título y la cita dan la clave para interpretar el cuento, pues éste no se refiere en concreto a ningún personaje histórico, sino que, en su ambigüedad, puede remitirnos a todo heterodoxo. Así, sabemos que el relato de los hechos corresponde a la biografía conocida del luso-holandés. La cita insiste en la condición de víctima de Acosta, atacado por la ortodoxia rabínica. Además, al proceder de una autobiografía, lo ficcional se complica con lo didáctico-ensayístico, como ya hemos visto en otros casos. La cita, junto al título, completan la información del lector y le permiten ubicar los hechos ficcionalizados en una época y en un contexto determinados.

"En la séptima puerta" se inicia también con una cita: "Oh raza teómana y duramente odiada por los dioses. Oh lamentable raza de Edipo, raza mía.... *Los siete contra Tebas*, 653-655" (99). Aunque no se dan más datos, son suficientes para localizarla como obra de Esquilo. Esta tragedia es la que se recrea en la obra propiamente dicha. Por tanto, la cita sirve para localizar el cuento como parte de una tradición concreta. Sirve, además, para ubicarlo dentro de la trama de Esquilo. En efecto, los versos 653-655, están en boca de Eteocles, que los pronuncia cuando, conociendo el ataque de los Aqueos a su ciudad, ha asignado un guerrero tebano para

[208] Pelayo traduce: "Juntáronse los Senadores y Rabinos judíos, y entablaron acusación contra mi ante el Magistrado público". Valente, sin embargo, elimina el adjetivo "judíos" y deja la frase sin acabar, como proponiendo un suspense que refuerza la sensación de inquietud que produce el ambiente de vigilancias y desconfianzas. cfr. Menéndez Pelayo (1963); el capítulo citado es concretamente el segundo, "Los judaizantes", del libro V, p. 306.

cada una de las seis primeras puertas de la ciudad, con el fin de que opongan resistencia a otros tantos caudillos griegos. Al saber que la séptima y última puerta va a ser atacada por su hermano Polinices se impone a sí mismo el deber de enfrentársele. Así, su parlamento evoca la maldición de su padre Edipo, que los condenaba a matarse entre sí como castigo por el incesto que él había cometido[209].

La cita se impone como lugar previo para un juego con el lector; se trata de que éste reconozca y localice sin ningún género de duda cuál es el punto de partida, el hipotexto de Valente. Teniendo el narrador y el autor un conocimiento compartido de la fuente, el primero puede iniciar un proceso de transformación o de cambio diegético y temático en la misma, que se materializará en el cuento. Es decir, el lector sólo podrá entender la ironía del narrador si es consciente de la diferencia de valor existente entre el hipo y el hipertexto. Como veremos, el cuento casi sólo guarda de Esquilo la anécdota, pero su sentido es otro. Al llegar a esa conclusión habrá que volver sobre la cita para entenderla también con su nuevo sentido transformado. Así pues, la cita tiene una función previa a la lectura, de localización e información, y otra posterior a la decodificación del cuento, de transformación hipertextual.

"Fragmento de un catálogo" es bastante más ambiguo. Su cita, "*Mais où est le preux Charlemaigne?*" (115), está en cursiva y en francés. Por tanto, lo esperable es que sea literal. Sin embargo, no existe ninguna referencia al autor ni a la obra de la que procede. En el cuerpo del relato también hallamos intertextos con citas en francés y seguramente una transformación. En todo caso la cita evoca el lamento por el paso del tiempo, aludiendo a la ausencia de Carlomagno, y pertenece a François Villon, en concreto al volumen poético *Le Testament* (1489)[210], y al conocido poema "Ballade des seigneurs du temps jadis", que utiliza, al final y como estribillo de cada una de sus cuatro estrofas, el verso citado por Valente, si bien, en francés antiguo, el adverbio "ou" aparece sin acento grave. Sin embargo, Valente moderniza el estilo y lo acentúa (où). Teniendo en cuenta que se trata de un estribillo que hizo conocida la balada, puede pensarse que este hecho se debe a que la cita es realizada de memoria. El poema, como muchos otros del francés, es un *Ubi sunt?*, si bien exento de la ironía del de Valente,

[209] Cfr., por ejemplo, Esquilo (1983). En otro apartado veremos el comportamiento hipertextual de la obra. Destacamos, como simple nota, que pertenece a la literatura clásica griega que, como hemos visto, respecto a los títulos y a las alusiones genéricas, es una de las fuentes principales de Valente.

[210] Seguimos la edición bilingüe de Villon, 1981: 146-149.

entre otras cosas, por la proximidad cronológica de la mayor parte de los personajes evocados.

De este modo, la cita inicial se separa del resto de los referentes intertextuales del cuerpo del relato, y lo hace por varias razones: la cita inicial pertenece a Villon, y las restantes no; ésta se ubica en el siglo XV y las otras necesariamente son posteriores al XVII; Villon se centra para su lamento en personajes políticos y Valente se vale de pintores, etc. De este modo, el ourensano juega con múltiples referentes, insistiendo en un único motivo, pero diversificando sus apariciones. Así, por ejemplo, el *Ubi sunt?* de Villon actúa sobre el cuerpo del relato relativizando su contenido, en tanto que se impone un juego con el lector consistente en que se le ofrece uno de los motivos más serios y profundos de la literatura occidental, y esto se hace con un referente totalmente serio también, como es el francés. Sin embargo, la descarga desengañada del cuento propiamente dicho, apuntando a veces a la complicidad del arte y el poder, desvela un interés transvalorizador en la escritura valentiana.

En "Homenaje a Quintiliano" encontramos un nuevo ejemplo de ambigüedad. La cita parece ser literal, pero su referencia aclara bastante poco su procedencia real: "Se esforzó por apartar a sus discípulos de los *dulcia vitia* y por proponerles en todo normas áureas. (De un capítulo de literatura latina)" (129). Esto podría hacernos suponer, como en la cita inicial de *Nueve enunciaciones*, que se trata de una falsa cita. En ese caso, lo allí dicho serviría para este momento: el juego con el lector y la multiplicación de espejos literarios, la colaboración de la cita literal con la falsa cita y la duda consiguiente. La referencia que se da, así como el contexto del relato, hacen pensar que, evidentemente, procede de la *Institutiones oratoriae* de Quintiliano (libro I, cap. I), a quien se cita.[211]

En todo caso, esta cita no está autorial ni literariamente ligada a las restantes que aparecen en el cuento, aunque podría ser del mismo autor. Sí se relaciona temáticamente; es más, declara una ideología determinada, relativa a la pedagogía, que a lo largo del relato será criticada irónicamente con distintos procedimientos hipertextuales. Es decir, la cita actúa como lema que será contradicho por los hechos. La

[211] Se trata, de nuevo de una fuente de literatura clásica. No la localizamos en Rivadeneira, a quien pertenecen las citas del interior del relato. Ni la "Vida del P. Ignacio de Loyola" ni la "Vida del P. Diego Laínez", las más probables por su temática, son las fuentes. Según el propio autor indica, fue sacada de la obra de Quintiliano.

relación con el cuento, especialmente con su conclusión, es de una ironía desoladora que obliga al lector a leer la literatura con ojos críticos, a ser escéptico ante las normas y los decálogos.

"Los nicolaítas" se inicia con una cita bíblica[212]: "Esto tienes, empero, que aborreces las obras de los nicolaítas, que yo también aborrezco. *A la Iglesia de Efeso*, Juan" (133). Pertenece, evidentemente, al *Apocalipsis* de San Juan Evangelista, autor por el que Valente siente una especial predilección. Como veremos más adelante, en el resto del cuento también hay alusiones bíblicas, pero ajenas a esta carta de San Juan, a pesar de que el hipotexto siga siendo el mismo de la cita, transformado semántica y diegéticamente. La relación cita-texto es similar a otras ya vistas; la primera evoca y localiza para el lector el texto de base sobre el cual el relato va a trabajar posteriormente, con una traslación irónica de su referente. Producida ésta, la cita también será susceptible de una relectura, de modo que podrá entenderse en boca no ya de San Juan, sino del narrador del relato valentiano.

Así pues, el marco paratextual ofrece en estos relatos múltiples juegos de referencias literarias y permite al narrador trabajar sobre seguro, transformando textos previos con la convicción de que el lector ha descubierto cuál es la clave o el texto que se quiere transformar. Entre cita y relato existe una relación genética directa o indirecta: ambos usan referentes comunes. Por tanto, prima la localización objetiva sobre la evocación o la coincidencia temática. Esto también suele ocurrir en el caso de los títulos hipertextuales, aunque en no pocos casos la referencia aludida sólo tiene valor evocativo, pero no es utilizada como base en el desarrollo del texto. Así, por ejemplo, "*A midsummer-night's dream*" o "Discurso del método", entre otros, no transforman o imitan los textos aludidos en el título; éstos sólo están presentes, por una sugerencia del narrador, en la lectura competente del receptor.

En cualquier caso, tanto en los títulos como en las citas iniciales, es habitual que se proporcionen al lector las claves de un referente que necesita conocer para poder decodificar correctamente el relato. Por otro lado, es también muy común que el paratexto sufra una transformación de su sentido, pero ésta será siempre subsidiaria de la transformación previa que se ejecute en el texto: la cita, o el título, pues, primero localizan un texto sobre el que se va a trabajar, o dan su clave o su tema; luego, durante

[212] Como el marco clásico, el bíblico y religioso es uno de los referentes claves del autor.

la lectura se descubre que el tema o el referente dados han sufrido una transformación; a la luz de ésta, la cita o el título adquieren un nuevo sentido, también transformado[213].

Todo ello se debe a que el paratexto funciona despertando ciertas expectativas en el lector, pero éstas no se van a cumplir en su totalidad. Lo menos normal es que un hipotexto citado o aludido conserve su sentido original —si esto fuera posible—, ya que sirve de base para una recreación. La paratextualidad, pues, resulta clave para el juego de la lectura y del lector.

Una variante de ese juego con el lector se da en aquellos casos en que la **cita** es **falsa**, aunque aparenta ser verdadera, o cuando se tienen muchas dudas de su veracidad, a causa de la ambigüedad de la cita misma o sobre todo de su referencia, que a veces está totalmente ausente. En esos casos al lector le queda la aclaración temática y una orientación para la lectura, pero pierde totalmente la función de localización, la fantasía de los espejos literarios multiplicadores.

Por otro lado, en cuanto a la procedencia de las fuentes, hemos visto que es bastante heterogénea; tanto lo literario como lo extraliterario o metaliterario pueden ser aludidos; tanto lo pagano como lo religioso, lo clásico como lo contemporáneo sirven de base a este marco referencial paratextual, aunque sí haya algunas tendencias dominantes, que ya hemos visto. Ello, además de declarar la riqueza del autor, ejemplifica la complejidad de esta narrativa.

Una variante de la relación de diálogo intertextual entre el cuento y su entorno se da cuando en éste último se manifiesta lo que Gérard Genette llama **architextualidad**, que es "una relación completamente muda, que, como máximo articula una mención paratextual (...) de pura pertenencia taxonómica" (1989: 13). En Valente se manifiesta cuando un **título** de un cuento o de un libro **alude a un género** o a un pseudogénero literario de modo que se despiertan unas expectativas en el lector que luego no se cumplen, produciéndose así el efecto de extrañamiento o la sorpresa[214]. Este constante juego de la literatura con la literatura, como recurso borgeano que es, facilita

[213] Se produce así una especie de parodia, cuya decodificación depende del conocimiento del hipotexto. Cfr. Genette 1989: 29-30.

[214] Evidentemente, tal y como propone Genette, "la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo —del texto—" (13). Se trata, por tanto, de jugar con el lector, de ofrecerle distintas posibilidades: "La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra" (14). La Estética de la Recepción explica perfectamente esta situación.

la multiplicación interior de los mundos ficcionales y favorece la aparición de una fantasía intelectual, no argumental, además de ser un rasgo de modernidad narrativa.

Lo descrito ocurre con el título *Nueve enunciaciones*; la **enunciación** es ejecutada por Valente como una especie de género literario próximo al aforismo[215], que evoca la brevedad, la sentenciosidad y la actualidad del discurso, rasgos que, en efecto, caracterizan la etapa más avanzada de su narrativa.

Así, "Rapsodia vigesimosegunda" alude al **canto épico** que, en efecto, se produce, pero en unas coordenadas muy distintas a las helénicas, como veremos en su momento: se trata de un cuento, no de un poema narrativo, y los hechos heroicos son, en la lectura profunda, muy distintos a los de Homero.

"Informe al Consejo Supremo" formula la idea de un **escrito burocrático** de poco o nulo valor literario, que es puntualmente aludido en el cuerpo del cuento y que sólo sirve para, sobre él, construir un relato crítico e irónico. Veremos, también, que el estilo formulario del informe es imitado con fines degradatorios. Señalamos, además, la proximidad del informe a los géneros didáctico-ensayísticos que, como comprobaremos, serán abundantemente empleados en esta modalidad intertextual por parte de Valente.

"Discurso del método" alude a la oratoria, perteneciente también a los géneros didáctico-ensayísticos[216], aunque lo haga a través de una referencia intertextual concreta —Descartes— y de otra oculta que trataremos en su momento, y que es la que fundamenta el desarrollo del cuento. El relato no es, en efecto, un discurso, sino la historia de la aplicación de un discurso ideológico en el seno de la sociedad.

"Undécimo sermón (fragmento)" vuelve de nuevo sobre la **didáctica**, en concreto sobre la oratoria religiosa. El cuento no es un sermón al uso: por un lado

[215] "EN EL AFORISMO confluyen poesía y pensamiento. Quizá no se da ahora entre nosotros por ausencia flagrante de ambos." (Valente, 1997: 14). Por otro lado, Jacques Ancet habla de "el presente sin cesar renaciente de una enunciación, que es el único tiempo verdadero", y cita a Emile Benveniste, que cree que "De la enunciación procede la instauración de la categoría de presente, y de la categoría de presente nace la categoría de tiempo (...) el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el 'ahora' y de hacerlo actual sino realizarlo por la inserción del discurso en el mundo" (Ancet, 1999: 100).

[216] Valente los introduce en la ficción, pese a que suelen considerarse como no ficcionales "por tratar de materia doctrinal y no ficcional" (García Berrio & Huerta Calvo, 1992: 218). Lo ficticio y lo doctrinal se funden, en ese afán antidialéctico de la escritura valentiana. Como en otros momentos hemos apuntado, esto facilita que se genere una fantasía de tipo intelectual, que no necesita apoyo de la intriga argumental; al contrario, la antiargumentalidad favorece su aparición (véase el estudio histórico-literario).

subvierte el carácter monologal de aquél, convirtiéndolo en un diálogo del narrador con el texto que le proporciona la tradición; por otro lado, rechaza la reflexión religiosa en favor de la acusación. Podemos decir, de nuevo, que lo didáctico contamina lo ficcional y viceversa[217], de modo que el lector duda de la orientación genérica del texto. Sirve de muestra, además, de la poderosa influencia que la literatura sagrada ejerce sobre el escritor, pese a que el supuesto fragmento de un sermón que el narrador incluye en su propio discurso pueda no ser tal, sino una invención más del autor. El cuento se estructura de forma dialogal con una supuesta intervención de un personaje, introducida por un guión, con un verbo de lengua y cerrada por comillas, y una réplica del narrador a esta intervención-cita. De este modo, se sostiene la estructura dual y antitética que describimos en su momento. El narrador habla del odio negativo a partir de la cita inicial que, por el contrario, habla del odio positivo: "—Hay el odio —dijiste— cuyo fuego consume la raíz de la vida hasta forzar su nuevo alumbramiento." (95). Por otro lado, el adjetivo "sublunar" —"el odio sublunar"— podría proceder de John Donne, tal y como veremos a propósito de "El regreso", que alude al amor de los amantes sublunares[218]. El procedimiento intertextual es, pues, una ampliación o continuación de un hipotexto falso o no existente, al que el narrador, que ha asumido el postulado del hipotético interlocutor, enfrenta con una visión distinta del odio, el negativo de la edad de plata, inferior al primero.

"Pseudoepigrafía" se escapa hacia el terreno de la **escritura histórico-arqueológica**. El cuento es, en efecto, una falsa epigrafía, ya que parte de una real para ampliarla y convertirla en un cuento. Valente alude a la epigrafía délfica que recoge el legado oracular del que el autor sabe aprovecharse. El lector, ante este título, dudará de la veracidad del texto citado, de modo que se genera una gran ambigüedad que favorece la aparición de la fantasía.

[217] Valente, además de practicar esta contaminación, lo constata desde el punto de vista teórico; en "Una nota sobre las relaciones hispano-inglesas en el siglo XVII" de *La piedra y el centro*, habla de la recíproca influencia de los sermones y la literatura picaresca españoles en el siglo XVII, particularmente visible en casos como el de *Guzmán de Alfarache*. Valente cree que "la influencia temática y estilística no va sólo del sermón a la literatura narrativa, sino que sigue también el movimiento opuesto y va, a su vez, de la novela al sermón" (Valente, 1991: 148).

[218] Sublunar se entiende en el sistema ptolomeico, que considera la existencia de un *primum mobile*, un círculo de estrellas fijas, siete esferas planetarias —la última de las cuales es la luna—, y luego se entra ya en el mundo sublunar de los cuatro elementos: fuego, aire, agua, tierra. Lo que se encuentra por debajo de la primera esfera —la luna— , está expuesto, por el influjo de ésta, a la mutación o a la degeneración. Como las mareas, movidas por la luna, lo sublunar es fluctuante.

"Segunda variación en lo oblicuo" aplica un término **musical** a la literatura. Su referencia tiene sentido en el contexto ya que, respecto a "Pseudoepigrafía", que es el cuento que lo precede, constituye, en efecto, una segunda variación en la temática del conocimiento no tradicional u oblicuo[219].

"Fragmento de un catálogo" vuelve a aludir a un tipo de **texto administrativo** o mercantil como es el catálogo. El uso irónico se advierte cuando comprobamos que el catálogo es de antiguas glorias, de personas olvidadas. Así, el recurso de la enumeración propio del *Ubi sunt?* —eso es el cuento y su hipotexto— se convierte en un recuento formulario; la gloria, pues, no es más que una idea pasajera. Además, comprobamos que no se trata de un catálogo completo, sino tan sólo de un fragmento. Se entra, así, en la escritura breve y fragmentaria que caracteriza al autor[220].

"Homenaje a Quintiliano", aunque no hace referencia propiamente a un género, sí remite a la idea del **elogio** poético, de la oda. El elogio es, sin embargo, lo que no se encuentra en ninguna parte. La crítica de un sistema ideológico-didáctico se hace en buena medida por la relación irónica existente entre título y contenido.

"Repetición de lo narrado" juega en el mismo título con la idea de la hipertextualidad. En efecto, se trata de repetir **lo que ya ha sido narrado**, de enlazar con los hilos sueltos que una trama previa ofrece, de identificarse con la tradición. Se insiste, además, en la idea de la ciclicidad de la escritura, en el constante regreso del relato sobre sí mismo. Repetir lo narrado es salvar la memoria de la escritura. En este caso, el paratexto sí alude de modo directo a la operación intertextual que efectúa el relato propiamente dicho.

"Biografía" vuelve a recrear los géneros **didáctico-ensayísticos**, en este caso los de expresión objetiva, porque, en el afán de distanciamiento del autor, no se habla de autobiografía, aunque en realidad lo sea, al menos en el plano mítico-memorístico, combinada con la especulación etimológica. Tal y como señala García

[219] En efecto, en "Pseudoepigrafía" se alude a Loxias, "el oblicuo" (109). Al concepto de 'variación' ya nos hemos referido en el cotejo con el ensayo de Valente. Lo dicho es aplicable a títulos como *Variación sobre el pájaro y la red* y, en los cuentos, "Variación sobre el ángel", además del presente. Algún artículo del autor reincide en ese esquema, como "Variaciones sobre el terror" (Valente, 1958).

[220] La idea del fragmento plasmada en el título, como otros ya comentados del estilo de "Variación..." o de fórmulas como "De..." o "Sobre...", ya comentados, también es constante en el estilo de Valente. Así, además de "Fragmento de un catálogo" tenemos "Undécimo sermón (fragmento)" y, por otro lado, en paralelo a este último título, recordemos que Valente titula la primera edición por él realizada de Miguel de Molinos *Guía espiritual. Defensa de la contemplación* (*Fragmentos)*.

Berrio (*op. cit.*), las biografías de personajes de la historia sagrada que alcanzan un alto grado de idealización llegan a convertirse en **hagiografías** (cfr. 228). "Hagiografía" es, en efecto, el siguiente relato del autor, que no se refiere a la vida de un santo ni a la de un personaje público, sino a la de un ser casi anónimo en el que podremos descubrir al propio autor. Se trata de narrar un hecho maravilloso que ocurre a un niño, aunque tal situación se derive de una realidad tradicionalmente poco proclive a la idealización, al menos en el mundo cristiano, como es la relación sexual. Así, con la distancia entre título y relato el lector percibe la ironía crítica del narrador, así como su reivindicación de la sexualidad trascendente. De nuevo, lo fantástico y lo real, lo pagano y lo trascendente se funden en un género nuevo de fantasía, tanto en "Biografía" como en "Hagiografía".

"Sobre la imposibilidad del improperio" alude verdaderamente a la literatura de escarnio, a la **sátira**, que es lo que el cuento desarrolla, aunque por el método de negarse a sí misma, que ya hemos explicado.

"La última lección" vuelve a aludir a la **didáctica**. La ironía resurge cuando descubrimos —igual que el personaje— que la supuesta lección no es tal, sino un gran acto de autoengrandecimiento del maestro a costa del alumno. De ahí que sea la última lección, pues no habrá lugar para más.

En definitiva, vemos que, en un reducto tan pequeño como el paratexto, Valente introduce múltiples juegos intertextuales, con alusiones a obras y a géneros. Hemos visto también que resulta normal que el título despierte unas expectativas que el relato no cumple. La ironía del narrador obliga al lector a eliminar de su lectura los prejuicios heredados que imponen las categorías consagradas. Demuestra que la fantasía no necesita obedecer tan sólo a cuestiones argumentales y que en el relato se puede hallar lo narrativo igual que lo didáctico, lo ensayístico, lo lírico o lo dramático. Se trata, por tanto, de destruir las imposiciones ideológicas del lenguaje y de la tradición, en este caso sobre todo de la metaliteraria y genérica.

Como un ejemplo más de la importancia que la literatura tiene como referente literario, como posibilidad de evocar mundos ficticios anteriores que vuelven a germinar en los cuentos, notaremos, al margen del paratexto visto, la **presencia** de muchas **obras** literarias que **no llegan a tener** un **desarrollo interno**, al menos en apariencia, pero que con una simple mención consiguen un efecto de multiplicación de

referencia, una disolución de los límites supuestos del cuento y una evocación cultural en el lector. Este, como otros muchos recursos intertextuales de Valente —algunos ya citados—se dirigen a conseguir una fantasía intelectual impactante.

En "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" se menciona, por ejemplo, la *Guía de descarriados*[221] de Moisés Maimónides, sin darle mayor desarrollo argumental. Se sitúa en la misma época del relato —fue acabada en 1190—, cerca del siglo XIII al que alude el cuento. El hecho de que sea el libro que lleva Abraham Abulafia simboliza la conexión ideológica de los dos pensadores[222], así como la del propio Valente con ambos[223]. En el mismo cuento se alude también al episodio bíblico de la ascensión en vida a los Cielos del profeta Elías[224] e, implícitamente, se sobreentiende la presencia de la literatura cabalística, representada por Abulafia.

En "Mi primo Valentín" se menciona la figura del filósofo holandés Benito Spinoza. No es aludido por su filosofía contestataria al cartesianismo, sino por su peripecia vital. En efecto, aunque nacido en Holanda en el siglo XVII era hijo de cripto-judíos portugueses afincados en España, que en la persecución antisemita de la

[221] *Guía de descarriados* es, en efecto, uno de los títulos del libro de Rabí Mosé ben Maimón, Maimónides (1135-1204); sin embargo, suele considerarse más acorde con el sentido original el de *Guía de perplejos*. Es una de las grandes obras de la Edad Media, Junto a la *Suma Teológica* de Santo Tomás y a la *Divina comedia* de Dante, aunque es anterior a ambas, del siglo XII (-1190). Fue redactada originariamente en árabe (*Dalālāt al-hairīn*) y luego en versión hebrea (*Môre*^{h} *n*^{e}*bûkim*), y pertenece al mismo tiempo al dominio filosófico, jurídico, científico y sobre todo al de la exégesis escrituraria hebrea. Cfr. el estudio preliminar de David Gonzalo Maeso a Maimónides (1994). Desde el punto de vista biográfico, Maimónides, como Abulafia, Spinoza, etc., es un transterrado y un perseguido, primero por Andalucía, luego por el Magreb e Israel, estableciéndose finalmente en Egipto.

[222] Abraham Abulafia fue uno de los muchos comentadores de Maimónides. Gonzalo Maeso (*op. cit.*) opina que "No deja de ser curioso que entre éstos" —los comentadores— "figuren también algunos cabalistas, escuela de la que «el Aristóteles judío» se mostró siempre irreductible adversario; tal, por ejemplo, Abraham Abulafia (1249-1292) (...)" (35-36). Esta relación con los comentadores es tratada por A. Bonilla San Martín en el capítulo 18, "Maimónides y sus comentadores", de su *Historia de la filosofía española II* (*siglos VIII-XII, judíos)*.

[223] Entendemos que se puede intuir, sobre todo, en lo que toca a la teoría de los atributos negativos de la divinidad formulada por el cordobés. Ésta, por otra parte, tiene ciertas concomitancias con la concepción del vacío y de la negación de los místicos cristianos, como Molinos, y supone que los atributos positivos, unidos a los sentidos y al entendimiento, no pueden dar una visión correcta de Dios: "Sábete que la descripción de Dios (¡glorificado y exaltado sea!) por medio de negaciones es la única verdadera (...) en cambio, la atribución enunciada en forma afirmativa encierra la idea de asociación e imperfección" (Maimónides, 1994: 157). Esta percepción negativa es asimilable a ideas propias de la mística, como el desconocimiento, la inefabilidad o la anulación de los sentidos corporales: "Loor a aquél que, cuando las inteligencias contemplan su esencia, tal percepción se trunca en incapacidad, y cuando examina cómo sus actos proceden de su voluntad, esa ciencia degenera en ignorancia, y cuando las lenguas pretenden glorificarle mediante atributos, toda elocuencia se convierte en balbuceo o incapacidad" (*ibid.*: 159).

[224] Cfr. por ejemplo libro 2 de los *Reyes*, capítulo 2, o *Eclesiástico*, 48, 9-12.

Inquisición, y aprovechando la independencia de las posesiones españolas en los Países Bajos, emigran. Hemos visto en distintas ocasiones la atracción de Valente por la figura del transterrado, especialmente cuando es judío (Uriel de Acosta, Abulafia). El narrador se identifica con el exilio necesario de Spinoza a la vez que alude a la tendencia histórica del pueblo gallego a la emigración. En el mismo cuento se menciona el día del Juicio Final (cfr. 52) que, como sabemos, es un tema recurrente del autor (cfr. "*Dies irae*" o "Los nicolaítas")[225].

En "La mano" se evoca la literatura clásica. Por ejemplo, descubrimos la latencia de la *Odisea* en la alusión al Cancerbero.[226] "El ala", por su parte, alude a la hoja de doble filo de la espada del ángel, que procede, seguramente, del *Apocalipsis*, como veremos más adelante.

En "Informe al Consejo Supremo" se mencionan autores de la primera cristiandad, como el obispo griego del Asia Menor San Ireneo (muerto en el siglo III). Es presentado como un refutador de tesis opuestas a su doctrina pero, según el narrador, incapaz de negarlas puesto que, al refutarlas, las hace existir de hecho, les otorga entidad intelectual. El narrador totalitario prefiere, sin embargo, el silenciamiento absoluto de lo que contradice al sistema. San Ireneo (140 / 160-202?), autor de "*Anatropé tes pseudonimou gnoseos*"[227] (61-62) simboliza el racionalismo teológico, la idea de tradición y la lucha contra el pensamiento disidente herético, en concreto el gnóstico. Es, por tanto, en el ideograma de Valente, un representante del poder, de la norma, frente a la heterodoxia y la individualidad intelectual, con la que se solidariza.

Frente a él, Valentino (nacido en el año 100), fundador de la secta gnóstica valentiniana, y el egipcio Ptolomeo, innovador de las matemáticas, la geografía y la astronomía, son los entes represaliados y atacados por Ireneo. La negación de éste sobre aquéllos no consigue sino confirmar su existencia. El personaje narrador prefiere, como

[225] Como veremos, la *Biblia* es una fuente constante en estos relatos. La "ideal Jerusalén" (51) a la que alude el cuento se encuentra en el *Génesis* y en el *Apocalipsis* (cap. 21), entre otras ubicaciones. La mención de Nínive (*ibid*.) y el reinado asirio tiene la misma procedencia sin duda.

[226] "Y vi en el círculo un can peludo con dos lenguas de fuego que se abalanzaba sobre un cuerpo (...)" (57).

[227] El título completo griego sería *Ελληγχος κάι ανατροπή τησ φευδωνόμου γνώσεως* (Desenmascaramiento y derrocamiento de la pretendida pero falsa gnosis), o *Adversus haereses*, en latín, y suele traducirse por *Contra las herejías*. En él se dedica a refutar las doctrinas de los herejes gnósticos; en el primer volumen, en concreto, ataca al sistema de Valentino, al que se refiere el cuento. cfr. Clemente Fernández, 1979. En el relato figura como un personaje represor; a modo de curiosidad, una de las cosas que condena en los gnósticos es su negación de la resurrección de la carne, dogma al que Valente, por el contrario, parece próximo en muchas ocasiones.

hemos dicho, el silenciamiento de los pensadores marginales, la total negación de su existencia. La misma relación dialéctica se da entre el obispo Cirilo y la "virgen neoplatónica Hipatía" (62). El primero pretende acallar el pensamiento de la segunda, pero de ese modo sólo consigue reafirmar su presencia contestataria. Ambos son personajes reales de la Alejandría del siglo V d.c., donde también se producían enfrentamientos religiosos, sobre todo entre la Iglesia de Roma y la de Bizancio. Cirilo, aunque fue defensor de la primera —fue proclamado doctor de la Iglesia en el siglo XIX— frente a los herejes de Nestorio, es presentado por Valente en un episodio más representativo, frente a Hipatía, filósofa neoplatónica y pro-pagana, que, según la leyenda, habría sido asesinada por orden de Cirilo. Hipatía, por ser mujer y por defender posturas externas al cristianismo representa mejor la resistencia ante las imposiciones de la ortodoxia.

Así pues, Valente recalca con casos históricos intertextualizados la voluntad totalitaria del narrador del cuento, al tiempo que evidencia la dialéctica histórica del poder-antipoder que caracteriza la edad de plata. La apelación a figuras literarias e intelectuales históricas que han representado las dos partes del conflicto confirma la dimensión diacrónica del problema y, gracias al juego de multiplicación que crea la intertextualidad, genera un mundo ambiguo, esencialmente mental o intelectual[228], sin tiempo concreto, en el que las ortodoxias se han pertrechado.

"El regreso", entre muchas otras alusiones intertextuales, emplea, de modo aislado del desarrollo principal de los hipotextos, un término de la retórica o de la teoría de la literatura, "*in medias res*" (85), para aludir a una situación real, no a un relato. Así, se lleva lo literario al terreno de lo vivencial.

"Fuego-Lolita-mi-capitán", por su parte, menciona a través del recuerdo del narrador al polígrafo gaditano José María Pemán. En un tono despectivo, con un total alejamiento, se lo presenta como poeta del escalafón, buscador de la gloria y vinculado al sistema dictatorial franquista: "habló de la extensión imperial de sus obras (...)" (123). Como parte de la época criticada, el narrador da al lector "actual" la posibilidad de entender aquella presencia "recurriendo al tremendismo o al gusto *camp*" (123-124).

[228] La naturaleza de las fuentes, citadas en su versión griega y claramente alejadas de los referentes típicos y esperables en el lector contemporáneo, facilitan una lectura por tanteo, que duda de la autenticidad de los datos. Opina Genette a propósito de Borges que "Esta temática de lo fantástico intelectual induce a una incertidumbre difusa a cerca de la autenticidad de las fuentes invocadas (...)" (*op. cit.*: 325). Es el mismo mecanismo de Valente.

Estas dos alusiones indican sendos momentos de la literatura española; el tremendismo, o tendencia narrativa española de los años cuarenta, centrada en ambientes marginales y en el miserabilismo de los personajes, alude a la lectura descarnada de la realidad de una época[229]. Ya hemos visto el desapego que Valente muestra respecto al proceder literario neorrealista. En este caso concreto, el "tremendismo" nos remonta a una época histórica totalmente despreciable y, en cierto sentido, a la actitud nacionalista y anacrónica de la literatura de Pemán. La estética *camp*, por su parte, es más propia de la lírica de la "generación del 70". Se trata del culturalismo literario, la integración de múltiples referencias culturales en la literatura, en un proceso paralelo de integración sincrética de diversas manifestaciones y de relativización del valor absoluto de la representación literaria. Es, hasta cierto punto, una visión contraria a la anterior, pues crea mundos literarios idealizados y al margen de cualquier alusión a la realidad circundante.

Valente apunta, pues, a dos actitudes literarias concretas para caracterizar una época y valorar un autor: se los puede mirar de modo descarnado o idealizado[230]. No es casual que el narrador se dirija al lector; es éste el que puede elegir una de las dos perspectivas analíticas de base literaria; el lector, por tanto, debe tener cierta competencia para entender la alusión del narrador.

Destacamos, finalmente, la alusión a la filosofía estoica griega en "La última lección", sirviendo de contraste irónico con el pragmatismo interesado del maestro. También en "Segunda variación en lo oblicuo" encontramos una alusión filosófica, en este caso oriental. La mención de Confucio da la clave para una interpretación del texto dentro del marco filosófico oriental, aunque quizá no exactamente confucianista[231].

---

[229] El término, como tal, lo crean en la inmediata postguerra críticos como A. de Zubiarre o R. Vázquez Zamora. Es una estética narrativa, iniciada por autores como Camilo José Cela (*La familia de Pascual Duarte* se considera la novela iniciadora), Ana María Matute, Rafael García Serrano, etc. Cfr. por ejemplo, Eugenio de Nora (1982), o José María Martínez Cachero (1979).

[230] En el contexto del relato parece que la perspectiva más próxima a la temática tratada es la del tremendismo. La estética *camp*, en lo que tiene de idealización, también alude a la creación historicista, grandilocuente e irreal del escritor gaditano. Debemos recordar también, como hemos explicado en otras ocasiones, que Pemán es uno de los blancos usuales de Valente (véase el estudio comparado con *Punto cero*). En definitiva, el cuento demuestra de qué modo se puede aplicar el mundo literario para "leer" una época histórica.

[231] La filosofía de Confucio es más moral que metafísica, y cuadra poco con la atribución que le hace Valente: "Señalar una esquina ya es bastante, según Hui-Tsung sabía de Confucio" (111). La filosofía de lo fragmentario, del vacío y la blancura parece más propia, al menos en el contexto chino, del taoísmo (cfr. Lao-Tse, 1971 y 1995). Aunque es una cuestión que no corresponde a este momento del análisis, mencionamos la opinión de Karl Jaspers: "¿Qué hizo Confucio? A

4. 1. 2. 1. 1. Escritura especular

Entramos ahora en el análisis de los **recursos intertextuales** que se producen ya no de modo aislado, en el marco paratextual del cuento o en su interior pero como alusiones puntuales, sino en el **cuento como totalidad**, entendido como conjunto complejo de relaciones. Siguiendo a Gérard Genette, hablaremos de dos tipos fundamentales de construcción hipertextual en el relato de Valente: la imitación y la transformación.

La **imitación** entendida como escritura mimética respecto a un texto previo, nos interesa fundamentalmente en la vertiente a la que Genette denomina parodia, y consiste, en su forma más sencilla, en "retomar ligeramente un texto conocido para darle una significación nueva" (27) con lo cual el término no se limita en ningún caso al sentido de sátira o burla habitualmente asociado a la idea de la parodia. Este procedimiento lo hemos visto en gran cantidad de casos ya tratados, en la relación entre paratexto y texto. Pero, en general, según esta definición, la parodia puede considerarse como un procedimiento constante en los relatos intertextuales del autor, aunque a veces sea un recurso puntual (una cita, un título...) o esté supeditada a la acción de otros procedimientos hipertextuales, como la transformación. Señalaremos, sin embargo, algunos casos en los que la parodia tiene razón de ser por sí misma, ya por tratarse de un recurso principal, ya por jugar un papel clave para la comprensión del relato.

---

diferencia de Lao-Tse, tomó parte en los negocios del mundo, impulsado por la idea de estar llamado a mejorar las cosas humanas" (111), o "La diferencia está entre el camino directo del *tao*, enseñado por Lao-Tse, y el camino indirecto a través del orden de la humanidad, enseñado por Confucio y, por tanto, en las opuestas implicaciones prácticas de la común concepción fundamental" (Jaspers, 1996). Son muy pocas las sentencias de Confucio relativas a la metafísica del vacío; cfr. por ejemplo, el capítulo III del libro primero de sus *Coloquios filosóficos* (*Lun Yu)*, en Confucio / Lao-Tse, 1971: 111, que se refiere a la necesidad de preparar el fondo del cuadro antes de pintar. Sin embargo, le es propio todo lo referente al gobierno y al poder. Así, por ejemplo, cree que el hombre sabio es el que se aleja de los aduladores, huye de las riquezas y el poder y obra según los deberes de su estado (cfr. *La invariabilidad en el medio* (*Chung-Yung)*, caps. XIV o XX, *ibid.*: 63-75), idea que se aproxima a la de Valente de que "Del poder y la gloria, de las victorias militares poco supo (...)" (111); el emperador, en lo político y por sus resultados, no es un buen discípulo de Confucio. Sabemos, además, que Hui-Tsung fue un comentador de las obras de Lao-Tse, y que mandó imprimir el canon taoísta más amplio que existe (cfr. Roger Goepper, 1988: 207). Teniendo en cuenta todo esto, y el hecho de que Valente, menciona bastante a Lao-Tse en otros casos (*vid.* "Cómo se pinta un dragón", en *Material memoria*: 10) y menos a Confucio (cfr. por ejemplo, "Ensayo sobre Miguel de Molinos"), podríamos pensar que en el cuento existe un lapsus de un filósofo por el otro, aunque no se trata de una cuestión fundamental.

La **transformación**, por su parte, es "sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales" (Genette, 1989: 262). Nos interesa, evidentemente, la transformación abierta, temática, que busca una modificación del sentido del texto base. Esto se da en no pocos casos, ya partiendo de un texto concreto, ya de varios, y se realiza a través de distintos procedimientos transformadores del sentido. Ya hemos visto que en el marco paratextual dicha transformación puede realizarse *in absentia* del hipotexto; es decir, puede ocurrir que la única alusión al texto de partida esté en el título, pero totalmente ausente del relato. En ese caso se produce el juego de la alusión o la evocación del lector. Sin embargo, el empleo transformativo propiamente dicho se da cuando el texto consiste en un desarrollo oblicuo, equívoco, modificador de un texto previo. Será sobre todo este caso el que nos ocupe.

Un **procedimiento imitativo** que en algún caso hemos apuntado es el que Genette denomina "*pastiche* satírico", que consiste en "una imitación estilística con función crítica (...) o ridiculizadora —una intención que (...) se enuncia en el estilo mismo al que se apunta (...) pero que normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación" (31). Este procedimiento, a nuestro juicio, tiene gran operatividad en los relatos de Valente, aunque con una salvedad: la imitación paródica de un estilo hablado o escrito es habitual, pero no apunta a un texto o a un autor concretos, sino más bien a una comunidad de usuarios de un estilo idéntico; se trata de criticar el gregarismo social a través de la parodia de los usos lingüísticos o de las formas genéricas oficializadas y tenidas por las únicas válidas. Todo esto conecta con la tendencia del autor a usar como hipertextos determinadas referencias genéricas y metatextuales, visible especialmente en los títulos. Nos referimos al uso de términos como: informe, discurso, catálogo, etc., es decir, formas definidas de hablar y pensar que luego no se convierten en tales en los cuentos, sino que pueden ser parodiadas. Así pues, queda claro que cuando Valente pone títulos en los que figuran conceptos como rapsodia, informe, discurso, sermón, epigrafía, variación, catálogo, homenaje, hagiografía, biografía, lección, etc., y luego en el cuento no se hallan los rasgos propios del género evocado, sino más bien una inversión de los mismos, como vimos en su momento, se produce en la lectura del receptor un efecto de alejamiento irónico repecto a las formas fosilizadas del lenguaje, que aparecen subvertidas. Nos remitimos, pues, a lo ya explicado en cada uno de los

casos de intertextualidad genérica aunque destacamos la notable presencia de géneros monologales aludidos, como el informe, el discurso, el sermón, la lección, el improperio, etc. Algunos de ellos sirven para aludir a la unidireccionalidad, a la no retroactividad del lenguaje del poder[232] aunque en otros casos estén usados de modo positivo, como signo de la revelación poética, como iluminación personal. Por otro lado, recordamos la diferencia entre diálogo y dialogismo. La dialogía (Bajtin) es un encuentro de voces, lenguajes, géneros, culturas, etc., donde cada uno toma forma como reacción consciente a la posición ideológica del otro. El dialogismo, por su parte, es una yuxtaposición de dos mundos que, en un sentido teleológico, están intentando entenderse el uno al otro.[233] La identificación entre diálogo formal y dialogismo no es necesaria, ya que una forma dialogal puede esconder un sustrato monológico y, al revés, un monólogo puede ser, en su construcción real, un ejemplo de dialogismo. Desde nuestro punto de vista, Valente entra en la corriente moderna que tiende a la disolución del diálogo en formas de parodia, burla, silencio, ruptura, fragmentación, etc., como modo de acusar el disfraz dialogal con el que se viste el monologismo profundo del poder. No es extraño, pues, que sus cuentos sean monólogos del poder o diálogos donde la parte del individuo está representada por el vacío o el silencio (cfrs. estudio estructural). Sin embargo, cuando se aleja de la tradición totalitaria, cuando se aparta del dominio de lo histórico a favor de lo hermenéutico, sí sabe desarrollar un diálogo. Así ocurre en "Repetición de lo narrado", que es, en realidad, un único diálogo narrativo real de Valente y que, significativamente, se sitúa en la tradición oriental, no en la occidental

Además de estos casos paratextuales, que muchas veces no pasan de funcionar como una evocación para el lector (o como una alusión, en términos de Genette: 10), existen otros ejemplos de imitación estilística satírica pero efectivamente llevados a la práctica. Como ya hemos dicho, no es una imitación de un autor o un libro concretos, que el lector conozca, sino que todavía sigue en el marco genérico. Se trata de la **imitación** de **estilos de escritura** o de **oralidad** que, sin asociarse objetivamente a

[232] Recordemos que, en no pocos casos, los cuentos de Valente que buscan una función ridiculizadora y reductora de los discursos ortodoxos se presentan en un formato monologal, para que sea el mismo poder quien declare su condición.

[233] "Em todos os seus caminhos para o objecto, em todas as direcções, o discurso encontra-se com o discurso alheio e não pode deixar de entrar com ele numa viva interacção plena de tensões" (Bajtin, 1979: 87, citado por Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, 1994: 101).

ningún caso, fomentan una intertextualidad basada en la generalización de ciertos usos fosilizados y comunes que, por serlo, son identificables por el lector, de modo que se hace posible la ironía. En general, ya los hemos tratado en el análisis formal y pragmático, pero nos volveremos a referir a ellos desde la perspectiva hipertextual, especialmente a los más significativos.

"Informe al Consejo Supremo", que alude en su título, como hemos visto, al género burocrático-administrativo del **informe**, sí desarrolla en su interior, al menos en parte, ciertos trazos propios de dicho subgénero. En su forma canónica está estructuralmente definido y consta, al menos, de tres partes elementales, que serán la presentación o exordio, el nudo o *narratio* y la conclusión o *peroratio*, usando términos de la retórica clásica[234]. La parte que se elige es la última, la de las conclusiones: "dio término con estas palabras a la brillante presentación de su informe" (59). El narrador principal, tras la presentación, deja que sea el personaje-narrador quien desarrolle la argumentación. Lo hace usando una serie de tópicos del género oratorio, como es la apelación al oyente —"no olviden nuestros colegas del Supremo"—la *argumentatio* ejemplificativa: "Pero basta la consideración de muchos casos no remotos (...)" (61), el uso de las citas de autoridades: "autocrítica o *refutatio adversus se ipsum*" (61)[235], etc. Además de todo ello, se descubre una estructura que tiende hacia una conclusión final, realizada de modo más canónico: "He dicho" (63), y un lenguaje alambicado y retórico, basado en el circunloquio y en la acumulación de figuras. Todos estos rasgos, y otros que fueron señalados con más detalle en el análisis formal, no hacen sino reproducir la rigidez del discurso institucionalizado, de modo que el lector, que descubre la intolerancia y el totalitarismo del personaje, los asocia directamente a su forma de hablar: lo que se dice y cómo se dice van estrechamente unidos. De este modo, Valente no sólo pone en evidencia una ideología que rechaza, sino que, además, acusa su modo propio de expresión mediante una imitación paródica de su estilo. Como ya hemos

[234] Cfr. por ejemplo, Azaustre Galiana y Casas Rigall, 1994.

[235] De esta forma se refiere a la autocrítica. El uso de la fórmula latina acrecienta el retoricismo seco del monólogo del personaje. En cuanto a su procedencia concreta, no está muy clara. La refutación, a secas, es una de las partes del discurso: exordio, narración, confirmación, refutación y peroración. Pertenece, evidentemente, al arte concinatorio, donde cumple el papel de defender o de "répondre aux objections mutuelles" (Aquien & Molinié, 1996: 334). Por otro lado, la refutación es tratada extensamente por Quintilano (cfr. "De refutatione", en Quintiliano, 1979, libro V, p. 183). Por todo ello, resulta evidente que la alusión tiene un sabor clásico, aunque como tal no parece estar en los manuales de retórica.

visto, tal imitación busca un efecto de verosimilitud, al incorporar referencias intertextuales reales, como Ireneo, Cirilo, Hipatía..., a un discurso ficticio.

"Sobre el orden de los grandes saurios", ya en su título, parece evocar el modo de titular ciertos libros, tratados, etc., al modo clásico[236]. Alude, precisamente, a la obra "científica" que desarrolla el narrador protagonista, encerrado en un manicomio, "sobre los hábitos de alimentación del orden extinguido (según fuera postulan) de los grandes saurios" (71). El cuento nos interesa porque realiza también una imitación paródica de un estilo lingüístico particular, en este caso el de la **literatura** y la **terminología médico-psiquiátricas**. Los desarrolla el amigo del narrador, que realiza un "análisis preciso de su caso" (69). El conocimiento científico sobre la locura, como sobre otro tipo de realidades mentales, espirituales o incluso físicas (como la muerte) es parodiado habitualmente por Valente, que pretende negar la capacidad de los sistemas monológicos para acceder a realidades que no pueden alcanzar. El intento de analizar la locura no puede ser "preciso". En el análisis del componente léxico-semántico hemos tratado el vocabulario típicamente científico que el personaje posee, lleno de tecnicismos o pseudotecnicismos, de cultismos, definiciones perifrásticas elusivas o llenas de eufemismos, sostenidas por períodos largos y en aposición, y basadas, generalmente, en frases nominales con gran cantidad de adjetivos modificadores. Sintagmas como "manifiesta recaída en cenagosas formas de egocentria y de culpabilidad inaceptada" (69), "crisis benigna del instinto de participación, que la reinmersión progresiva en el trabajo colectivo sin duda alguna resolvería" (70) entreveradas de alusiones al orden como "instancias oficiales", "trámites", "honestidad y adhesión", "más complejos mecanismos", "recurso a las grandes medidas", etc., no hacen sino introducirnos en el mundo del pensamiento y la palabra institucionalizados e inhábiles para el conocimiento trascendente que experimenta el personaje; y ello se consigue mediante una imitación paródica de un estilo perfectamente reconocible dentro de los distintos modelos de lenguaje oficial, caracterizado, de nuevo, por manifestarse en forma de monólogo.[237]

[236] A este tipo de títulos, con el modelo "Sobre...", o "De...", nos hemos referido en otro momento.

[237] Lo mismo ocurría en el caso anterior y lo veremos en otros. Según García Berrio, las formas monologales, en especial el sermón religioso, se oponen al diálogo socrático por tener una visión monológica frente a la dialéctica intrínseca de aquellos. Cfr. *op. cit.*: 229.

En este cuento, además, se vuelve a aludir, aunque sin imitar el estilo, a la oratoria prefabricada del poder: "La argumentación del orador era perfecta, su exposición sin quiebras, sus conclusiones firmes como rocas" (70). De nuevo, como en el caso anterior, el discurso es un bloque perfectamente compartimentado y organizado.

"El señor del castillo" es un ejemplo de imitación, ya que calca el modo narrativo de los relatos mitológicos celtas. Ya hemos mencionado la opinión de Milagros Polo (1983), que cree que procede de la leyenda del Rey del Otro Mundo[238], dentro de la tradición céltica. Si es así se trata de una transformación, ya que reelabora ciertos elementos. También puede considerarse como la imitación de un estilo tradicional de narrar: el inicio "Había una vez", ya comentado, no puede ser más tradicional, igual que la estructura actancial de un rey con tres hijas, del castillo mágico, del problema suscitado, de la apelación a los sabios del reino, de la resolución fantástica, etc., que corresponden a muchos de los relatos folklóricos europeos o indoeuropeos. Pero, además, el cuento refleja elementos que proceden con toda claridad del particular mundo mítico celta. Para empezar, el viaje al otro mundo es para los celtas —como para otras muchas culturas— un motivo reiterado de su literatura. Como el rey del cuento, llevado por su hija menor al centro de la tierra, muchos héroes celtas hicieron el mismo viaje; así ocurre por ejemplo con Bran, que viaja al Otro Mundo en busca del caldero del conocimiento y de la vida, o Cormac y otros ejemplos, que llegan allí con la ayuda de un hada o *bansidh* (mujer del *sidh* u Otro Mundo). El mito del centro del mundo, el *omphalos* griego, también es propio de la cultura celta[239].

El castillo-fortaleza o *Caer Sidi*, especie de laberinto al que van a perderse los héroes, y en el que en general mueren (Prada: 118) también está representado en el

[238] Cabe hacer una matización, ya que el Otro Mundo es distinto del Mundo Inferior. El primero es de tipo espiritual, y se encuentra en una dimensión paralela a la real; el segundo es, en cambio, el lugar creativo primigenio, una especie de mundo bendito donde los mortales y los dioses se relacionan. Además, se localiza bajo tierra, lo cual concuerda con los datos del cuento de Valente. En este sentido, Caitlin Matthews (1992) nos dice que al Mundo Inferior británico se puede llegar "introduciéndose en la tierra, a través de manantiales o viajando por tierra a otros valles" (28). Tanto los manantiales como el centro de la tierra son consustanciales a la simbología de los relatos del autor.

[239] En la literatura celta el motivo del viaje es absolutamente común, tanto que los relatos al propósito constituyen un género propio, el de los *immrama*, que en su conjunto forman una especie de "libro de los muertos" (cfr. Caitlin Matthews, 1992: 97). A propósito del viaje de Bran puede consultarse Sira García Casado (1995: 71) Se ha señalado la atracción de los celtas por el santuario de Apolo en Delfos y por su oráculo; Apolo es considerado como un "dios hiperbóreo vinculado con las tierras misteriosas del norte donde está la isla de Avalón y el mundo de las hadas" (García Casado:

cuento: "Quedó el castillo arriba (...) y cuantos hombres hasta él llegaban se hacían transparentes y morían" (106). El castillo o fortaleza también puede simbolizar el centro de la tierra, el punto de destino, como ya comprobamos en el ensayo de Valente; es la morada del rey, Mannanann Mac Lir o Manawyddan[240], y se caracteriza por su luminosidad y transparencia: "y era todo de cuarzos transparentes" (105), hecho que también responde al mito celta[241]. La apelación al bosque —"El rey hizo construir un enorme castillo en lo más escondido de los bosques" (105)— es también un rasgo de la literatura celta. En efecto, el *nemeton* o bosque sagrado era lugar de reunión: "Los druidas situaban en cada *nemeton* el «centro del mundo», el lugar más favorable para obrar en consonancia con la naturaleza (...) El bosque entero, vivo, era su templo (...)" (Prada, 110). Así, el bosque y el mito del centro de la tierra llegan a unirse en el texto de Valente.[242] Estos y otros detalles confirman la deuda de "El señor del castillo" con la tradición literaria y cultural del mundo celta. Ahora bien, lo que resulta innegable es que más allá de esa imitación del estilo, los temas, las funciones (Propp), etc., Valente hace una transformación irónica y satírica de ciertos elementos, consiguiendo con una parodia del relato tradicional que se sustituyan los aspectos ideológicos más marcados por otros abiertos y heterodoxos. Concretamente, la transformación se produce al invertir dos tópicos folklóricos.

Por un lado, el de los sabios llamados por el rey para solucionar una complicación. Su aparición, en general, es gradual: van apareciendo distintos sabios con

127). La proximidad de Valente a la literatura oracular ya ha sido aclarada. Cfrs. también J. M. de la Prada, 1996: 17.

[240] "el jinete de Lorca o el castillo de Corbenic o el de Montsalvat; es decir, el lugar axial del Rey del Otro Mundo, del Rey Pescador y del Grial (...) Porque a través del ciclo de leyendas del Grial, la representación del caballero solo es una de las imágenes primordiales que pasan del legado druidico al mundo cristiano", dice Valente en "Lorca y el caballero solo" (*Las palabras de la tribu*: 108). Mannanan Mac Lir es, en realidad, el rey de las llamadas "Islas Afortunadas". La isla de Arran, Emain Abhlach, es su residencia habitual. El equivalente británico de este rey es Manawyddan. Cfr. Caitlin Matthews, *op. cit.*: 99. Por otro lado, el Rey Pescador suele ser el guardián de Grial.

[241] Howard R. Patch (1983), dice que los palacios o fortalezas de los relatos celtas sobre el Otro Mundo "Suelen estar construidos con algún metal precioso, y hay que notar el empleo de la plata o el cristal en estas escenas", y añade en nota a pie de página, citando a MacCulloch: "El vidrio debe haber cautivado la imaginación de celtas, teutones y eslavos" (64).

[242] Recordemos la dendrolatría de "El árbol", en *Punto cero*. Por otro lado, el bosque es interpretado en la mitología artúrica como un lugar de purificación, "en el preludio del Otro Mundo, al que sólo se puede llegar después de atravesar el bosque y sus ríos". En el bosque de Valente, recordemos, todos los caballeros que consiguen llegar hasta el castillo, se hacen transparentes y mueren; esto también es un detalle común a la mitología del Grial. Por ejemplo, el Bosque Extraño "es un bosque en el que son frecuentes las aventuras: su profundidad y extensión provocan la pérdida de los caballeros que entran en él" (Carlos Alvar, 1991: 50-51).

soluciones que resultan inútiles hasta que el último de todos, consiguiendo la sorpresa del remate, da con la respuesta adecuada. Valente, de un solo trazo, hecha por tierra ese esquema tradicional: "Llamó primero al último, a aquél que viene siempre cuando todas las respuestas de los otros han sido vanas, ciegas o tardías. Y cuando éste enmudeció, el rey hizo decapitar a los restantes. Una vez que no hubo más sabios en el reino (...)" (105). Es decir, el rey sabe perfectamente que el conocimiento maquinal de los sabios no sirve para sus preocupaciones y por ello, rompiendo con la tradición, simplifica el rito de la consulta hasta el punto de revelar claramente su total ineficacia.

El segundo elemento sobre el que actúa la transformación irónica de Valente es el de las princesas. Éstas son actantes propios de los cuentos folklóricos, y su número, tres, tampoco es casual[243]. Cada una tiene sus rasgos, sus virtudes, entre las que destaca la obediencia a su padre. Ahora bien, el hecho de que la hermana menor, que es la desconocida —"A la menor nadie la conocía" (105)— rechace la herencia paterna —el castillo— y se adentre como guía de su padre en el mundo de ultratumba, la convierte en un ser entre sabio y fantástico, en una *bansidh* o hada. Este hecho, que se corresponde con la tradición céltica, como hemos visto, es presentado por el narrador con una lectura diferente: la hija menor, como otros personajes de Valente, es aquella capaz de percibir la luz del conocimiento del Más Allá.

Así pues, este cuento combina la imitación de las formas narrativas folklóricas con una transformación semántica del sentido del texto, ya por satirización de tópicos inherentes a la tradición, ya por la inversión de los valores de ciertos elementos folklóricos.

Se podría aludir a otros casos en que, o bien la imitación estilística se hace sobre un lenguaje no literario —"Discurso del método" parodia un estilo chulesco, "Empresa de mudanzas" imita el estilo ideologizado, lleno de tópicos y frases hechas, del pequeño burgués, "El uniforme del general" imita el fluir de consciencia ininterrumpido de un personaje popular, etc.— o bien muy lejanamente finge imitar modos narrativos ajenos, sin imitarlos realmente porque en realidad son

[243] Recordemos que el número tres era sagrado en la numerología celta. Caitlin Matthews (*op. cit.*) nos recuerda que las *bansidhs* suelen presentarse en grupos de tres o nueve, en hermandades. La figura de la Morrighan o protectora del país, esposa mística del rey, que es una especie de personalidad una y trina, ya que lleva dentro de ella a sus hermanas, suele aparecer cuando es inminente la muerte de un rey o héroe; vestigio de esta creencia es el mito de la Fata Morgana. Por otro lado, es perfectamente conocido el sacerdocio femenino celta.

transformaciones —en "La mujer y el dios" subyace un relato de procedencia centroafricana, etc.—. Por ello no consideramos oportuno tratarlos en este apartado, pues en realidad, como también ocurre con los que hemos analizado, ya han sido descritos en el estudio formal.

Hemos comprobado, pues, que Valente emplea el **recurso de la imitación** con **fines** eminentemente **críticos y satíricos**. Puede imitar un estilo literario anclado en el formulismo más absoluto, y para ello suele recurrir a los géneros menos literarios, a los más próximos a la burocracia y, por tanto, a la idea de la escritura como un útil que se juzga por el criterio de la productividad. En estos casos, el objeto de la imitación no es un autor o un texto concreto, sino más bien todo un estilo y un género[244]. El distanciamiento del autor respecto a los modelos imitados facilita que en ellos se pueda ver una verdadera transformación del estilo. Valente utiliza tanto la evocación como el desarrollo pleno para sus imitaciones; en el primer caso, y en general mediante alusiones paratextuales, se favorece que el lector espere hallar en el relato una forma narrativa preestablecida —un sermón, un discurso...— y luego lo que lee no tiene nada que ver; en el segundo caso también se produce un alejamiento de las formas heredadas, pero ya no solo por una evocación, sino mediante la imitación concreta de un estilo, imitación que alberga en su seno el germen de la transformación, paródica muchas veces. Así, lo que formalmente parece ser un cuento folklórico, un discurso científico, etc., en la práctica subvierte los tópicos que lo caracterizan.

Los procesos de **transformación** hipertextual, además de ser más abundantes, ponen de relieve la actitud del escritor ante la tradición heredada. Valente, receptor de infinitas tramas, teje sus relatos, muchas veces con un material previo, pero con su propio estilo y para su propio fin. El lector se ve obligado a ir descubriendo gran cantidad de referencias literarias que en el texto concreto adquieren un valor distinto, a veces opuesto, al original. Podemos decir, pues, que Valente parodia[245] distintos hipotextos, dotándolos de un nuevo valor.

[244] En este sentido Genette opina que "sólo se puede imitar un género (un *corpus* tratado, por reducido que sea, como un género) por la sencilla razón, como todo el mundo sabe de que imitar es generalizar" (103).

[245] Parodia, en este caso, no debe entenderse en su sentido de desvalorización. Como ya hemos dicho, usamos el término en la acepción que le da Genette, como una desviación de un texto mediante una transformación. Es cierto que dicha transformación puede dar lugar a una lectura ridiculizadora del original, pero no exclusivamente. Genette propone seis regímenes que podrían

Nuestra intención es repasar los distintos casos de transformación que podamos documentar, teniendo en cuenta que a alguno ya nos hemos referido a lo largo de este capítulo. Señalaremos, en primer lugar, la aparición de algunas referencias intertextuales que no están directamente conectadas con el núcleo temático del cuento ni con el referente principal. Es decir, se trata de **menciones** más o menos **aisladas**, como alguna de las que señalábamos al principio de este capítulo, pero que han sufrido algún tipo de transformación respecto a su versión original. Su función es la de crear una evocación en el lector para que sea capaz de percibir la distancia entre una y otra versión y de llevar sus conclusiones a la comprensión del relato en sí.

Se trata, sobre todo, en este grupo, de lo que Genette denomina "deformación paródica de proverbios" (48). Es decir, de la actuación sobre **fórmulas** perfectamente **reconocibles** por su **brevedad** y por pertenecer, en general, al discurso común, aunque su origen pueda ser literario. En otras ocasiones las citas son poco conocidas, pero su papel es el mismo. También se pueden encontrar evocaciones literarias que remiten a un estilo o a un autor: su aparición, transformada o no, ejercerá una función intertextual de evocación similar a la de muchos otros casos ya tratados.

Haremos referencia a algunos casos que, como hemos dicho, aparecen aislados de un referente intertextual mayor, el principal del relato, bien porque éste no exista, bien porque sus naturalezas y orígenes sean distintos. Sin embargo, las evocaciones rápidas, las citas fragmentarias, los proverbios, etc., también pueden aparecer integrados en transformaciones intertextuales; en esos casos cumplirán una función tanto respecto al hipotexto como al hipertexto.

Veremos, a continuación, algunos ejemplos de intertextos menores, de citas aisladas. Su función está muy próxima a la de los títulos y las citas iniciales de los cuentos, y a la de menciones de obras o autores que no llegan a desarrollarse. Con los primeros comparten el hecho de servir al lector para realizar un contraste con el texto valentiano, para avanzar en una lectura un tanto desmitificadora. De las segundas se diferencian en que no son simples menciones (alusiones en términos de Genette), sino que se trata de citas concretas.

En "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" el narrador, describiendo la actitud del Papa Nicolás III, emplea una cita de modo irónico: "Giovanni Gaetano

funcionar en las transformaciones: el lúdico, el humorístico, el serio, el polémico, el satírico y el

Orsini, Papa Nicolás III, hijo de la gran osa, como su sombre indica y *nomina sunt consequentia rerum* (...)" (31). En otras ocasiones hemos explicado la degradación a la que se someta al Papa a través de su nombre, contrastando la magnificencia del apelativo papal con los hipocorísticos Gianni o Niccolò, o relacionando etimológicamente el apellido Orsini con la raíz latina *ursus*, oso. También hemos visto que, cuando se dice "hijo de la gran osa", a la mente del lector viene la asociación Roma-Gran Puta[246], de donde saldría una forma evocada del estilo de "hijo de la gran puta". El uso de la cita, hecha además en latín, confirma de modo irónico esa lectura desacralizadora. Por supuesto, está transformada, ya que se la ha sacado de su contexto filosófico nominalista[247] para darle un valor meramente humorístico. Si los nombres son consecuencia de las cosas, Orsini, hijo de la gran osa, debe ser, en efecto, consecuencia de una realidad, de un carácter osuno, no humano. Se produce, así, lo que Genette denomina "transformación semántica" (376); al ser sacada una referencia intertextual de su contexto propio y ser introducida en otro, se le da un valor semántico distinto, en este caso irónico. Como veremos, es un procedimiento típico de Valente.

En "El vampiro" encontramos un caso de transformación, con valor irónico, de una alusión religiosa: "Los velatorios eran pan de cada día y profesión segura de la noche" (39). Se trata, evidentemente, de una intertextualización del Padrenuestro cristiano. La alusión al pan de cada día tiene un uso frecuente en el lenguaje común, aludiendo a los hechos cotidianos. Ese sentido lo hereda la mención de Valente, pero enriquecido por el valor que le da el contexto. En efecto, se está retratando una época totalmente tomada por la ritualidad religiosa y por la muerte, por los asesinatos. El hecho de que los velatorios sean pan de cada día une indisolublemente estas dos realidades y las sume en un sentido durativo o de realidad habitual. La alusión religiosa

irónico (cfr. 43), además de posibles prácticas mixtas. Como veremos, Valente usa varios de ellos.

[246] La gran puta, la gran prostituta, por ejemplo, es el apelativo que dedica San Juan Evangelista en el *Apocalipsis* a Babilonia, identificada tradicionalmente con la Roma imperial: "Ven, que te voy a enseñar el juicio de la Gran Prostituta, que está sentada sobre las vastas aguas, con la que han fornicado los reyes de la tierra y la que ha emborrachado a los habitantes de la tierra con el vino de su lujuria." (*Ap*. 17, 1-2).

[247] "Pero es obvio que solamente está uno justificado para hablar de "nominalismo", o si se prefiere, de conceptualismo, en el caso de filósofos que, como Ockham, mantenían que un término general o "nombre de clase" representa en la proposición a cosas individuales, y solamente a cosas individuales" (Frederick Copleston, 1975: 128). Por otro lado, es evidente que la cita procede de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla (Sevilla, 1982), del siglo VI, y en concreto del libro IX, donde se tratan los problemas del lenguaje.

pierde, pues, su valor positivo y pasa a emplearse como crítica a una época. Se trata, de nuevo, de una transformación semántica.

En "Informe al Consejo Supremo" el personaje narrador propone una sinonimia: "autocrítica o *refutatio adversus se ipsum*" (61). Ya nos hemos referido a ella en otra ocasión. El hecho de que esté en boca del personaje significa que funciona caracterizando su lenguaje y su ideología; en efecto, lo que no pasaría de una simple definición de la retórica clásica se convierte en una alusión a la ideología de la ortodoxia, a la negación de las teorías divergentes. Por otro lado, este cuento también incluye una mención religiosa, en el momento en que el narrador recuerda que el padre era un "servidor del tabernáculo" (121). El Tabernáculo es el lugar en el que guardaban los israelitas el Arca de la alianza y las Tablas de piedra, es decir, las bases del orden y la ley, las reglas de la ortodoxia. La alusión, por supuesto, es irónica, ya que el oficio del padre era el de contable de la empresa. Así, el Tabernáculo es el *sancta sanctorum* del capitalismo, la oficina, donde se guarda, en efecto, la ley del becerro de oro o del dinero. Se refleja de este modo una especie de idolatría plutocrática.

En "El regreso", en su quinto fragmento, encontramos un referente que volveremos a ver en otros cuentos ("Los nicolaítas" y "La última lección"). Se trata de una transformación de las bienaventuranzas bíblicas: "Bienaventurado el que todo se lo explica, el recto, el ortorrecto, el rectodoxo, porque de él será el reino de las tapias (...)" (88). Lo que aquí se intertextualiza es, en realidad, una estructura típica y perfectamente reconocible y, como consecuencia, se evoca en el lector un texto bíblico que sin embargo nunca llega a citarse literalmente. El reconocimiento de la estructura sintáctica y semántica, similar para todas las bienaventuranzas, es suficiente para que el lector perciba su uso irónico por parte de Valente. En efecto, se aplica a una realidad distinta y con un valor diferente: hay, pues, transformación semántica y pragmática. Por otro lado, se invierte el valor del hipotexto: si en la *Biblia* tiene un sentido positivo, aquí es negativo claramente. Se trata, en definitiva, de adoptar un lenguaje históricamente marcado por el hieratismo y la rigidez mental de la ideología para, precisamente, criticar ironizando dicha rigidez, la cortedad de miras de un sistema, sea religioso, político o ideológico. Como veremos en otros ejemplos, Valente suele efectuar esta inversión de un texto que es usado contra su fuente material, sobre todo en el caso de los hipotextos bíblicos.

"*Dies irae*" ofrece otro caso de transformación de un principio, de nuevo de procedencia religiosa. En efecto, se dice: "y al cabo comprendió cuánto había arriesgado en la partida: no ser ya objeto de amor, mas sólo de juicio" (93). En otra ocasión nos referimos a esta frase como una inversión de los términos del tópico o principio de la literatura mística del *more amoroso* (cfr. por ejemplo, González Marín, 1992), consistente en el acercamiento del místico a Dios por una vía eminentemente afectiva y amorosa, buscando la unión, y no por la vía racional, en contraste con la teología escolástica. Valente propone la situación contraria: el avance por medio del juicio y no del amor.

Debemos tener en cuenta que el relato evoca el ritual cristiano de los difuntos, de modo que, en tono autobiográfico, se está declarando la muerte de la memoria del personaje —"Recompuso con dificultad imágenes recientes de sí mismo; pero no pudo reconocerse" (93)— especialmente la referida al elemento histórico. De este modo, la inversión del lema tiene un valor irónico: se refiere a la imposibilidad de acercarse afectivamente al pasado, quedando para este fin el único intrumento del juicio o la razón, es decir, del análisis crítico. Vemos que, en este caso, no se trata propiamente de la transformación semántica de una cita, sino de una reformulación de la misma. El proceso para decodificarla, sin embargo, es idéntico, a través de una lectura irónica y desacralizadora[248].

"Acto público" presenta en boca de uno de sus personajes, el "intelectual peyorativo" la transformación de un enunciado muy conocido y perteneciente al sistema filosófico marxista: "— La sangría es el opio del pueblo" (101)[249]. En efecto, el acto público retratado sustituye la religión por la sangría —la algazara, el circo inconsciente—: "Todos le daban sangría al muerto (...) Todos le daban sangría a todos" (101). El cuento parodia una manifestación de tinte patriótico —"vivas eruptivos a la patria perdida" (101)— en la que se aprovecha de modo partidista la muerte de un

[248] Este cuento, además, hace una alusión a la literatura dantesca: "El centro o eje de cada uno de los círculos (...)" (93). Se trata, en efecto, de un descenso circular a los infiernos de la memoria. Además del mito órfico de la *katábasis*, creemos que se puede estar aludiendo a los círculos infernales de la *Divina comedia*, obra que se intertextualiza también en otros cuentos. Se trata de multiplicar las evocaciones del lector.

[249] "La sangría es el opio del pueblo" transforma la sentencia de Marx: "La miseria religiosa es, de una parte, la expresión de la miseria real y, de otra parte, la protesta contra la miseria real. La religión es el suspiro de la criatura agobiada, el estado de ánimo de un mundo sin corazón, porque es el espíritu de los estados de cosas carentes de espíritu. La religión es el opio del pueblo" (Marx, 1976: 192-193).

determinado personaje. El montaje y el efectismo, aun a costa de la verdad, son lo importante, es lo que ciega a las masas. De ahí la transformación de religión en sangría. Sin que deje de haber una cierta ironía hacia los postulados marxistas, en alguna medida equivalentes a los cristianos, se pretende denunciar el modo de utilización de las masas por parte del poder. Éste, ya sea a través de la religión, ya de la sangría, según las circunstancias lo aconsejen, tiene como fin último el de narcotizar la voluntad popular, el de dominarla. El intelectual peyorativo desvela, pues, que cada sistema de poder utiliza sus propias drogas, pero todas persiguen el mismo efecto.

Vemos que, a diferencia de los casos anteriores, en éste es un enunciado político el que sufre la inversión. No se trata de un cambio de sentido, sino que, por el contrario y paradójicamente, éste se mantiene a pesar de que la forma del enunciado ha variado: sinonimia. Por ello, aunque cambien las formulaciones, los contenidos impositivos siempre se mantienen.

En "Homenaje a Quintiliano" encontramos una mención de origen bíblico, el "Así sea" que cierra el cuento. Usada en ese contexto religioso sirve para criticar la obediencia servil que perseguía la educación jesuitica. "Los nicolaítas", por su parte, vuelve a la transformación de referencias bíblicas, en este caso, de nuevo, las bienaventuranzas: "Y puesto que han llegado a poseer la tierra, sabemos hoy, *filioli*, camaradas, hermanos, que el tiempo de su destrucción está cumplido" (134). En efecto, se descubre la transformación de la segunda de las bienaventuranzas del *Evangelio* de San Mateo: "Bienaventurados los mansos, porque ellos poseeran en herencia la Tierra" (*Mt.*, 5, 4)[250], cruzada o entreverada con un fragmento apocalíptico del tipo: "porque el Tiempo está cerca" (*Ap.*, 1, 3), (*Crom.*, 13, 11), o incluso la *Primera Epístola* de San Juan (2, 18): "Hijitos, es la última hora, y como habeis oído, el Anticristo viene; y ahora ya han surgido muchos anticristos; por eso conocemos que es la última hora". La base bíblica del cuento es evidente, como ya hemos comentado respecto a la cita inicial, y en concreto se explota el tono apocalíptico. En efecto, la maldición que Valente adapta no se dirige a los nicolaítas bíblicos, sino a los modernos.

[250] Nótese que, por ejemplo, en *Presentación y memorial para un monumento* se parodia el mensaje de Escrivá de Balaguer al Opus Dei con la idea de la mansedumbre. Este detalle podría facilitar la identificación del referente real que motiva el cuento. Éste, sin embargo, acusa un comportamiento general más que un grupo en particular.

Ese ataque a la secta nicolaíta procede de San Juan, en general de las "Cartas a las Iglesias de Asia" del *Apocalipsis*, y en particular de la primera de ellas, "A la Iglesia de Éfeso", como propone la cita inicial. Sin embargo, San Juan mantiene en las siete cartas un tono similar, acusando las flaquezas de sus Iglesias, hostigadas por las debilidades de los nicolaítas[251]. Así, explícitamente, se los menciona también en la carta "A la Iglesia de Pérgamo" o, implícitamente, en la de Tiatira —habla de la profetisa Jezabel, de la secta pagana—. También pertenece al estilo de San Juan la forma "*filioli*",[252] apuesta irónicamente a la marxista "camaradas" (134). Asimismo es bíblica la mención del dios pagano de los samaritanos Baal, aunque no parece pertenecer a San Juan[253]. Baal designa a cualquer divinidad natural, dios o espíritu de la vegetación. En algunos casos se representa mediante un toro, que podría ser asociado a la idolatría del becerro de oro en el cuento[254]; Baal también está en la raíz del nombre del diablo Belcebú. Aunque podría pensarse, teniendo en cuenta que la figura de Baal es la única ajena a San Juan, y en particular al *Apocalipsis*, en una posible confusión de Valente entre Baal y Balaam (o Balaq), lo más probable es que se refiera, en efecto, al dios, no al adivino, ya que dice que los nicolaítas lo veneran. De este modo, con su figura se evoca la adoración del poder, la gloria, el dinero o el becerro de oro de los nicolaítas modernos.

Vemos, por tanto, que el cuento está totalmente cruzado de referencias bíblicas; tanto que, sin mayor problema, podríamos leerlo como una transformación de la carta y del estilo de San Juan. El *Apocalipsis*, de modo general, y la carta "A la Iglesia de Éfeso", más particularmente, serían sus hipotextos.

Así, el lector se siente dirigido hacia ese marco concreto y, sin embargo, comprobará que hay ciertas modificaciones sustanciales que afectan a su contenido. El

[251] Los nicolaítas negaban la divinidad de Jesucristo y mantenían una moral y costumbres relajadas. Son los partidarios del gnosticismo liberal que afectó sobre todo a Éfeso y a Pérgamo. Es San Ireneo, a quien Valente menciona en "Informe al Consejo Supremo", el que propone que su nombre procede del diácono Nicolás. Para otros sería un nombre simbólico que, por etimología popular (Nicolaos = vencedor de pueblos), sería la correspondencia griega del hebreo Balaam (= devorador de pueblos). (cfr. Haag, Van der Born *et alii*, 1967). En el cuento representan la idolatría y la adoración de los bienes materiales.

[252] No todas las ediciones de la *Biblia* respetan esa forma, traducida, pero en algunos casos sí se propone la forma "hijitos" (cfr. por ejemplo *La Santa Biblia*, 1964: "Hijitos, os escribo, porque se os han perdonado los pecados" (I San Juan, 2, 12).

[253] Sí menciona este autor, en la carta "A la Iglesia de Pérgamo", la figura del adivino mesopotámico Balaam, que sugiere por medio de Balaq la idolatría a los israelitas. Como vimos en la nota anterior, Balaam podría asimilarse a la raíz del término 'nicolaítas': 'devorador de pueblos'.

procedimiento básico de transformación que emplea Valente en este y otros cuentos está relacionado con el anacronismo. Su función es la de provocar un choque con las expectativas del lector, transportando al mismo tiempo el hipotexto hacia una forma cronológicamente posterior que podría haber adoptado. Es decir, se trata de provocar una modernización del texto base, adaptándolo de modo velado e indirecto, por medio de la ironía, a las necesidades de un momento histórico distinto[255].

En efecto, la convivencia de los detalles bíblicos apuntados, con otros totalmente contemporáneos a nosotros, como la idea de los objetos portátiles, los archipiélagos, las esporas, el poder establecido, las banderas, la competición, el éxito, los deportes, los salones, las cartas de recomendación, los tubitos metálicos, etc., provoca una transformación semántica, diegética y pragmática (cfr. Genette, 1989: 375-396). Es semántica en tanto que afecta al sentido del texto: si bien el tema —la condena de la hipocresía y la "idolatría"— se mantiene, es cierto que no lo hace desde una perspectiva religiosa, sino ética. Además, el cuento adquiere un fortísimo sentido irónico del que carecía el hipotexto, que era una acusación directa. Hay un cambio diegético en tanto que la diégesis espacio-temporal se altera: pasa de la Asia del primer cristianismo al Occidente contemporáneo. Finalmente, existe una transformación pragmática —originando las otras dos— puesto que se altera el curso de la acción y su soporte instrumental, fundamentalmente a través de los anacronismos. Si bien el valor intrínseco de hechos y personajes no cambia —sigue siendo negativo— su aparición material es otra, son otras sus acciones, sus lugares de actuación, las formas que adoptan.

De este modo, cuando el narrador, con un eco profético y bíblico condena a los nicolaítas anunciando el tiempo de su destrucción, el lector sabe que quien habla no es ya San Juan, y que los nicolaítas son otros que aquellos bíblicos. Este mecanismo de transformación hipertextual lo veremos en otros muchos casos.

En "La visita" se alude al mito clásico del nacimiento de Atenea, aunque evocado por unas circunstancias muy poco míticas o idílicas. Se habla, así, del taxista

[254] Cfrs., por ejemplo, Prampolini, 1969: 194 y ss.

[255] Esta idea está en la base de la concepción de la edad de plata valentiana como un *continuum* espacio-temporal en el que se repiten los mismos males. Según esto, un texto que los denuncie en un lugar y época determinada podrá emplearse en otro de una localización distinta, pero perteneciente a la misma edad, previa adaptación a las circunstancias particulares de la sociedad de llegada. Por otro

que conduce a los amigos a la casa de citas: "El sudor parecía salirle de los sesos, como si dentro tuviese moscas copulando que rezumasen sebo y gusto. Así nació Atenea, te dijiste" (143)[256]. La equiparación tiene un evidente sentido irónico, ya que el ambiente mítico de la historia clásica es totalmente opuesto al prosaísmo utilitarista que describe el cuento. Se destaca, de ese modo, el carácter antiheroico de la situación. Se produce una transformación semántica y una transvalorización, ya que el mito deja de tener un valor positivo para pasar a simbolizar lo peor de una sociedad que es criticada en el conjunto del relato.

En "Biografía" se alude a Galicia a través de la denominación tradicional de "*Gallaecia regnum*" (147). Se trata, como en su momento se explicó, de no identificar el espacio real geográfico con el memorístico. El uso de denominaciones elusivas facilita al narrador este propósito. Así, "*Gallaecia regnum*" pasa de designar un espacio físico a ser el término ideal que adopta la memoria del narrador para ubicar sus contenidos. Puede proceder de alguna de las fuentes de la *Primera Crónica General* Alfonso X "El Sabio", sobre todo si tenemos en cuenta que el autor estuvo bastante cercano a esta obra, y desde un punto de vista teórico y crítico[257].

"Variación sobre el ángel" intertextualiza una alusión de *Don Quijote de la Mancha*; es una cita evidente, perfectamente reconocible, que además inicia tanto el cuento de Valente como la novela de Cervantes (1985: 19): "Había en mi pueblo, de cuyo nombre no quiero acordarme (...)" (153). No cabe duda de que la cita ha sufrido una transformación de su sentido, que viene dada por su traslado desde un texto canónico hasta un cuento nuevo. El sentido cervantino se sustituye por un valor irónico: el no querer acordarse del nombre del pueblo no se debe a razones narrativas o literarias, sino personales, propias del narrador. Se trata de hundir en el abismo el recuerdo de ese pueblo y, para ello, el mejor medio es no nombrarlo. Así, mientras la

lado, Genette propone distintos casos en los que el hipotexto sufre "una modernización por medio de anacronismos" (*op. cit.*: 83).

[256] Este episodio, curiosamente, lo relata Hesíodo en su *Teogonía,* donde dice de Zeus que: "Además, él mismo hizo nacer de su cabeza a Atenea, de verdes ojos, terrible, belicosa (...)", en Hesíodo, 1986: 54, vv. 924 y ss. Cfr. también Apolodoro, 1985: 47; es tratado también por otros autores: Eurípides (*Ión.* 455-457), Píndaro (*Olimp*. VII, 35, 66-70), etc.

[257] *Vid.*, por ejemplo, Alfonso X (1977). Valente declara en una entrevista realizada por Claudio Rodríguez Fer que, poco antes de marchar a Oxford, había proyectado una Tesis Doctoral centrada en el tema: "A min o tema interesábame porque eran as fontes poéticas da prosa castelá. Interesábame o problema das fontes, porque o que fai a *Crónica General* é amplificar, fai unha traducción amplificativa das fontes poéticas e iso parecíame un tema interesante" (Rodríguez Fer, 1998[b]: 462).

mención, leída en Cervantes, no tiene necesariamente un valor positivo ni negativo en lo referencial, en Valente significa el rechazo total al recuerdo descrito. Se produce, por tanto, no sólo una transformación semántica, sino también una transvalorización.

El uso de esta cita da a un cuento con una gran carga biográfica un aura de ficción, de irrealidad, lo cual favorece una modalidad narrativa en la que los hechos, presentidos como reales, se presentan con un cierto aire de irrealidad, de extravagancia onírica. Es, quizá, aquí donde el narrador quiere llegar, buscando que su ironía se entienda en esos términos: la irrealidad de la realidad hace que un hecho real, de tan exageradamente anormal[258], parezca una ficción, como el *Quijote*.

En "La última lección" volvemos al tono bíblico que caracterizaba algún cuento como "Los nicolaítas" o "El regreso". El relato, además de las alusiones filosóficas a los estoicos —"*tonos*", "*Speculum*, "*Sperma*"— que caracterizan el idealismo inocente del personaje narrador, se cierra con una transformación de la segunda bienaventuranza de San Mateo, como en "Los nicolaítas": "No, no es un maestro —dije—. Es ávido. Y no será de los ávidos el reino (...)" (160)[259]. La coincidencia entre los dos cuentos se explica, además, por una identidad temática, ya que ambos tratan de una u otra manera el pecado capital de la avaricia, ya sea material, ya intelectual. De este modo, la alusión bíblica está perfectamente justificada.

La función de la cita transformada, situada al final del relato, es la misma en los dos casos. Se trata de asumir el tono bíblico, manteniendo, pues, el valor positivo del texto, para condenar un determinado defecto social o particular. Sin embargo, lo que era una bienaventuranza se convierte en una maldición casi apocalíptica. Así pues, existe una transformación semántica que viene dada por otra diegética, consistente en la aplicación de un hipotexto muy marcado y reconocible a una realidad histórica distinta y alejada de la original. Se condena, pues, la avidez actual que, por el juego de transformaciones referido, está siendo equiparada a la bíblica.

Comprobamos, así, que el autor tiene una cierta tendencia a adoptar el tono bíblico más profético, apocalíptico y visionario, para apuntar a la inminente destrucción

[258] Valente emplea muchas veces este recurso. Ya hemos explicado que la estilización de la realidad, la exageración de los rasgos propios de una determinada realidad, es suficiente para crear un efecto irónico y a la vez fantástico; la realidad se define por sí misma. Por otro lado, esta no es la única alusión quijotesca que hay en los cuentos, como veremos más adelante.

[259] Por su forma incluso podría aproximarse más a San Lucas: "Bienaventurados los pobres, porque vuestro es el Reino de Dios"(Lucas, 6, 20).

de la edad de plata. Se trata, en gran medida, de asumir un discurso manido, muy retórico y tradicional, y de darle la vuelta para aplicarlo a situaciones si bien equivalentes, en la práctica distintas. No pocas veces se emplea el discurso bíblico para acusar a sus guardadores, a la hipocresía de la Iglesia, a los sistemas autoritarios, etc.

Un procedimiento de mayor complejidad que el de las intertextualizaciones puntuales que acabamos de ver es el que consiste en la **transformación** de un **hipotexto** a lo **largo de todo un cuento** o de buena parte de él. En efecto, es muy habitual que Valente cree sus relatos a partir de textos previos en la línea de la continuación de las tramas, que ya hemos expuesto. Con distintos recursos, como el del resumen, la ampliación, la reducción, las transformaciones semánticas, diegéticas, pragmáticas, las transvalorizaciones, etc., se consigue reformular el texto de partida y adaptarlo a las necesidades particulares del autor.

Veremos cómo los procedimientos y los fines de Valente son, en muchos casos, los mismos, a pesar de que cada cuento juega con sus propios referentes y genera su propio mundo metaliterario. Quizás sean los casos que vamos a tratar los mejores exponentes de la fantasía intelectual que el autor pretende producir. Lo veremos caso por caso.

"Rapsodia vigesimosegunda", como ya hemos explicado a propósito del título, parte de la historia existente en el Canto XXII de la *Odisea* de Homero. El cuento se inicia a la altura del verso quince de este canto[260], y lo hace de modo retrospectivo —"había caído"—. En el verso quince es donde Ulises alcanza con su flecha a Antinoo. Aunque el relato no es literal, ya que Valente introduce valoraciones propias que originan una transformación, sí se siguen las acciones en el mismo orden en que Homero las plantea —se guarda, pues, el *ordo artificialis*—: se parte de la muerte de Antinoo, aludiendo al detalle de la sangre que sale de su boca y nariz y a la caída de la copa de vino que sostenía en sus manos, que se mezcla en el suelo con la comida derramada a causa del revuelo y agitación de los restantes pretendientes. Así, hasta más o menos el verso veinticuatro se sigue con bastante fidelidad el texto homérico. Sin embargo, el exordio de Ulises tras la caída de Antinoo es diferente, ya que en Homero ni da gracias a los dioses protectores ni aparece bestializado: "después dio un largo, increíble berrido" (27) (cfr. vv. 35-41). Valente respeta, sin embargo, el pánico de los

[260] Citamos a partir de Homero, 1993.

pretendientes (vv. 42-43). Elimina luego el discurso que en la *Odisea* pronuncia el pretendiente Eurímaco (vv. 44-59), que pretende comprar el perdon del héroe. También desaparece, como es lógico, la respuesta de Ulises (vv. 60-67), que rechaza tajantemente cualquier satisfacción que no sea su planeada venganza, aunque la frase "—Os voy a joder vivos" (27) puede entenderse como una versión valentiana resumida de dicho parlamento, entregado a una transformación estilística violenta y soez que reduce el tono épico de Homero.

Valente elimina la subsiguiente exhortación de Eurímaco (vv. 68-78) y su arremetida contra el héroe; al caer expira y se sacude, detalle que Valente aplica al montón de muertos que ha producido el héroe: "Alguno de los de abajo, aún no acabado, se sacudía (...)" (28). También prescinde del relato de la muerte de Anfínomo a manos de Telémaco y el diálogo de éste con su padre y su salida en busca de armas para él mismo, para su padre y para el porquero y el cabrero que les ayudan (vv. 89-117). Se respeta, sin embargo, la imagen del montón de cuerpos muertos a que antes aludíamos (v. 118). No se habla del armamento de Ulises ni del intento de escapar de Agelao (vv. 119-134). Sí se reproduce la aparición del cabrero Melantio (v. 135), aunque, a diferencia de la *Odisea*, no habla; sin embargo, sí es él quien acarrea desde la sala del tesoro armas para los pretendientes, aunque este hecho no es presentado por Valente en estilo directo, sino en indirecto y como retrospección o hecho pasado: "Ya el cabrero Melantio (...) que acarreara lanzas (...)" (28). En ambos textos Melantio trae yelmos y lanzas (vv. 144-145). Ya que se presenta como un hecho consumado, no es necesario reproducir las sospechas de Ulises sobre su traición (vv. 147-174). Se recoge, sin embargo, la orden que Ulises da de colgarlo de una viga (v. 175), aunque no se dice cómo es atrapado; tampoco se representa la llegada de Méntor-Atenea, la exhortación y amenaza que Agelao hace al grupo de Ulises, el consiguiente enfado de Atenea y su iracunda incitación a Odiseo para que ejecute su venganza ni la suerte de éste al escapar de las lanzas enemigas gracias a la mediación de Atenea, ni las caídas sucesivas de Demoptólemo, Euríades, Elato, Pisandro, Euridamente, Anfimedonte, Pólibo, Ctesipo, Agelao Demastórida o Leócrito, ni las digresiones del narrador (vv. 176-310).

Sí se representa la llegada de Leodes pidiendo clemencia (vv. 310-311), pero en el cuento de Valente Odiseo no lo clava en el cuello (vv. 320-329), sino que lo dacapita. También se recoge la aparición de Femio (v. 330) con su lira en la mano —

aunque en Homero no la usa como "escudo irrisorio" (v. 332)— y su súplica (v. 339). Homero no lo representa de modo despectivo, afeminado, como veremos. Habla Femio, que se cree que canta "a dioses y a hombres" (v. 346). Es inspirado por los dioses, pero en Homero se dice obligado por los pretendientes, no por la necesidad, como en Valente; apela a Telémaco, que lo salva, pero con razones distintas a las que emplea en el cuento de Valente (v. 356). El cuento no permite hablar a Medonte (vv. 361 y ss.). En la *Odisea* Ulises llama a Femio músico insigne (v. 376), al revés de lo que ocurre en Valente, donde lo desprecia. Tampoco se permite hablar al ama Euriclea, que delata a las esclavas (v. 420). Valente no dice que las esclavas traidoras fuesen matadas. Sí alude, aunque antes, en su primera mención —sería el único caso de desorganización narrativa respecto al hipotexto— a la amputación que sufre Melantio de narices, orejas, genitales, etc. (vv. 474 y ss.), que son dados a los perros. A este hecho Valente también le añade valoraciones personales. En ambos textos Ulises pide azufre y fuego (v. 481), pero en Homero las esclavas no están temerosas ni existe el detalle final de Femio tocando la lira.

Vemos, por tanto, que si bien Valente respeta en gran medida el discurso (Genette), el orden artificial de Homero, realiza una selección de determinadas partes, eliminando grandes bloques del canto[261]. Se trata, por tanto, de lo que Genette denomina transformación por reducción, amputación (1989: 293) o expurgación (*ibid*.: 299); se trata de condensar sólo los hechos relevantes para el plan narrativo de Valente. La selección se hace, pues, a partir de un plan previo, buscando los episodios más acordes con su intención narrativa.

Al lado de este procedimiento también observamos un sobrepujamiento —lo que Genette llama ampliación (cfr. 336)— de algún personaje como Femio, que en la epopeya tiene una función más secundaria y en el cuento juega un papel central para la comprensión del mensaje. Así, su papel, como el de otros, se transvaloriza[262], ya que es degradado por las modificaciones estilísticas del narrador a las que hemos aludido. Las

[261] El hecho de prescindir de lo aleatorio no sólo se debe a las exigencias del género cuentístico, sino también a la postura antiargumental del autor, que pretende dejar sólo los datos imprescindibles para reconocer el hipotexto y para poder realizar una transfomación total.

[262] Transvalorización, según Genette, es la operación "de orden axiológico que afecta al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un «personaje»" (1989: 432). Nosotros ampliamos su uso no sólo a las acciones de un personaje, sino al personaje mismo y a su caracterización.

ampliaciones se dan, con el mismo criterio que las reducciones, en aquellos hechos o actores que facilitan la tarea narrativa de Valente.

La figura de Antinoo sufre una transvalorización ya que, aunque sigue siendo negativa, pierde toda su dignidad heroica debido a las valoraciones del narrador, que lo compara en su muerte con un cerdo sangriento. Ulises, como hemos dicho, también pierde en cierto sentido el aplomo épico y se manifiesta con exabruptos y gestos animales, aunque no llega a perder su valor positivo.

Melantio, el cabrero, también es degradado por Valente, que se recrea en su emasculación, tratada de un modo vehemente, a diferencia del estilo elusivo de la *Odisea*. Además, en un evidente anacronismo intertextual, es calificado de "mesturero follón" (28)[263], aludiendo quizá al estilo quijotesco. Se consigue, así, un efecto humorístico gracias a la degradación de Melantio. Además, a diferencia de la versión homérica, este hecho no se localiza al final del texto, sino que se condensa en la única aparición del cabrero.

A Femio, como hemos dicho, Valente le presta especial atención, ya que es el vate. Si en Homero es una figura respetada, sagrada por su función mediadora con los dioses, en Valente esta característica se lee como una entrega al poder. Por ello, es degradado, feminizado, presentado como un cobarde, y se salva sólo por la compasión que infunde a Odiseo, que en el fondo lo desprecia. También se caracteriza anacrónicamente mediante la referencia a la necesidad "de un puesto, de modestos viajes por provincias" (29). De este modo, Femio no sólo es degradado, sino que su figura se transforma diegéticamente y pasa a simbolizar no la poesía épica griega, sino la lírica servilista de la postguerra española. Queda, así, convertido en un figurón inútil, que pulsa su lira y sólo es capaz de producir un sonido "tenue, tenaz e inútil" (29)[264].

En definitiva, el cuento ejemplifica la transfomación semántica de un hipotexto que, a través de distintas degradaciones, pierde buena parte de su carga épica en favor de una visión irónica y burlesca de una sociedad que, gracias a los anacronismos y a los paralelismos establecidos, sabemos que no sólo es la de Ítaca, sino también la española de postguerra —de después de la guerra de Troya—. Esos

[263] Esta alusión podríamos haberla incluido en el apartado anterior, junto a las restantes sueltas. Pese a no estar conectada con el hipotexto principal, la *Odisea*, preferimos mencionarla aquí, ya que funciona como parte importante de la desvalorización de Femio y de la transformación diegética del cuento.

[264] Véase el estudio pragmático, donde se detalla la deconstrucción de este personaje.

anacronismos que acercan el hipotexto a la época del autor son también la base de una transformación diegética paralela a la semántica. También hemos visto cómo el hipotexto es reestructurado, ampliado y reducido en ciertos motivos. Podríamos considerar, por tanto, que el registro épico de la *Odisea* se convierte en el cuento en un registro satírico-irónico. Así, Valente no sólo trabaja sobre el tema y el argumento, sino también sobre la diégesis, la estructura, la pragmática y los registros genéricos del texto de partida, dando a uno de los episodios más conocidos de Homero un nuevo sentido adaptado a las necesidades de su momento histórico.

"Abraham Abulafia ante Portam Latinam" es un texto también complejo, pues cabe la posibilidad de que Valente haya partido para su escritura de alguna mención literaria o histórica anterior que relate la historia de Abraham Abulafia y Nicolás III. En efecto, la figura de Abulafia, unida a la cabalística y a la numerología de la gematria, podría verse como un referente hipertextual. Si fuese así, funcionarían de nuevo los anacronismos (la policía, la incautación, la interrogación...) dentro de un proceso de transformación semántica y diegética, aunque de menor calado que otros ya vistos, pues no estaría trasladando los hechos del texto a la actualidad, sino sólo estableciendo paralelismos con actitudes actuales equivalentes. Sería sólo un guiño irónico, pero no un cambio diegético. Debemos tener en cuenta que Valente dice que Abulafia va a visitar a Nicolás III en el mes de agosto de 1280. Sin embargo, otras fuentes opinan que la leyenda hace que el Papa visitado sea Martín IV (cfr. por ejemplo, *Enciclopedia Espasa-Calpe*).[265] Éste, además, lo condena a muerte, pero creyéndolo loco lo deja libre. A este hecho se refiere Valente cuando escribe: "Quemaron el libro, pero la curia aterrorizada hizo liberar al hombre" (34). Los restantes datos también parecen concertar: su conexión intelectual con Maimónides[266]; nace en Zaragoza en 1240 y peregrina en busca del fabuloso río Sabbatión y las diez tribus que supuestamente habitarían en sus riberas. Estudia la filosofía de Maimónides y practica

[265] Martín IV reina entre 1281 y 1285, habiendo sucedido a Nicolás III (1277-1280), que falleció repentinamente, tal y como el cuento propone —aunque atribuyéndolo a causas distintas— el 22 de agosto de 1280. Según Valente establece, esa misma noche habría llegado a Roma Abraham Abulafia. Así, según esta interpretación, el Papa con el que se encontraría no sería ya Nicolás III, sino su sucesor, o el colegio cardenalicio —la "curia aterrorizada"—. Prescindiendo de detalles cronológicos de escasa entidad para este caso, está claro que Valente mantiene la interpretación de que Abulafia pretende entrevistarse con Nicolás III, y es a este Papa a quien encuentra muerto a su llegada a Roma. De este modo, relaciona a Abraham Abulafia con Nicolás III, de modo que éste pueda ser retratado a través de Dante.

la Gematría, la numerología cabalística y los acrósticos de valor místico, y, en la década de 1280, viaja a Roma, proclamándose representante del pueblo judío, para convertir al Papa. Así pues, el cuento resume brevemente, en boca del narrador y de Maimónides, la peripecia vital de ese personaje, considerado como un alucinado que se creía un profeta —"El hombre que viene hacia Roma tiene el viento y el fuego del Espíritu" (32)— o el mismo Mesías. Su naturaleza heterodoxa, alucinada y trashumante lo convierten en una figura simpática a Valente, que quizás sitúa a Nicolás III como su interlocutor para que fuese posible llegar al epílogo basado en una intertextualización de Dante que, como veremos, también menciona al Orsini.

Por otro lado, ya han sido apuntadas otras alusiones hipertextuales, como el pseudohipotexto del título; su presencia favorece una lectura no hipertextual, pues hace pensar que Valente no parte de una fuente previa, sino que sólo pretende hacerlo creer. También hemos tratado la presencia de Maimónides y su *Guía de descarriados* como hipotexto aludido o implícito, la irónica mención del principio del *nomina sunt consequentia rerum* en boca del narrador o la alusión bíblica a la misteriosa desaparición del profeta Elías.

Sin embargo, donde no cabe duda de la intertextualidad transformativa es en la parte epilogal del relato. Valente no alude a ninguna obra concreta, pero está claro que tanto por el argumento como por el autor, Dante Alighieri, o la fecha, 1300, se está refiriendo a la *Divina comedia*[267] cuando habla de "el libro principal que escribió por entonces el citado poeta" (34). Valente, además, localiza su referencia de forma perfecta: en el infierno y en el canto decimonoveno. El enlace de esta obra con el resto del cuento se da a través de la figura del Papa Nicolás III. Si en un principio el autor recrea su personalidad intransigente y fanática, en esta parte final se libera a sí mismo de la obligación de castigarlo, dejando que lo haga Dante. Así pues, el recurso intertextual favorece el alejamiento afectivo del narrador respecto a la realidad, recurso que ya hemos tratado en el apartado pragmático.

El Canto XIX de la *Divina comedia* está dedicado a los simoníacos, enterrados boca abajo en pozos y con fuego en los pies, detalles que toma Valente.

[266] Como ya adelantamos en otro lugar, Abulafia es un comentador de Maimónides. En concreto, en el libro *El doctor del doctor* realiza un comentario de la *Guía de perplejos* del cordobés.

[267] Seguimos la edición de Dante (1988) realizada por Giorgio Petrocchi, traducida y anotada por Luis Martínez de Merlo y con apéndice de Joaquín Arce.

Además, Nicolás III, más que otros, sacude los pies, lo que hace que Dante personaje se fije en él y quiera conocerlo (cfr. ed. cit.: 186 y ss.). Los datos aludidos son iguales, la situación idéntica. Incluso hay expresiones calcadas entre Dante y Valente, como la de "alma triste clavada cual madero" (v. 47), que se corresponde en Valente con: "Estaba plantado (...) como invertido árbol" (34); la de "fui retoño de la osa" (v. 70) de Dante, con "hijo de la gran osa" (31) de Valente, etc.

De esta forma, expresiones como "*orsatti, orsachiotti*", presentes en el cuento, se evidencian como procedentes de Dante. Como ya hemos dicho, es la parte final la que se debe a la obra italiana con mayor claridad. Es allí donde, a modo de resumen, se declara la situación y la referencia exacta que hace Dante de Nicolás III. Primero, refiriéndose al Canto I del Infierno, lo localiza en el día nueve de abril del año 1300; luego se refiere al Canto XVIII, donde se inicia el octavo círculo infernal —en el que padece el Papa— llamado *Malebolge* o Malasbolsas: "Hay un lugar llamado malasbolsas / en el infierno (...)" (p. 180). Luego apela al Canto XIX, al que se refiere explícitamente al final.

Los detalles del tormento al que se refiere Valente proceden, así, de la tercera bolsa del octavo círculo infernal, desarrollada en el Canto XIX y dedicada a los simoníacos. Valente procura resumir los detalles de los castigos que se les aplican —plantados cabeza abajo y con fuego en los pies— y se remite, para más detalles, a la *Divina comedia*. Es lógico que, si quiere simplemente mencionar el tipo de castigo dado al Papa, sin entrar en más detalles, omita el diálogo de Nicolás III con Dante, el de éste con Virgilio, las referencias a otros Papas también confinados allí, como Clemente V o Bonifacio VIII, los detalles concretos de los robos del Orsini, etc.[268]

El cuento podría no considerarse una parodia en tanto que no se recrea el texto dantesco. Simplemente es utilizado como referente complementario, como una nota a pie de página. Sin embargo, sí es una parodia y una transformación en tanto que

[268] La simonía es, en fecto, su pecado principal. En este sentido, dice Valente, por ejemplo, que "persiguió a arcabuzazos a varios querubines, serafines, tronos, dominaciones (...)" (31). Por otro lado, esta enumeración, que no procede de Dante, tiene una clara raíz bíblica y se usa para denominar las distintas jerarquías angélicas. Confróntese, por ejemplo: "tronos, dominaciones, principados, potestades, todo lo ha creado Dios por él y para él" (*Carta a los Colosenses*, 1, 16). Confróntese también la *Carta a los Efesios*, 1, 21. Es un ejemplo más de la cultura bíblica que impregna los relatos, y que, seguramente, como las bienaventuranzas intertextualizadas, procede de la formación religiosa, catequética, del autor. A modo de curiosidad, podemos leer en una novela de un escritor de su misma generación histórica: "Transportado a las divinas alturas —Serafín, Querubín, Trono,

la degradación a que se somete al Papa no es exclusivamente de Dante, sino que el narrador de Valente también pone algo de su parte. Por ejemplo, comparar el pataleo del Papa con una giga es una detalle irónico añadido en el cuento.

Así pues, Valente emplea el hipotexto como una continuación conclusiva de su propio relato. En efecto, a partir de una anécdota de la vida de Nicolás III que se puede considerar condenable, se acude a la tradición literaria para demostrar que, ya en el siglo XIII era conocido su carácter. De este modo, Valente consigue dar remate a su cuento sin crear ninguna historia particular. Además, a diferencia de otros casos, el lector ni siquiera necesita saber cómo es el texto original, ya que Valente se lo resume, y sólo se remite a Dante para ahondar en detalles.

Lo podemos considerar, por tanto, como un resumen, que es una de las formas posibles de la transfomación: no se reproduce el texto más allá de las similitudes señaladas al principio, sino que solamente se describe, pero con la diferencia de apelar a un texto real y perfectamente reconocible por el lector. Es, por tanto, un resumen real, realizado por condensación[269] de los materiales del recuerdo y sin más intención que la de plantear al lector una conclusión que resulta útil para el cuento.

Hay que tener en cuenta lo ya dicho: Valente valora determinadas actitudes, dando entrada a sentidos irónicos y satíricos y, sobre todo, emplea el hipotexto para certificar su alejamiento sentimental respecto a lo narrado: no es él quien castiga, sino Dante. Por otro lado, aunque, genéticamente, la *Divina comedia* puede ser un texto de partida, en la estructura del cuento es realmente el de llegada, el epílogo, la conclusión. En este caso, a diferencia del anterior, Valente no absorbe el hipotexto; sólo lo emplea. Por ello, en este caso no debemos hablar de transformación semántica, diegética o pragmática y que tampoco existe transvalorización, ya que las acciones del personaje son tan reprochables en Dante como en Valente y, asimismo, la ironía presente en el relato no es distinta a la que preside al escritura del florentino.

Lo más interesante, pues, es comprobar cómo Valente realiza un juego metaliterario que lo lleva a conseguir que la *Divina comedia* continúe su cuento y

Dominación, Príncipe, Potestad y Virtud a la par—" (Juan Goytisolo, 1979: 274). Sin duda se trata de una retahila escolar que ambos autores rememoran.

[269] Genette cree que la condensación "sólo se apoya de manera indirecta sobre el texto que va a reducir" y se realiza "de memoria sobre el conjunto del hipotexto, del que, en el límite, hay que olvidar cada detalle —y cada frase—para retener sólo la significación o el movimiento de conjunto, que queda como el único objeto del texto reducido" (1989: 309).

evitando la situación contraria, que su cuento continúe a la obra italiana, que sería el procedimiento más sencillo y esperable. Al mismo tiempo, se muestra identificado con la obra de Dante, al menos por lo que tiene de conciencia ética y crítica social.

"La mujer y el dios" también posee un hipotexto. Tengamos en cuenta que Leza, el dios, es una deidad real de Centroáfrica, en concreto del alto y medio Zambeze, y más en concreto del norte de Zimbabwe y de Ruanda. Es un Gran Dios venerado por los bantúes, los Ba-Ila, los Batonga (tribus del norte de Rodesia), etc., y, además puede tener distintos nombres según las advocaciones concretas de cada pueblo. Es el ente supremo responsable de las lluvias, truenos, rayos y otros fenómenos atmosféricos, y está asociado a Bulongo, dios de la Tierra (cfr. Sechi Mestica, 1990). Leza es un dios casi desconocido por sus propios creyentes; de él se tienen muy pocos datos. Concretamente, para los Ba-Ila, Leza es aquél a quien se le pueden pedir muchas cosas, el que rige las lluvias, pero admiten no saber nada más de él, detalle que concuerda con la ambigüedad de las palabras de los ancianos a la mujer.

Todos estos detalles son propios de un estudio antropológico más que de una creación literaria; en nuestra opinión, tal es el caso del hipotexto que creemos que Valente puede haber utilizado para desarrollar su historia. Nos referimos al estudio del Reverendo Edwin W. Smith y de A. M. Dale, *The Ila-speaking People of Northern Rhodesia*,[270] que da todos estos datos sobre el dios de la tribu Ba-Ila. Algunos detalles del relato de Valente están claramente sacados de las explicaciones antropológicas; por ejemplo, se nos detalla que Leza también tiene entre estas gentes el nombre de Shikakunamo, que viene a traducirse por algo así como "The One Who Besets", o "'the besetting one', the one who will never let you alone —in this case sending one affliction after another", es decir, literalmente, como dice Valente, el "Gran Hostigador" o el "Acosador" (35). Así pues, en primer lugar, comprobamos que los epítetos aplicados al dios no son inventados por Valente, sino traducidos de la interpretación bantú, seguramente a través de Edwin Smith. Del mismo modo, la idea de persecución continua con desgracias también procede del mito. Así, se trata de un dios malvado, pese a que, en general, se describe positivamente.

Otro detalle, al margen de la propia historia, que también procede de la concepción Baila de Leza es el de que este dios suele ir, como Valente enuncia,

[270] El libro fue publicado en Londres en 1920. Nos referimos en concreto al segundo volumen.

"sentado a lomos de cada hombre, cabalgaba a su espalda sin abandonarlo nunca y sin dejarse ver" (37). En efecto, podemos leer que "Leza sits on the backs of all people, and no one ever breaks free of him". Este detalle, sin embargo, es uno más de los que proceden del hipotexto utilizado por Valente, y pertenece de pleno derecho al argumento. En efecto, la fuente de Valente parece ser el libro de Smith y Dale, que recoge la historia llamada "The Woman's Search for God",[271] y que, por tanto, ya desde el título, ofrece un paralelismo casi total con el cuento. Alice Werner relata la historia en estos términos:

> An old woman, whose parents had died when she was a child, lost all her sons and daughters, one after one, and was left with no belonging to her. When she was very old and weary she thought she must be about to follow them; but instead of that she found herself growing younger, and was seized with a strong desire to find Leza and ask him the meaning of it all. Thinking that he had his abode in the sky, she began to cut down trees and make a scaffolding by wich she could climb up. (...)
>
> But when she had built it up to a considerable height the lower poles rotted away, and the whole fell down, she falling with it. She was not hurt, and tried again, but with no better success. At last she gave up in despair, and set out to reach the place where, as she believed, the sky joins the earth. So she wandered through one country after another, and when the people asked her what she wanted she said, "I am seeking Leza". "What do you want of him?" "My brothers, you ask me? Here in the nations is there one who has suffered as I have suffered?... I am alone. As you see me, a solitary old woman, thats is how I am!"
>
> The people answered, "Yes, we see! That is how you are! Bereaved of friends and kindred? In what do you differ from others? Shikakunamo sits on the back of every one of us, and we cannot shake him off!" (12).

Evidentemente, estamos ante la misma trama del argumento desarrollado por Valente, si bien existen detalles que particularizan el cuento y permiten verlo como una creación original y no como una simple traducción. Son comunes a ambos textos

[271] Smith & Dale, 1920, volumen 2, página 197. Para el desarrollo de la historia seguimos la obra *Myths and Legends of The Bantu*, de Alice Werner. Esta autora sigue en todo momento a Smith y Dale, a quienes señala como recopiladores de la leyenda (cfr. 12).

tanto el hecho de que la mujer pierda a sus familiares, como que se proponga ver a Leza para hablar con él, que construya una torre vegetal que no le sirve para llegar al cielo, que viaje por distintos países para encontrar el lugar donde cielo y tierra se unen, desde donde podría alcanzar a Leza, la inutilidad de su esfuerzo y el desengaño final al saber que Leza viaja en la espalda de cada uno. Incluso existen referencias que demuestran una traducción literal por parte de Valente, como la búsqueda del lugar "donde el cielo y la tierra se unen" (37), o la referencia al sufrimiento, entre otros. Ahora bien, también existen particularidades que diferencian hipo e hipertexto. En primer lugar, es evidente que Valente realiza una ampliación del texto originario, entrando en detalles propios de un narrador que escribe, que no pueden estar en una tradición oral, como son la descripción pormenorizada de los paisajes recorridos por la mujer, la descripción del estado de ánimo de la protagonista, el lirismo de algunos pasajes, etc. Además, y en ello está lo más interesante, existen variaciones respecto al hipotexto; algunas de ellas son poco fundamentales, como que en la leyenda se dice que la torre de ramas de la mujer se rompe y cae al suelo, mientras que Valente dice que describe un arco y vuelve a tierra.

La mayor parte de estas variaciones de deben a una labor de eliminación y adición de detalles que Valente selecciona con el fin de modificar semánticamente el hipotexto. Es decir, al mismo tiempo que lo amplía en una construcción narrativa propia, también le saca detalles que dificultan su transformación. Así, por ejemplo, Valente omite decir que se trata de una anciana; tampoco se refiere al hecho casi mágico que desencadena en la leyenda bantú la búsqueda de la mujer, que es el de que en lugar de envejecer se rejuvenece: al no entender esa situación decide preguntarle a Leza. Como sabemos, en el cuento da la sensación de que la causa última de la búsqueda de la mujer es simplemente una razón ontológica, la búsqueda de una respuesta existencial.

Entre los elementos añadidos por Valente están, sobre todo, la aparición de los ancianos de la tribu, que hablan a la mujer con palabras incomprensibles; al menos en la versión que seguimos, no existen en la leyenda: la mujer inicia la búsqueda por iniciativa propia, y no por rechazo a un sistema de conocimiento establecido. Evidentemente, Valente consigue introducir así la idea de la ortodoxia intelectual. Paralelamente, añade al final la figura del anciano que le da la clave de su búsqueda, papel desempeñado en la leyenda por la gente en general. Esta modificación tiene sentido estructural, en tanto que le permite utilizar el par alumno-maestro, presente,

como sabemos, en otros textos, al mismo tiempo que crea una circularidad por oposición con los ancianos ortodoxos del inicio del relato. El ave que hace a la mujer mirar al horizonte tampoco aparece en la leyenda bantú; el sentido del ave como símbolo de anábasis es evidente.

Finalmente, en el cuento la mujer termina sentada en completa inmovilidad, dejando pasar el tiempo, mientras que esto no ocurre en la leyenda. Se introduce, así, la idea de la quietud o del movimiento quieto, de la reflexión pausada y de la impasibilidad estoica ante el paso del tiempo.

De esta manera, mediante este doble juego de sustituciones y adiciones, Valente consigue envolver el relato en un ambiente mucho más histórico, con las referencias al pensamiento ortodoxo y heterodoxo. Pero, además, refuerza el sentido filosófico y simbólico, dado que elimina gran parte de la argumentalidad, al reducir el inicio de la búsqueda a un impulso existencial y cognoscitivo en lugar de a una curiosidad puntual como es la de conocer el por qué del rejuvenecimiento y el alejamiento de la muerte. Los símbolos, las transformaciones diegéticas provocadas por la traslación de un texto que sería comprensible en la sociedad bantú, pero no de modo idéntico en la occidental, etc., refuerzan el valor mítico y filosófico del relato, perdiendo importancia lo anecdótico y argumental. Sin embargo, pese a todo, el sentido de ambos textos es idéntico, porque se trata de una interrogación dirigida a una divinidad ausente o no visible, y se refiere, pues, a la impotencia del ser humano para explicarse la muerte, el dolor o el sufrimiento. Así pues, si bien existen transformaciones semánticas y pragmáticas, temáticamente constatamos una continuidad, enriquecida en el caso de Valente, entre hipotexto e hipertexto.

Por lo que se refiere a "El ala", tiene un paralelismo con el episodio bíblico de la lucha de Jacob con el ángel. En nuestra opinión, es posible que dicho episodio sea la base para el desarrollo del cuento, pero habrá que tener en cuenta que, si así fuera, se trataría de un hipotexto implícito, prácticamente no aludido[272].

[272] Miguel de Molinos identifica el episodio de Jacob con el proceso de oración interior y el retraimiento espiritual: "La oración de recogimiento interior está figurada en aquella lucha que dice la Escritura tuvo toda la noche Dios con el patriarca Jacob, hasta que salió la luz del día y le bendijo." (Molinos, 1979: 108).

El episodio es referido en distintos lugares. Lo menciona, por ejemplo, Oseas[273], pero es especialmente desarrollado en el *Génesis*[274]. La interpretación del episodio ha variado; el *Génesis* entiende que la lucha se produce con Dios, Oseas cree que es un ángel, e incluso se ha opinado que podría tratarse de un demonio local. La versión más extendida es la que opina que Jacob lucha con un ángel. Por otro lado, sabemos ya cual es la atracción que Valente siente por las figuras angélicas, y ya hemos visto el modo en que es posible identificar en el extraño visitante del cuento a un ángel: es un visitante inesperado que usa un lenguaje incomprensible y que viene para matar "amablemente" al protagonista con un "ala" o alfanje (67). Además, también hemos tratado las intensas relaciones del cuento con otros textos en que aparece un ángel o, sobre todo, con ciertos poemas de *Punto cero* (cfr. apartado correspondiente). Así pues, es verdaderamente fácil ver en este visitante a un mensajero celestial.

Ahora bien, la diferencia respecto al episodio bíblico está en que Jacob, habiendo visto la cara de Dios, quedó con vida, y el personaje del cuento es víctima de su visitante. Por otro lado, con propiedad, no se desenvuelve ninguna lucha, sino que el protagonista cae apenas sin saber cómo. Es cierto que determinados atributos del visitante permiten identificarlo con los ángeles bíblicos, como su naturaleza indefinida e innominada o el hecho de que mate al personaje con un ala —jugando con la polisemia del término—, un "objeto de doble filo" (67)[275]. Este detalle podría servir para identificarlo con el ángel destructor, exterminador o del abismo, al que, por ejemplo, se refiere el *Apocalipsis* (9, 11).

Debemos tener en cuenta que el relato tiene una inequívoca ambientación contemporánea. Por ejemplo, el personaje cree que el visitante podría haber sido "un propagandista religioso o un agente de seguros" (66). Ni tan siquiera la aparición del visitante es anacrónica en el conjunto del texto. Por lo tanto, si el episodio bíblico funcionase como hipotexto sería en todo caso, como ya hemos dicho, un hipotexto implícito, una evocación (alusión en Genette, 10) que un determinado lector pudiera

[273] "Luchó con el ángel y ganó, lloró luego e imploró gracia" (*Oseas*, 12, 5). También "Desde el seno de su madre suplantó a su hermano, y de mayor luchó con Dios" (*ibid*. 12, 4), "lo protegió contra los que lo acechaban / y, tras duro combate, le otorgó la victoria." (*Sabiduría*, 10, 12).

[274] *Vid. Génesis*, 32, 23-32. Episodios similares se relatan a propósito de Moisés (*Éxodo*, 4, 24: "En un albergue del camino el Señor lo atacó, poniéndolo en peligro de muerte."), o Gedeón (*Jueces*, 6, 22), etc.

tener al leer el cuento. Sin embargo, parece más lógico excluir la posibilidad de una vinculación directa entre las dos historias, ya que no se da entre ellas la relación dialéctica, transformativa o imitativa, que hemos visto en los restantes casos. Como también hemos mencionado, los detalles que permiten identificar el episodio son mínimos y lo suficientemente vagos como para poder atribuirlos a una tradición, la bíblica, pero no a un texto en concreto.

Vimos en los ejemplos tratados hasta ahora, y veremos en los que restan, que el uso de la intertextualidad en Valente va unida a una evidente voluntad lúdica y al tiempo dialéctica, consistente en hacer que el lector, con toda claridad, perciba la distancia entre dos textos, la relación que se da entre ellos, el modo en que se complementan, cómo uno imita al otro o cómo lo modifica alterando su valor diegético, semántico, pragmático o incluso genérico. En este cuento, sin embargo, Valente parece prescindir de ese juego, de modo que el conocimiento del supuesto hipotexto, o al menos la sospecha de su presencia, no parecen condicionar la lectura y el contenido del relato.

En "El vampiro" sería posible señalar un paralelismo basado en el espisodio y la figura de la araña, entre las versiones vampíricas de este insecto que dan Isidore Ducasse y Valente. En efecto, la función, la aparición y el ambiente en el que se desenvuelve esta araña son inquietantemente parecidos a los de la araña del canto V de *Los cantos de Maldoror*; allí se habla de la visita nocturna repetida de una "araña de gran especie" que hace que el protagonista se sienta "paralizado en la totalidad de mi cuerpo cuando trepa por los pies de ébano de mi lecho de raso". La idea del terror paralizante está, como sabemos, en la alusión del personaje de Valente a su total inmovilidad esperando a que el animal se aleje. La araña, en los dos casos, se guía por el tacto de sus patas. En Ducasse llega al cuello de su víctima para alimentarse de sangre, que es succionada "con su vientre", no con la boca, y lo hace no sin antes pasearse también por el cuerpo del yacente: "dejar que las patas treparan por el nacimiento de mi pecho, y , desde allí, hasta la piel que cubre mi rostro" (Ducasse, 1988: 278-279); sabemos que en Valente la actividad sexual asociada a la succión es interpretada como una absorción de la sangre, y, además, la araña convierte su vientre en boca, en tanto

[275] Es un rasgo propio de los ángeles apocalípticos el tener un arma blanca de doble filo. Por ejemplo, en la carta "A la Iglesia de Pérgamo" del *Apocalipsis* de San Juan, leemos: "Esto dice el que tiene la cortante espada de dos filos." (*Ap*., 2, 22).

que se relaciona con esa actividad sexual, identificando la vulva y la boca. De este modo, las dos, en realidad, actúan con el vientre. Unido a esto, sabemos que en los dos casos las arañas son producto de la metamorfosis de sendas mujeres. Por otro lado, la aparición del animal en Ducasse se realiza como un castigo o una expiación que debe pagar Maldoror por un delito anterior, y en Valente existe la misma idea del castigo, si bien parece ser inmerecido. De este modo, más que pensar que estemos ante un hipotexto directo, podríamos decir que esta es una influencia abierta, fundada en lo mitológico, en un imaginario compartido por ambos autores. Si, por otro lado, la relación intertextual fuese real, estaría claro que la actividad de Valente se habría dirigido a transformar semántica y diegéticamente el texto de Ducasse, abriéndolo hacia una lectura simbólica y sexual del mito arácnido por medio de la metamorfosis de la mujer. Por otro lado, existiría una reducción del material de partida, para adaptarlo a las necesidades de la narración breve.

Por su parte, "Discurso del método", como ya hemos dicho, guarda un doble juego intertextual y transformativo. Al nivel más evidente, respecto al texto de Descartes, creando una referencia irónica que se descubre al finalizar la lectura: el cuento es un discurso en contra del método de torturas y de todo método, y, así, es necesario reinterpretar la alusión textual. Por otro lado, de modo más implícito y subjetivo, pero también más denso y explicativo, existe otro proceso de transformación respecto al poema "El discurso del método" de Herberto Padilla (Padilla, 1968). En realidad, más que en una transformación, estaríamos ante lo que Genette denomina metatextualidad, que es la relación crítica entre dos textos, cuando uno alude a otro sin citarlo o sin nombrarlo. Exactamente esto es lo que ocurre en este caso.

Ya sabemos que el cuento se inserta en una ambientación hispanoamericana, por razones que fueron explicadas en otros apartados. Al llegar a este punto del análisis creemos que podemos confirmar totalmente nuestra opinión, y, además, se abre una vía bastante amplia para lo que tendrá que ser el estudio biográfico e ideológico de estos cuentos. Como sabemos, Herberto Padilla, aunque bastante apolítico, fue un significado defensor de la Revolución cubana, igual que el mismo Valente. Sin embargo, la evolución de ésta, con el acercamiento a postulados ortodoxos que limitaban el espíritu liberalizador y socializante que la había originado y sostenido, provocó la reacción de algunos intelectuales, entre los que se encontraba Padilla, que fue condenado tras un

famosísimo proceso[276]. Toda esta situación provoca el alejamiento y el desencanto de muchos intelectuales, entre los que entendemos que se encuentra Valente.

Tras esta ubicación histórico-ideológica, imprescindible para entender el proceso, debemos aclarar que el poema del cubano aparece recopilado en una selección que José Manuel Caballero Bonald y el propio Valente realizan en la revista *Ínsula* (Caballero Bonald & Valente, 1968), y que se titula "Catorce ejemplos de la poesía cubana escritos después del triunfo de la revolución". Allí, en efecto, podemos encontrar poemas de Fayad Jamis, Eliseo Diego, Pablo Armando Fernández, Manuel Díaz Martínez, Belkis Cuza Male, César López, Herberto Padilla y otros poetas afectos a la Revolución en sus inicios; todos los textos, en efecto, son una defensa a ultranza de ese proceso histórico y, evidentemente, fueron escritos antes de que la transformación del mismo empezase a afectarles, en este caso a Padilla. Así, "El discurso del método" es un texto dirigido a un destinatario colectivo, que son los antirrevolucionarios, los capitalistas, a modo de descripción del proceso policial y militar que se va a abatir sobre ellos, recomendándoles, en tono satírico, la huida:

> Si después que termina el bombardeo, / andando sobre la yerba que puede crecer lo mismo entre las ruinas / que en el sombrero del obispo, / eres capaz de imaginar que no estás viendo / lo que irremediablemente se va a plantar delante de tus ojos, / o que no estás oyendo / lo que tendrás que oír durante mucho tiempo todavía / o (lo que es peor) / piensas que serán suficientes tu astucia y tu buen juicio / para evitar que un día, al entrar en tu casa, / no encuentres mas que un sillón destruido / junto a un montón de espejos rotos, / yo te aconsejo / que corras enseguida y busques un pasaporte, alguna contraseña, / que un hijo enclenque, cualquier cosa / que puedan justificarte ante un policía por el momento torpe / (porque ahora está formada de campesinos y peones) / y que te largues de una vez y para siempre. /

[276] El *affaire* Padilla consiste en que el poeta fue denunciado por contrarrevolucionario en abril de 1971, y luego liberado tras firmar un documento autocrítico. En 1980 emigró a Estados Unidos. *Vid.* Paul Hollander, 1981: 143-144. Este autor advierte que, "El trato recibido por el poeta Padilla y la persecución de los homosexuales fueron dos de los principales hechos que desencadenaron esos hechos", refiriéndose a las manifestaciones de desencanto de los antiguos simpatizantes. (Hollander, 1981: 191). No olvidemos, además, que la situación de persecución a los intelectuales le llega a Valente también a través de otro escritor cubano presente en los relatos, Calvert Casey y, seguramente, el caso Padilla es conocido directamente a través de Lezama Lima; dice, en este sentido, sobre Lezama, que "Era un hombre de una suprema libertad que vivía a su manera, lo que

> Huye / por la escalera del jardín (que no te vea nadie). / No cojas nada. No servirán de nada ni un abrigo / ni un guante, ni un apellido, ni un lingote de oro, / ni un título borroso. / No pierdas tiempo enterrando joyas en las paredes / (las van a descubrir de cualquier modo). / No te pongas a guardar escrituras en los sótanos / (las localizarán después los milicianos). / Ten desconfianza de tu mejor criada. / No le entregues las llaves al chófer. / No confíes tu perra al jardinero. / No te ilusiones con las noticias de la onda corta. / Párate ante el espejo más alto de la sala, tranquilamente, / y contempla tu vida / y contémplate ahora como eres / porque ésta será la última vez. / Ya están quitando las barricadas de los parques. / Ya los asaltadores del poder están subiendo a la tribuna. / Ya el perro, el jardinero, el chófer, la criada / están allí, aplaudiendo.

Fundamos nuestra sospecha de intertextualidad en el caso del cuento de Valente, para empezar, en la coincidencia del título de éste con el del poema, cosa que, en realidad, no necesita más comentario que el ya dado: Padilla, al igual que Valente, toma la obra de Descartes como referente sobre el que establecer un alejamiento satírico. Ahora bien, la diferencia fundamental está en que Valente realiza un segundo y fundamental alejamiento, que es no tanto sobre el poema del cubano como sobre la situación política: la defensa del sistema policial que realiza el poema ya no es válida. Así, Valente toma el título del poema y transforma su valor (transvalorización) desde la defensa hasta la condena.

Entendemos que la trama argumental, como segundo dato de coincidencia, es lo suficientemente visible como para continuar con la propuesta: en ambos textos se habla de las fuerzas represivas frente a un contrapoder, siempre con un contenido político. Por otro lado, el cuento de Valente, se ambienta en una dictadura hispanoamericana; evidentemente, el de Padilla defiende un sistema que se iba aconvertir en dictadura, y es, como es lógico, un poema centrado en la realidad cubana.

Por otro lado, como hemos dicho, el poema es publicado por Valente y Bonald en 1968, fecha muy cercana, suponemos, a la de la escritura del cuento; al menos, lo suficiente como para que el autor pudiera tener todavía en la mente el detalle

demostró después en el «Proceso Padilla», cuando fue llamado a declarar y no se presentó." (Fernández Quesada, 2000[b]: 139-140).

del título y el contenido, de modo que en 1973 aparece ya publicado el relato. De esta forma, se produce una relación de metatextualidad, porque Valente realiza una escritura crítica y oculta sobre un texto anterior no citado de ningún modo, pero pasando por el hecho histórico del proceso contra Padilla, que estalla en 1971. Es decir, no hay en realidad ninguna cita ni ninguna coincidencia referencial que permita afirmar rotundamente que el autor partió del poema, motivado por la detención, para escribir el cuento. Sin embargo, los paralelismos y coincidencias señalados, permiten pensar que, de un modo u otro, Valente pudo haber proyectado el cuento al recordar el poema, quizá contrastando las propuestas de éste con la situación política real de Cuba y del propio Padilla. Así, se estarían criticando las esperanzas defraudadas compartidas por unos intelectuales progresistas entre los que se encontraban él mismo y Padilla. Como habiéndose dado cuenta de que el contrapoder acaba por convertirse en poder, lo condena y lo rechaza para siempre. Debemos tener en cuenta, además, que todas las fechas son lo suficientemente próximas como para que tal posibilidad sea plausible; así, en 1968 Valente y Bonald recopilan el poema del cubano, en 1971 estalla el proceso político contra él, y en 1973 aparece ya "Discurso del método" en la edición de *El fin de la edad de plata*. Es más, lo más probable es que ya en 1971 Valente estuviese escribiendo los cuentos de dicho volumen, teniendo en cuenta que, también en 1971, como adelanto de la dedicación narrativa de aquellos años, aparece *Número Trece*. Un detalle más que permite pensar que Valente podía tener bastante presente a Padilla en ese momento es el hecho de que dentro de la misma serie "La voz en el laberinto" de la editorial Inventarios Provisionales, en la que apareció publicado *Número trece*, encontramos, como noveno título de esa serie el volumen *Por el momento*, de Heberto Padilla. Recordemos que *Número trece* es el decimotercer volumen de la serie.

El hecho de que la brutalidad del torturador se dirija a un individuo que el lector percibe positivamente, con una dignidad mayor a la del poder indigno, nos hace pensar en la posibilidad de que el cuento no se haya originado como reacción al recuerdo del poema de Padilla, sino como apoyo a éste; es decir, sería posible que la condena se dirija al poder establecido en Cuba (el torturador) contra el que luchan los revolucionarios (la víctima). En realidad, insistimos, la ideología explícita e implícita del cuento invitan más a esta lectura que a la primera. Para aceptarla habría que partir de que Valente no escribe el relato como fruto de una decepción, sino antes, en los

momentos de afiliación emocional al movimiento. De este modo, el poema y el cuento habría que leerlos a un mismo nivel, ambos con los mismos referentes, sin haber invertido y transvalorizado ningún contenido: si Padilla amenaza a los representantes de la dictadura y los conmina a marcharse, Valente condena sus métodos genocidas aplicados a los guerrilleros atrapados, antes del triunfo de éstos.

Sea como sea, creemos que la posibilidad de partir del poema del cubano como hipotexto o metatexto, sigue abierta. No cambiaría en absoluto la relación entre ambos textos: el de Valente nos parece con bastante seguridad fruto de la lectura del de Padilla, frente al que reacciona, ya para separarse, desengañado del espíritu que lo origina, ya para identificarse con él. Lo que cambia es el resultado de esa relación subyacente, de ese diálogo oculto, porque, si aceptamos la primera posibilidad, Valente se situaría en una posición crítica frente al poema, y el cuento sería una forma de transformación semántica y de transvalorización: se pierde el sentido progresista del poema para centrarse en la decadencia y degeneración de todo sistema de orden y poder, y se niega el valor positivo que Padilla atribuye a la presión policial y militar como medio de lucha. Sin embargo, si aceptamos la segunda posibilidad, la lectura de Valente sería positiva, y no haría más que ampliar la versión triunfalista de Padilla, explicando al lector la otra cara de la revolución, no la de los guerrilleros vencedores, sino la de los guerrilleros represaliados. De ahí que el torturador tema que el gesto suicida de su víctima se extienda entre los compatriotas de éste.

Entendemos que, desde el punto de vista del cuento como entidad histórica y literaria autónoma, su sentido seguirá siendo el de la condena a los métodos de todo poder, tal y como expusimos en el análisis temático y argumental. Pero, desde un punto de vista intertextual que revela las fuentes literarias de la narración, ofrecemos las dos posibilidades, que, en realidad, podrían estar condicionadas a la fecha de escritura del cuento. Si es anterior al inicio del proceso Padilla y al desengaño político de Valente, tendríamos que aceptar la primera posibilidad, que a nosotros nos parece la más verosímil; si el cuento se inscribe en la aceptación positiva del movimiento revolucionario por el autor, la condena se dirigiría al régimen de Batista, no al contrapoder revolucionario. Si la explicación dada resulta plausible, nos parece significativo que Valente actúe de un modo tan "intertextualmente sigiloso", como enviando una especie de mensaje privado, decodificable sólo por quien conozca el

poema de Padilla. Sin embargo, insistiendo en que la lectura que preferimos es la de la crítica de la degeneración del contrapoder revolucionario, el lector que se acerque a este cuento sin conocer el punto de partida de su autor no pierde nada del contenido del mismo: la crítica es la misma, se conozcan o no los antecedentes. Lo único que se gana o pierde es una mayor o menor comprensión histórica e ideológica.

"El regreso", por su parte, y como habíamos anunciado, constituye un complicado *pastiche* intertextual, ya tratado en parte. La complejidad de su estudio se deriva tanto de la diversidad de procedencia de las fuentes de las citas, como de su aparición o presentación, que es muy heterogénea. Ya nos referimos anteriormente al funcionamiento de la intertextualidad tanto en el título del cuento como en sus citas iniciales, y también sugerimos que la transformación operada en el relato consiste en un intento de reflexionar a través de la subjetividad de la literatura sobre el sentido de la muerte de Casey; es decir, se intenta la paradoja de que los escritos de Casey, lógicamente anteriores a su muerte, hablen de su autor, den explicaciones de su vida, de su personalidad y de su muerte. Consiste en que el narrador, junto a sus propios recuerdos y reflexiones, emplea los que Casey presenta como ficciones para dar una visión compleja y lo más coherente posible de su suicidio.

Así pues, la transformación presente en el relato se debe sobre todo a una integración aditiva de textos de distintas procedencias que, juntos, dan al cuento como unidad un sentido diferente al que cada uno aporta de modo particular. Así, esta transformación no consiste en la alteración de un determinado hipotexto, sino en la suma de sentidos distintos que van a converger en la misma dirección.

Se pasa, así, de Casey a la ficción "post-caseyana" de Valente, que parte de aquella; o, si se prefiere, se trata de una versión valentiana que pretende una lectura de la vida y muerte del cubano a la luz de sus textos[277], por ser ese el único medio válido para intentar comprenderlos —ya que tanto el sentimentalismo como la generalización causalista son inútiles—. Veremos, a continuación, las apariciones intertextuales del cuento.

En primer lugar, destacamos la presencia de dos citas en italiano y en cursiva, insertadas en el relato entre paréntesis, además de la que ya hemos comentado,

[277] Mario Merlino, editor de *Notas de un simulador* (Casey, 1997), advierte de la peligrosa facilidad de "entrelazar la azarosa vida de Calvert con los personajes, las imágenes, las diversas situaciones de su obra" (9). Esta advertencia es buena muestra de la naturaleza biográfica de sus relatos.

que figura encabezando el cuento, y de la que el narrador dice que procede de la prensa romana. Por lógica, las otras dos se extraen también de la misma fuente, que recoge la noticia del suicidio de Casey. Comentada la inicial, nos interesan las otras dos. Una, en la página 87, dice: "*(Ieri pomeriggio... es stato trovato cadavere nella sua abitazione di via Gesù e María 5, all'interno 4)*". La otra, en las páginas 88-89 reza: "*(Ieri pomeriggio. Giaceva a letto in una posizione che sembrava naturale ed aveva a fianco un flacone vuoto di barbiturici*)". Mientras la cita inicial del cuento, por su carácter objetivo, expresivo y referencial, parece corresponder al titular de la noticia, estas dos formarían parte del cuerpo del texto de aquélla, ya que entran en pormenores particulares en torno al qué, quién, cuándo, cómo, dónde, etc., periodísticos, particularizando detalles de la hora —ayer tarde, repetida en ambos casos como redoble de campana—, la posición del cuerpo, la ubicación de la casa, la causa probable e inmediatamente deducible de la muerte —con el detalle del envase de barbitúricos vacío[278]—, etc.

Hay que notar, además, la situación de las dos citas, incorporadas como apósitos a sus respectivos fragmentos, ya que van aisladas entre paréntesis y en letra cursiva, y no guardan relación con su entorno, eminentemente subjetivo, evocativo y literario. Esto las diferencia de otras citas que veremos. Por su sentido, parece evidente que la segunda debe ser continuación de la primera, la cual parece ser la inicial o el *lead* del cuerpo de la noticia. Debido a los detalles ya apuntados, creemos que actúan antitéticamente, junto a la interpretación del funcionario, ofreciendo una visión superficial y causal de la muerte, a la que se opone el resto del cuento implícita y explícitamente. Se pueden ver, pues, en el contexto general, como parodias —de nuevo aludiendo a un estilo casi administrativo, como hemos visto a propósito de "Informe al Consejo Supremo" y otros cuentos— de un modo de escribir y pensar; en otros capítulos apuntamos a la visión negativa que Valente da de la prensa, siempre asociada a la información superficial (cfr. por ejemplo, "Mi primo Valentín").[279]

[278] En efecto, como la cita inicial del cuento dice, Casey se suicida. Esto ocurre, según Valente recuerda, el 18 de mayo de 1969, mediante una sobredosis de somníferos.

[279] Debemos tener en cuenta, además, que la prensa romana, al menos algún periódico, retrató en términos degradantes la figura de Casey, debido a su homosexualidad. Guillermo Cabrera Infante dice a este respecto que "Calvert muerto había sido vilipendiado por la prensa puta romana (...) Calvert devino, en la prensa periodística de este *paparazzi* de la letra, lo que nunca fue en su vida: un uranista, un evirado, un *scelerato* —palabras atroces, obscenas. Manos mutuas me enviaron los

Ambas, pues, son citas que resultan transformadas, transvalorizadas, por el efecto contrastivo que sufren al lado del resto del cuento. Así pues, si bien su contenido semántico y diegético se mantiene, está claro que experimentan una desvalorización ideológica. El hecho de que Valente actúe sobre los textos originales, fragmentándolos y expurgándolos, se explica por un deseo de dejar en las citas los datos imprescindibles del hecho histórico —también aprovechables para la historia, ya que dan pistas al lector sobre el referente real y las circunstancias físicas del suceso— de paso que las caracteriza por su superficialidad y su pensamiento causalista[280]. A pesar de ello, el régimen narrativo que las domina mantiene su seriedad, sin caer en la ironía.

Otro caso de intertextualidad, al menos aparente, es el que suponen las citas del primer fragmento del cuento. Son presentadas como cartas —de nuevo un género no estrictamente narrativo se introduce en el relato, en paralelo a lo visto en los apartados iniciales— debidas a dos personajes, Jaime y Vicente: "«Todo esto», escribe Jaime desde Madrid (...)", "Vicente dice, no sé si sabes, de tu último libro que «leo su último libro (...)" (85). Además de estar atribuidas a personas concretas y de ser parte de cartas, aparecen entre comillas, diferenciadas de su contexto, pero perfectamente integradas en el conjunto del discurso del narrador, que las acoge —ésta es una diferencia con las periodísticas— como parte de su escritura e incluso dialoga con ellas.

Como en el caso de las citas periodísticas, están vagamente atribuidas y se presentan muy fragmentadas. Este hecho dificulta su localización concreta e impide saber si se trata de citas literales, de resúmenes aproximados y hechos de memoria, o de menciones totalmente ficticias. Dado el carácter biográfico del cuento nos inclinamos por la primera opción[281].

---

recortes de prensa. No quise que ese fuera el juicio póstumo para Calvert y me negué a leer la literatura de letrina" (Cabrera Infante, 1982: 52).

[280] Por supuesto, en el hecho de que aparezcan separadas, que sean citas parciales, que su sentido esté reducido y que no se localicen con total exactitud, también influye la naturaleza compositiva del cuento, escrito intencionadamente como un rompecabezas. Como hemos dicho, no hemos localizado su origen. Ahora bien, que puedan ser ficticias, cosa poco probable, no influye en absoluto en su función.

[281] En otro momento del trabajo indicábamos la posibilidad de identificar estos dos personajes aludidos y el de María, que se cita más adelante, con personas reales del entrono de Valente y Casey. María se basa en María Zambrano, que, por ejemplo, escribe en *Quimera* "Calvert Casey el indefenso. Entre el ser y la vida", artículo que parte del suicido del cubano. Allí habla de su amistad y de las tertulias en su casa o también en la de Valente, detalle que aparece evocado por el autor en el cuento. Se deduce, además, del texto de Zambrano que la idea de la nada que preside el cuento —"La palabra *nada* es hermosa, dijiste" (89)— procede de la filosofía del vacío de Molinos. Casey habría leído la *Guía espiritual* prestada por María Zambrano ("¡María, que himno más védico a la

La cita de Jaime parece posterior a la muerte de Casey: "«Todo esto»", escribe desde Madrid, "«son especulaciones gratuitas y egoístas, fruto del deseo, de la nefasta "necesidad" de explicárselo»" (85), y se refiere al intento de explicación causal, lógico, que se quiere hacer del suicidio. Valente declara con ella, pues, su postura irracional, anticausal, para escribir el cuento.

La de Vicente parece anterior al óbito: "«leo su último libro muy a mi sabor, y quedamos amigos y nos veremos en otros viajes»" (85); alude a la otra dimensión del cuento, la que mira a la muerte como un eterno regreso a la materia —aunque ese no fuese el sentido de la carta original— y al laberinto o azar de la no existencia. Su sentido, como el del título del cuento o el de la mayor parte de las citas de Casey, resulta modificado por la transformación diegética que supone usar un texto anterior a la muerte de Casey para intentar explicarla; la cita adquiere, así, como las del cubano, un cierto aire profético y místico: los viajes ya no son reales, sino los del laberinto de la muerte, en los que sí será posible volver a tropezar con Casey, tal y como el narrador también cree: "cómo imaginar (...) que en los muchos viajes que sin cesar se cruzan en las sendas cegadas del mismo laberinto no habríamos de vernos" (85). Así, la cita es utilizada con un valor semántico y diegético diferente en el discurso del narrador principal.

Con ambas citas el narrador consigue destacar la paradoja de la existencia y de la literatura; dialoga con ellas, las asume, las amplía, las transforma —sobre todo la segunda— y les descubre sentidos nuevos y premonitorios que no tenían en su versión original. Del mismo modo opera con las citas de Casey y en otros cuentos que veremos, además de en los ya vistos. Sobre la primera cita, al aceptarla —"Tiene razón (...)"— Valente realiza una continuación[282], una explicación de su mirada anticausal. Sobre la

nada!", le había dicho Casey). Sabemos ya de la importancia de este libro en el pensamiento de Valente. (cfr. Zambrano, 1982). En cuanto a Vicente, Valente asegura que se trata de Vicente Aleixandre —hubiéramos podido pensar en Vicente Molina Foix, que traduce del inglés la novela de Casey *Gianni, Gianni*, destruida por el autor y reducida en el texto "Piazza Margana", que se puede leer en Casey, 1997 y antes en *Quimera* (nº. 26: 87-90)—. En cuanto a Jaime, se trata de Jaime Salinas. Conocida es ya la relación de Valente con la *Guía espiritual* de Molinos; en este cuento veremos cuál es la de Casey: Jaime Salinas era amigo de ambos escritores y, como responsable de la editorial Barral, facilitó la edición de la *Guía*, que había sido proyectada por Valente y Casey, y que finalmente fue materializada por el primero, que recuerda el proyecto presentado a "nuestro común amigo Jaime Salinas", y que Casey "Poco después pasó de Madrid a Roma, donde tenía su casa; allí abandonó la vida voluntariamente el 18 de mayo de 1969" (prólogo a la edicion de la *Guía espiritual*, Molinos, 1989: 8).

[282] Es una continuación fiel al texto de partida. También podría verse como una prolongación, ya que aporta argumentos nuevos (cfr. Genette: 203-255).

segunda concreta una transformación semántica y diegética, ya que es previa al suicidio, y es leída como una precognición. Su régimen y su valor, sin embargo, no se alteran: siguen siendo serio y positivo, respectivamente.

En el tercero de los fragmentos encontramos varios ejemplos de intertextualidad. El primero es totalmente explícito, en cursiva y entre paréntesis: "(Donde primero hundió las tenazas el cangrejerío fue en los ojos miopes. Luego en los labios delicados)" (86). Pese a ello, la cita está perfectamente integrada en el discurso del narrador. El hecho de que aparezca de modo parentético se explica por ser una asociación mental que el narrador-Valente realiza entre sus recuerdos y la literatura hondamente biográfica de Casey. En efecto, el narrador está hablando de la miopía del personaje Casey y ello le trae a la memoria que el Casey escritor había plasmado ese defecto físico propio en uno de sus personajes. De este modo, se establece la transformación semántica y diegética esperada: Valente asocia la persona real con sus creaciones ficticias, de modo que el cuento de Casey pueda hablar de la muerte de su autor. Su uso, por tanto, responde a una función exegética o explicativa, como si Casey hubiese previsto su muerte[283]. Además, introduce, con tonos casi macabros, el tema de la materia, del cuerpo muerto que evolucionará específicamente en este fragmento. Se trata del silencio, el cese de la vida y el habla.

La segunda referencia intertextual de este fragmento, a diferencia de la anterior, está mucho más velada y es difícil descubrirla. En efecto, aparece totalmente integrada en el discurso del narrador, como una especie de excurso lírico, sin ningún detalle que revele su procedencia: no hay ni comillas, ni paréntesis, ni cursivas. Bien es

[283] La cita pertenece al cuento "El regreso", que algunos críticos han entendido como la crónica de un suicidio anunciado. En el cuento, Casey relata la historia de un hombre de mediana edad, tartamudo, calvo, miope y ambiguamente homosexual, que vive en una gran urbe anglófona —Nueva York— aunque es hijo de padres extranjeros y su origen es una isla caribeña —Cuba—, donde se vive la agitación de una revolución. Regresado a la isla no consigue encajar en aquella sociedad: es visto como un extranjero. Cae en manos de la policía política, que lo acusa de espionaje o de poseer secretos de Estado; es torturado y, al borde del desfallecimiento, abandonado en un acantilado. Muere en la playa y es ahí, al final del cuento, donde aparece la cita, que se refiere a los cangrejos que van a devorar el cadáver (cfr. *op. cit.*: 97). Como vemos, los rasgos autobiográficos son muchísimos; el cuento podría estar refiriendo la persecución política que sufre Casey, tras caer en desgracia en el gobierno revolucionario cubano (cfr. estos detalles biográficos en Cabrera Infante, *op. cit.*), lo cual lo obliga a exiliarse en Europa.

cierto que no se trata de una cita literal, sino de una reelaboración o transformación adaptativa de un fragmento, a diferencia de la anterior[284].

Se trata de un desarrollo o una amplificación del tema y de los motivos que el cubano emplea, pero no cabe ninguna duda de que un texto en particular y una ideología en general subyacen en la reelaboración. La recreación es:

> Yo lo repito ahora una vez más, lo dejo caer en tus oídos y hacia un centro infinito, en la materia petrificada y eterna, en la vertiginosa libertad de lo que aún no es o ya ha sido creado y destruido, en las margas del eoceno en las afueras de La Habana, donde la piqueta del arqueólogo amenaza, siglos, años de luz más tarde, la huella mineral de un sexo erecto (86-87).

Se refiere, evidentemente, a la reintegración de la materia corpórea a la vastedad de la materia del universo, quedando así asegurada su permanencia y su salvación. Es, pues, una evolución sobre el sentido de la cita anterior: ahora el cuerpo muerto va a encontrar continuidad en la materia. Esta idea, en este cuento, procede de Casey, que la trata en varios relatos. Para este caso, el hipotexto concreto es "En la avenida", cuento que reflexiona sobre el amor y el paso del tiempo a través de la materialidad corpórea. Cada cuerpo —como cada cuento— es una prolongación de los infinitos cadáveres que lo preceden. La intriga es sencilla: se trata de un hombre que convive con dos mujeres, su madre y su amante. Cada una forma para él un mundo diferente; ellas ni siquiera se conocen, viven en lugares distintos y su único vínculo, ignorado para ellas, es el hombre. Éste, a su vez, se siente como parte de un juego infinito de la materia. Es de sus reflexiones de donde parte Valente. Se encuentra en la calle con su amante:

> (...) En algún lugar había leído que las largas vetas de muchos tonos de blanco y amarillo eran margas del eoceno inferior.

[284] Armando López Castro cree que en "El regreso" hay "referencias explícitas a los escritos de Casey, incrustadas en el relato, y marcadas por distinto tipo de letra" (1992: 481). Hemos comprobado que no siempre son explícitas o van marcadas por comillas o cursivas.

> Pensó, sintiendo el cuerpo de ella apretarse temblando contra el suyo, que quizás un geólogo, al hendir el polvo con su pico miles de años después, destrozaría su sexo, ahora erecto.
>
> (...) Mientras este planeta que vagaba en el espacio sin objeto aparente no estallara, quedaría incrustado para siempre en alguna marga. Y aun si el planeta estallaba, convertido en partículas de polvo él seguiría flotando en el vacío.
>
> Comprendió que era eterno. (235).

Como hemos dicho, explicamos el hecho de que Valente no cite literalmente este texto por un intento de continuarlo, de asumirlo, de aproximarse a él. No existe ningún tipo de transvalorización, pero sí de transformación, sobre todo diegética, ya que pasa de referirse al sentido ontogenético de la vida por el sexo a mencionar la permanencia mineral causada por la muerte. Es decir, es el consabido salto: el materialismo ideológico-literario de la ficción de Casey pasa a leerse como una explicación de su / la vida y muerte.

La cita real tiene, pues, el mismo valor semántico-temático, pero no el diegético. Además, como ya hemos dicho, no es literal, sino una reelaboración amplificativa, pero usa términos idénticos, nociones inconfundibles, por otro lado compartidas ideológicamente por ambos escritores[285].

En tercer lugar, hablamos de una nueva referencia, desdoblada ahora, que crea una estructura enmarcada en este tercer fragmento valentiano. Se trata de la cita en cursiva y en inglés que abre dicho fragmento: "*Dull sublunary lovers love*" (86); se presenta como un verso que el personaje-Calvert lee en un libro, preguntando al narrador cuál es el "título del poema escrito en una lengua que sobre todo a ti, no a mi, pertenecía" (86)[286]. Su presencia debe venir dada por una anécdota real, pero su función en el cuento, y particularmente en este fragmento, es más importante que una simple

[285] Casey insiste en una temática casi idéntica en "Mi tía Leocadia, el amor y el paleolítico inferior" cuento que, ya en su título, evoca la fascinación por los orígenes de la Tierra. En algún caso los detalles que da están muy próximos al cuento anterior: "Pensé (...) en todos los millones de seres humanos que vivían en ese momento y hacían el amor (...) y los papeles en que escribieron sus nombres se volatilizaron y su polvo yace bajo muchas, muchas capas de tierra que quizás una excavadora levantó ayer por la mañana (...)" (162-163). Este cuento, además, plantea una idea muy próxima a "Fragmento de un catálogo": "¿Ni habrá nadie que hable de nosotros en el fondo del próximo milenio?" (164): el olvido, el tiempo como caída.

evocación. En efecto, consideramos que representa el tercer paso en la apreciación de la materia corpórea; si el primero constataba su finitud corporal y el segundo la introducía en la cadena de la eterna regeneración de la materia universal, esta cita sirve para darle un sentido trascendente, puesto que postula una actitud ética e intelectual ante el hecho de la muerte. Se trata del "amor constante más allá de la muerte", de la negación de la separación entre amor-espíritu y cuerpo. La materia eterna permite la eternidad de los sentimientos, del recuerdo.

El verso pertenece a John Donne. Casey-personaje pregunta al narrador cuál es el título del poema y el narrador, cerrando el fragmento, responde: "UN ADIÓS: PROHIBICIÓN DEL LLANTO" (87). En efecto, ese es el título del poema —"A Valediction: forbidding Mourning"— traducido por Valente, que en su cuarta estrofa dice:

Dull súblunary lovers' love
(Whose soul in sense) cannot admit
Absence, because it doth remove
Those things which elemented it[287]

El poeta propone a su amada una despedida no traumática, sin excesos sentimentales inútiles, propios del amor perecedero basado en los sentidos, que son finitos y arrastran tras de sí, cuando desaparecen, los fundamentos del amor y al amor mismo. En cambio, el amor del poeta y su amada es distinto: "But we, by a love so much refin'd / That our selves know not what it is, / Inter-assurèd of the mind, / Care less, eyes, lips, and hands to miss" (242)[288]. No está unido a los sentimientos y es eterno, pues los dos amantes, aun en la muerte, se sostienen mutuamente y cada uno "orbita" alrededor del otro[289].

[286] En efecto, está en inglés, lengua materna de Casey que, recordemos, había nacido en Baltimore (E. E. U. U.) en 1924. Además, sus inicios literarios fueron en inglés, aunque lo mejor de su producción está en castellano.

[287] Cfr. John Donne, 1996: 240 y ss. La idea del adiós permanece en muchos otros poemas del inglés, como "A Valediction: of weeping", "A Valediction: of the book", o "A Valediction: of my name, in the window".

[288] Es curiosa la coincidencia: ojos y labios también son el objeto de los cangrejos en el cuento de Casey.

[289] "Such wilt thou be to me, who must, / Like the other foot, obliquely run: / Thy firmness my circle just, / And makes me end where I begun" (244). La idea de los círculos que vuelven a su punto de partida enlaza claramente con la de Valente que sitúa a la muerte en un laberinto de eterno recorrido en el que, necesariamente, habrán de coincidir él y el suicida.

Las citas de Donne adquieren, así, un nuevo sentido, dado por su transposición diegética. El narrador las usa para tratar su relación con el suicida y, en concreto, para estalecer cuál ha de ser su postura ética y sentimental ante la muerte del amigo: no la de los amantes sublunares sino la que trasciende los sentidos.

Valente consigue conjugar, pues, la idea de la materialidad y la de la trascendencia, enlazando visiones equivalentes: la de Casey, la de Donne y la suya propia; y consigue, además, que unos textos que en su forma original sólo coincidían ideológicamente, al ser transformados diegéticamente, aplicándolos a una nueva realidad, adquieran otro sentido y coincidan también desde el punto de vista sentimental.

En el cuarto fragmento encontramos dos nuevos ejemplos de hipertextualidad. Uno es la cita periodística ya comentada. El otro, situado entre paréntesis, con comillas y sin cursivas, procede de nuevo de la literatura de Casey: "(«que algunos creen ígneo y yo supongo femenino y húmedo», escribieras" (87). La cita se refiere a la idea del centro de la tierra y, por su aparición parentética, está claro que cumple una función aclaratoria, ejemplificativa, en el discurso del narrador, en el que, sin embargo, se integra. Funciona, pues, como la primera de las citas de Casey en el fragmento anterior: se inserta en el contexto para ejemplificar la actitud intelectual de Casey. Así pues, es una cita literal que cumple una función complemetaria en el discurso del narrador.

El texto procede de "Memorias de una isla", que no es, en realidad, un cuento, sino un "paisaje", una semblanza que mezcla la descripción con el gusto por lo mítico, y funciona al modo de una nota de viajes[290]. El hecho de que su carácter ficcional sea menor permite que los elementos ideológicos de Casey se declaren más directamente. Consiste en la descripción de distintos aspectos de la isla de Santa Fe. En el último de sus apartados, titulado significativamente "Aguas", leemos:

> Santa Fe es desde siempre lugar de aguas infinitas. La circunda el agua, que corre por el río en pequeñas cascadas. En el subsuelo trabaja el agua por salir. No menos de cuatro manantiales aportan su caudal, muy cerca, a este mundo de aguas. (...) Una noche, en aquel mundo líquido, mientras los árboles destilaban el

agua del día y toda el agua del mundo parecía congregarse a mi alrededor, oí una mujer cantar adentro, en lo más profundo de la poceta radioactiva, por entre las piedras del tibio manadero desde donde era posible atisbar en centro de la Tierra, que algunos creen ígneo y yo supongo femenino y húmedo. (275).

La conexión con la mitología particular de Valente es impresionante (cfr. por ejemplo con "Biografía"): el agua, que sobrepasa e inunda, que brota de la tierra, de su centro cálido, en Santa Fe o en las Burgas de Ourense, conforma además la idea del origen. Tiene, por otro lado, atributos femeninos, conectando con la visión que da *Mandorla*. Volveremos a ver que Casey demuestra una especial atracción por la idea del útero materno, húmedo y femenino, igual que le ocurre a Valente. Parece estar claro, por tanto, que Valente vuelve a dar a un texto de Casey un sentido premonitorio y mítico. La mención del centro de la tierra, del calor y de la humedad nos llevan a la idea del origen al que se ha reintegrado el cubano. Existe, pues, una transformación diegética, en el sentido que venimos detallando en este cuento. Como consecuencia de ello lo leemos con un nuevo sentido. Como en otros casos, ni el régimen serio ni el valor positivo de los hechos se alteran.

En el quinto fragmento nos encontramos con la transformación del texto bíblico de las bienaventuranzas que ya comentamos en su momento como ejemplo de interpolación casi digresiva, desconectada del sentido directo del cuento y ajena al intertexto principal. Su función, plenamente irónica, se da por una imitación satírica del estilo bíblico, y por una transformación del hipotexto.

El sexto fragmento, por su parte, está formado en su totalidad por un intertexto. Va en cursiva y no lleva, por tanto, comillas; además, tampoco es introducido por un verbo de lengua. A diferencia de los otros, éste es manifiestamente ajeno al relato en su conjunto, ya que no se integra en el discurso del narrador y habla de un personaje —Mayer—, que nos es desconocido y del que no se volverá a hablar. Esto no significa que no tenga pertinencia semántica dentro del cuento; simplemente, evidencia el interés de Valente por demostrar su naturaleza intertextual, por dejar que, en aposición, la ficción de Casey se sume a la suya propia.

[290] Mario Merlino, que selecciona los textos de *Notas de un simulador* (Casey, 1997), los agrupa en cuatro apartados: Simulacros, Asechanzas, Disipaciones y Notas críticas y Paisajes. El texto está en el

La cita es una transformación semántica del hipotexto por las mismas razones que todas las demás: es sacada de su contexto ficcional y aplicada al intento de comprensión de la muerte de Casey. El fragmento pertenece al cuento "La ejecución". Es un texto muy kafkiano, en el que el personaje protagonista es espiado y detenido sin que se sepa por qué; llevado a una prisión de arquitectura geométrica, donde todo está calculado de antemano, es sometido a un juicio incomprensible y finalmente, con unas vaguísimas acusaciones, condenado a muerte, todo ello sin que él, aparentemente inocente, intente defenderse nunca. Segundos antes de la ejecución de Mayer, al final del cuento, aparece la cita[291]. Mayer se siente, en el seno de una iniquidad aceptada, a salvo de todas las iniquidades. Como muchos héroes de Valente, va por delante de sus verdugos[292]. Ahora bien, cuando nosotros leemos la cita en el cuento de Valente, comprendemos que está siendo empleada con valor exegético, como parábola del suicidio del propio Casey, también hundido en la iniquidad. Así, se propicia una lectura autobiográfica del texto.

En el siguiente fragmento se pretende recrear, en cierto modo, el suicidio del escritor: Roma, el ambiente sofocante, los dedos temblorosos, el viaje y la consulta oracular a los muertos son ideas que confluyen con el interés mencionado. Para ello, Valente introduce nada menos que cuatro elementos intertextuales, uno de los cuales es la cita periodística ya tratada. El primero, "«Notó que los dedos le temblaban ligeramente. Hacía calor»...", entre comillas y sin cursiva, como las restantes, está perfectamente integrado en el discurso del narrador, que recrea la situación citada: su eficacia nace de su perfecta conexión temática y lógica. Se trata, como sería de esperar, de una transformación semántica y diegética, ya que el lector lo entiende como aplicado al Casey real que se dispone a tomar los barbitúricos y, sin embargo, procede de un

cuarto grupo.

[291] "La ejecución" (142-156). Contrasta, en efecto, el rigor geométrico, matemático, pulcro, del poder, con la desorientación de su víctima. El tema y su tratamiento conectan, pues, con la sensibilidad del Valente narrador. Por otro lado, la idea del infinito, asociada a la muerte, también está presente; Mayer se siente "¡Para siempre, se dijo, para siempre!" (156) a salvo del poder. Unas páginas antes se repite la misma fórmula: "(...) su silencioso interlocutor volvería a penetrar en el pequeño mundo privado que, Mayer sentía, acababa de perder. Quizá para siempre, pensó, quizá para siempre (...)" (146).

[292] "Segundos antes de que, girando a gran velocidad y a enorme presión, el tornillo mayor le fracturara la segunda vértebra cervical desgarrándole la médula, en un movimiento sincronizado con el anillo que cerró el paso del aire, Mayer tuvo (...)" (156).

cuento en el que tiene un sentido totalmente distinto[293]: allí, el personaje sufre el calor y el nerviosismo a causa de su ansiedad, en espera de reunirse con su amante. Este sentido positivo desaparece en una apreciación negativa del ambiente que habría rodeado a Casey el día de su muerte.

La misma idea del calor, en la que insiste el narrador valentiano —"El siroco se pegaba a las paredes de Roma como una lengua de fuego quieto" (88)— consiguiendo que las citas tiendan a leerse en esa clave romana, se repite en la segunda de ellas, que tiene las mismas características que la anterior: "«El calor lo aplanaba todo. El estrépito innecesario en que la ciudad se complacía se intensificaba a medida que el sol comenzaba a descender" (88)[294]. El atardecer y el sofoco de la ficción de Casey, de nuevo, se transforman para ser leídos en la clave valentiana: es el calor y el atardecer del último día de Casey.

Esta cita se enlaza con el comentario periodístico y éste, a su vez, es continuado por una nueva cita entrecomillada: "»Pocos días antes de emprender yo el viaje», escribieras «mi cocinera decidió que era tiempo de consultar a los muertos.»" (89). A través de ella se reintroduce la idea del viaje y del acercamiento al mundo de los muertos. Por supuesto, se trata de una transformación valentiana para conseguir que la cita aluda al viaje final de Casey. En su ubicación original, aún con cierto sentido trascendente, no tiene ese sentido, ya que se refiere a un viaje en barco que el

[293] El cuento es "La dicha" (Casey, 1997: 70-79). Jorge desea que su mujer se marche enseguida de viaje para poder reunirse, en su propia casa, con su amante, que está a punto de llegar. Cuando consiguen estar juntos desea sin embargo, que el tiempo no corra. La cita procede de la parte inicial del cuento: "Notó que los dedos le temblaban ligeramente. Hacía calor, pero reconoció el origen de las gotas frías de sudor que le bajaban, una a una, desde las axilas hasta la cintura. Siempre que se sentía nervioso le ocurría lo mismo." (70).

[294] Procede de un cuento ya aludido: "En la avenida". La cita sufre una transformación semántica y diegética y, como en el caso anterior, el valor se modifica: de un ambiente totalmente cubano y positivo, connotado de pasión y erotismo, pasamos a otro, romano, marcado por la pesadilla, el sofoco y la angustia. Además, el texto sufre alguna alteración, por reducción, sin que Valente indique de algún modo que ha eliminado alguna parte. La cita original es: "El calor lo aplanaba todo. El estrépito innecesario en que la ciudad se complacía se intensificaba a medida que el sol —invisible todo el día pero implacable— comenzaba a descender" (234). Además de eliminar las digresiones innecesarias Valente aparta aquello que pueda contradecir su versión; quiere que el sol sea visible, inclemente —"Era necesario taladrar el espesor de la luz para empezar a ver" (88)— omnipresente, para simbolizar la peculiar iluminación de Casey, su camino hacia la luz y quizás para justificar la influencia del sol o la luz en el desenlace de los hechos. Por todo ello elimina la digresión de Casey.

protagonista realiza a Europa. La cocinera Ángela, antes de su partida, reúne un grupo espiritista para consultar la oportunidad y la suerte de dicha travesía[295].

En el octavo fragmento encontramos un nuevo ejemplo de intertextualidad materializado del modo amplificativo que describimos a propósito de uno de los casos del tercer fragmento. Es decir, no se trata de una cita literal —no hay comillas, cursivas ni paréntesis— sino de una asunción por parte de Valente de un texto o una idea de Casey. No hay transvalorización, pero sí existe una transformación diegética y semántica, puesto que la referencia es sacada de su contexto para cargarla de un sentido elegíaco que, en este caso, se aplica a Casey. El relato intertextualizado es un inédito del autor, "Meditación junto a Caballería", publicado por la revista *Quimera* en su número 172 (septiembre de 1998), tras haberlo cedido un particular[296].

El cuento tiene un notable valor matérico-trascendente. El narrador reflexiona, viendo la desembocadura del alcantarillado habanero en el mar, sobre los pequeños trozos de vida cotidiana que desembocan continuamente a través de ese sumidero. Una impresionante enumeración recorre distintos tramos y aspectos de la vida humana que, en efecto, acaba en el mar. La conexión entre los dos textos se da, en ausencia de una cita literal, a través de distintas alusiones de Valente, como la mención del "Muelle de Caballería"[297], donde se sitúa la desembocadura, la idea de los detritus, de las aguas, de los vertederos, etc. Valente somete todo ello a una ampliación para conseguir transportar lo literario a lo vital, emparejando La Habana del cuento de Casey con la Roma —"los vertederos del Tíber"— del Casey real, el Muelle de Caballería con

[295] Pertenece al primer párrafo de "In partenza", en la partida, (1997: 113-116). El personaje narrador huye, en cierto sentido, de su homosexualidad fracasada —uno de los espíritus que habla es un homosexual que dice odiarlo—. El tema espiritista, muy habitual en Casey, introduce, pues, un ambiente de miedo al viaje. En efecto, el personaje olvida la canción que le ha enseñado la cocinera para calmar el mar embravecido, en medio de una galerna: "temblé de miedo y cuando quise cantarla me di cuenta de que la había olvidado". (116).

[296] En concreto, Pere Gimferrer. La revista aclara que también Valente lo poseía, con otros, ya que se los habría entregado en Ginebra el propio Casey poco antes de su muerte. En cualquier caso, es evidente que al escribir el cuento ya lo habría leído. Por su temática y conexión con otros relatos parece de la etapa romana de Casey. En este sentido, el último fragmento de "El regreso" de Valente recoge, ficcionalizado, el comentario de los dos escritores sobre uno de los últimos relatos de Casey: "—¿Cómo te pareció mi último relato? Yo estuve torpe, te confieso, temiendo que pudieras suponer que no me había parecido entre todos los tuyos el más lúcido (...)" (90). Es muy posible que ese último cuento aludido sea "Meditación junto a Caballería".

[297] El Muelle de Caballería de La Habana es aludido por Casey en otros textos. Así ocurre, por ejemplo, en "El centinela en el Cristo" (276-280).

el Tíber, el personaje con Casey[298]. Así, sin que exista cita literal, la reelaboración amplificativa, gracias al uso de términos y nociones idénticas, permite su identificación. Incluso, en algún caso, se podría ver una alusión totalmente evidente. Confrontemos el texto del cubano:

> Así, estos silenciosos restos, tras una olvidada y solitaria navegación, serán depositados un día por las grandes mareas en alguna playa compasiva y remota de la no menos olvidada Laponia. (Casey, 9).

Con el de Valente:

> (...) sobre los enormes detritus de la vida y la entrecortada eyaculación de la muerte, mientras el viento extiende el soberano imperio de la tarde hasta las aguas de una playa remota, donde el cuerpo lustral reaparece y, súbito y solitario, empieza a andar. (Valente, 89).

El texto de Valente es una respuesta al de Casey y, de modo paradigmático, representa la transformación de lo literario en lo vital: los residuos vertidos al mar de Cuba son ahora el cuerpo de Casey en el Tíber; por ello, la llegada de los mismos a una playa remota significa la transformación de la materia, que vuelve a iniciar su camino y, como es lógico, lo hace a partir del agua que, como hemos comprobado, es un mito germinal compartido por Casey y Valente.

El penúltimo fragmento introduce palabras en cursiva dentro de su discurso. En concreto, dos veces la palabra "*nada*" y "*kū*", asociada "a los cielos arrasados y a la doctrina oscura del vacío" (89). En cuanto a la primera, entendemos que reproduce la obsesión de Casey sobre el vacío. La idea de la nada, pues, sin que se pueda precisar si

[298] La filiación entre los dos textos es reconocida por la revista *Quimera*: la lectura del cuento habría dejado "una honda impresión en el poeta de *Material Memoria*; prueba de ello es el homenaje que le rinde en uno de los breves textos que componen «El regreso»" (10), y reproducen el fragmento de Valente. Como hemos visto, no sólo este texto ha influido en Valente, sino implícitamente, todos, y explícitamente, los que hemos citado hasta ahora.

procede de un cuento en particular, es típica de la narrativa de Casey[299]. En cuanto al término "*kū*", es una palabra procedente del mundo del budismo zen.

Comprobamos, así, el complejo tejido intertextual del que está formado "El regreso", con citas de varios autores y lugares, traídas por distintos propósitos, imitativos y transformativos, de reducción y de ampliación, etc. Sobre todo, Valente lee biográficamente a Casey, de modo que las citas deben entenderse en el hilo del avatar vital de su autor para encontrarles un verdadero sentido. También hemos visto que en algunos casos, como en las citas periodísticas, se mantiene una misma función en las distintas apariciones. Por otro lado, cada fragmento del cuento tiene una cierta lógica en lo que a la integración intertextual se refiere: Valente selecciona fragmentos para tratar aspectos diversos del único tema del cuento[300]. En definitiva, el autor consigue realizar, con materiales dispersos y heterogéneos, un gran *collage* literario que pretende avanzar en la comprensión de la muerte de Casey y, en este sentido, "El regreso" puede verse como el último relato del cubano, escrito por Valente.

Al caso de "Una salva de fuego por Uriel" ya nos hemos referido a propósito de su cita inicial. También hemos mencionado nuestro convencimiento de que la historia de Uriel[301] llega a Valente por medio de los *Heterodoxos españoles* de Pelayo, y que, por tanto, este es el hipotexto con el que debemos trabajar.

---

[299] Simplemente, a modo de ejemplo, en "Mi tía Leocadia, el amor y el paleolítico inferior" reproduce en varias ocasiones esa palabra en forma iterativa: "y se iban a guerras y se secaban las llagas, y de cuyas vidas no queda nada, nada, nada, ni el menor recuerdo (...)" (163), o "(...) de todas ellas ¿no quedaría entonces nada, nada?" (164). Estamos persuadidos de que, según Zambrano proponía, pueda ser una alusión de Molinos, ya que el aragonés, en efecto, centra su *Guía espiritual* en la noción del vacío o la nada e, incluso, reproduce esa palabra, como Casey, de modo iterativo. Cfr. por ejemplo, "que donde no hallarás sentimiento, hallarás sentimiento para entrarte en tu nada, conociendo que eres nada, que puedes nada, ni aún tener un buen pensamiento". (Molinos, 1989: 113). Valente, en el prólogo de esta obra, opina que Casey se encontraba habitado por el vacío o la nada orientales (cfr. 7).

[300] Como hemos visto, son especialmente operativos los procedimientos de transformación diegética y semántica, aunque no conllevan en general una modificación de su régimen. Junto con las hipertextualidades del entorno paratextual y las imitativas forman un amplio entramado de evocaciones, alusiones, referencias, en aspecto caótico, pero con la lógica anárquica necesaria que exige el especial tratamiento del tema.

[301] Uriel de Acosta (o da Costa) fue un judío del siglo XVII, de procedencia portuguesa pero nacido en España. Su padre fue un converso, pero él volvió a la religión judaica y, en busca de la esencia ideal de la misma, así como de la tolerancia religiosa, se marcha a Holanda. En la judería de Amsterdam, sin embargo, tropieza con la intolerante ortodoxia rabínica. Es acusado en distintas ocasiones y obligado a retractarse, e incluso es sometido a humillaciones, como la de ser pisoteado por toda la comunidad, después de haberlo obligado a abjurar de sus teorías materialistas. En 1640, no pudiendo soportar las sucesivas humillaciónes, intenta matar a un primo suyo, a su entender instigador del peculiar rito, pero no pudiendo conseguirlo se suicida disparándose un tiro en la boca.

En efecto, Pelayo nos recuerda las circunstancias particulares en que se escribe el libro[302] y reproduce buena parte de él. Aunque se da una transformación, al menos es seguro que las citas no son totalmente literales, sino que son reconstruidas. Valente, de modo similar a como lo hacía en "El regreso"; es decir, aparecen asumidas por el narrador, como palabras propias. De este modo, gran parte de los datos que presenta Valente se refieren a detalles particulares que Acosta menciona en su autobiografía. Por ejemplo, el hecho de que Uriel huya de las "palabras amarillas de la ley" para encontrarse con los que "guardaban sólo en su memoria muerta los ácidos preceptos de otra ley" (97) se puede seguir en su texto, que dice que "me pareció encontrar algunas cosas que contradecían a la Ley Nueva. Y determiné seguir la Antigua" (305), y que "A los pocos días eché de ver que las costumbres y ceremonias de los Judíos no convenían en manera alguna con los preceptos de la ley mosaica" (306)[303].

Por otro lado, de modo similar a en "Intento de soborno", aunque de un modo más elíptico, Valente realiza una acusación de la manipulación ideológica a la que la ortodoxia rabínica somete a los niños: "(...) entró en la piel de los niños solos. En las miradas de sus hermanos, de los hijos de sus hermanos (...) comprendió que ya era para siempre la víctima o el pasto de los contaminados por la rectitud" (97-98). Esta circunstancia se corresponde, casi literalmente, con el texto de Acosta, que ve como "mis propios hermanos, de quienes yo había sido maestro, pasaban a mi lado en la plaza, y no me saludaban por miedo a los Fariseos", y que "Los niños judíos, amaestrados por los Rabinos, me seguían en grandes turbas por las plazas, me maldecían a gritos (...)", e incluso, como Valente propone, es traicionado por el hijo de un hermano: "Pocos días habían pasado cuando ya me delató un niño, hijo de mi hermana" (306-307). Por otro lado, el ambiente de espionaje que Valente recrea en el primer párrafo, con los rabinos disfrazados y agazapados al acecho, también pertenece,

[302] "el *Exemplar* es su testamento o su confesión, escrito pocas horas antes de morir; lo cual duplica su interés, ya que no hay otro documento del mismo género en toda la literatura española" (Pelayo, 1963: 304). El texto de Acosta, en términos generales, es una biografía tanto vital como espiritual; comienza por su nacimiento en Oporto, su traslado a España, las circunstancias religiosas de su familia, y su marcha a Holanda, donde sufre una serie de persecuciones que relata minuciosamente. Como veremos, los detalles responden, en términos generales, a los presentados por Valente, aunque prescinde de lo anecdótico.

[303] Finalmente, Uriel se hace materialista, porque "empecé a dudar que la ley de Moisés fuese la Ley de Dios, porque en muchas cosas contradecía a la Ley natural. Y vine a parar en tenerla por invención humana, como las demás innumerables leyes que hay en el mundo." (306-307).

en realidad, a Acosta: "Aquellos hombres malignos, atentos sólo al torpe lucro, se lo delataron todo a los fariseos" (307)[304].

De este modo, parece quedar claro que se resumen los hechos mediante una expurgación de los detalles más banales de la obra de Acosta[305], hasta dejar sólo aquello pertinente para comprender el acoso y la humillación sufridas por el personaje. Lo que no se da en ningún caso es una transformación semántica —ni pragmática—, ya que, a pesar de las valoraciones en forma de acusación del narrador, la queja ya existía en el texto original, incluso de un modo tan o más virulento y demoledor. Por otro lado, también se respeta la ubicación histórica del texto, por lo cual no existe una transformación diegética: no hay anacronismos, transvalorizaciones de acciones, personajes, etc.

"En la séptima puerta" se escribe más claramente a partir de una fuente determinada, ya declarada, como hemos comentado, en la cita inicial. Su localización concreta dentro de la trama argumental, también la hemos dado: la parte final de *Los siete contra Tebas* de Esquilo[306]. Como sería de esperar, dadas las dimensiones de uno y otra, la literalidad del cuento respecto a la tragedia es escasa, salvo la cita inicial, que sirve para localizar la referencia de modo que se pueda percibir claramente el proceso de transformación[307]. Por tanto, Valente toma a Esquilo como punto de partida explícito

[304] Se refiere a un español y un italiano que pretendían abrazar el judaísmo, y le piden consejo al ya desengañado Uriel, que pretende persuadirlos del error que sería entrar en la congregación "porque no sabían qué yugo iban a echar sobre sus cervices"; ellos, fanáticos y aprovechados, lo denuncian de nuevo.

[305] Sobre todo puede llamar la atención el hecho de que Valente no aproveche la deprecación contra el judaísmo y contra las leyes positivas con la que Acosta cierra su obra; nos explicamos este hecho por el afán de concentración narrativa del autor. Por otro lado, está más claro que no se refiera al intento de atentado fallido de Uriel contra su primo; como ya sabemos desde el análisis temático y argumental, Valente prefiere la resistencia pasiva, como el "El fusilado", "Discurso del método", etc. De este modo, el suicidio en la versión de Valente parece motivado por una decisión personal y libre, por una renuncia, y no por la frustración de una venganza insatisfecha. Tengamos en cuenta que acosta dice que "Había en mí una vergüenza natural que me hacía preferir la muerte a la ignominia" (305).

[306] Seguimos la edición de *Los siete contra Tebas* incluida en Esquilo, 1983.

[307] Hay ciertos detalles dispersos que demuestran que Valente tuvo muy presente la obra de Esquilo a la hora de escribir su cuento. Por ejemplo, la evocación de la infancia de los protagonistas parece proceder directamente del griego; Valente habla de la diversión de los hermanos en estos términos: "(...) o andaban a gatas mezclando los orines con los juguetes (...)" (99), mientras que Esquilo escribe: "Cuando, de niños, reptábais / por su benévolo suelo (...)" (100). Por otro lado, hemos tratado en el estudio formal la insistencia de Valente en la igualdad de los hermanos, señalada con términos como "igual que ayer", "mismas sabandijas", "misma leche", "mismo pezón", "sólo golpe recíproco" etc. (99-100). Esta idea, creemos, también procede de Esquilo, que habla de la división a partes iguales de la herencia (138 y ss.), e incluso, casi de modo idéntico, escribe: "por

para hacer una revalorización del mito. Existe una transformación, ya que se desvía parte de un texto que, más que citado o resumido, es recreado.

En cuanto a la transvalorización, comprobamos que la oposición positivo-negativo de la pareja Eteocles (+) Polinices (-), propia de Esquilo, ha desaparecido en Valente a favor de otra del estilo Eteocles / Polinices (+) sociedad (-). Ambos hermanos poseen igual relevancia y jerarquía y no hay uno "bueno" y otro "malo". La lucha fratricida es una desgracia provocada por la sociedad, que es la verdadera culpable. Así, se transforma el sentido de la tragedia, convirtiéndose en una crítica social. La maldición de Edipo[308], pues, no existe porque no tiene razón de ser en el cuento: la maldición es social.

Existe una transformación diegética que, como en otros casos como "Rapsodia vigesimosegunda", se da por medio de anacronismos del tipo: juguetes, municipio, Tongo, navajas barberas, botellas, alambres..., que remiten a una realidad contemporánea. Se produce un salto temporal hasta la actualidad, de modo que la tragedia clásica se convierte en un episodio de la guerra civil española, también fratricida. Ahí entra el papel del lector, que debe ser capaz de entender la sobrevaloración del mito clásico. Por eso no se escatiman detalles sobre el hipotexto: es preciso conocerlo e identificarlo para después poder deconstruirlo y leerlo en la versión valentiana.

De la mano de la transformación diegética se produce otra temática o semántica: ya no será el hado cruel, la maldición, sino los intereses espurios del Estado —tebano o español— los motivadores del desastre. La muerte, pues, deja de ser algo inevitable e impuesto por los dioses para pasar a tener unos culpables claros. De este modo, lo que en Esquilo es secundario o terciario —la función económico-militar de la guerra, de toda guerra—, pasa en Valente a un primer plano.

En cuarto lugar, subyaciendo a lo dicho, descubrimos un doble proceso paralelo de reducción y prolongación; el primero se da por la atención a aspectos

mutua mano han muerto / de una misma mano nacida / de una misma semilla" (139), paralelo a Valente: "de un solo golpe recíproco se abrieron en idéntico punto el pecho igual" (100).

[308] Sólo se alude a Edipo en la cita inicial, en boca de Eteocles, que recuerda la maldición de su padre a él y a su hermano porque no le prestaron auxilio cuando, tras arrancarse los ojos por su incesto, fue expulsado de Tebas, tal y como lo cuenta Apolodoro (1985, libro III, 5, 8-9, pp. 151 y ss.). Otros autores atribuyen la maldición a causas distintas: Homero (*Odisea*), Eurípides (*Fenic.*), Higinio (*Fáb.*). Esa maldición los condenaría a un triple castigo: que no tuvieran paz ni vivos ni muertos, que se repartieran la herencia por las armas y que se mataran entre sí.

puntuales de la tragedia. Por ejemplo, no se explican las causas del enfrentamiento entre los hermanos ni la llegada de los Aqueos a Tebas y la detallada descripción que un mensajero hace a Eteocles de la distribución de los caudillos enemigos. Valente se centra en los episodios de la infancia y, sobre todo, en el enfrentamiento entre los hermanos, que es lo más operativo para sus intereses.

La prolongación se da en tanto que esos dos episodios elegidos, la infancia rememorada y la lucha cuerpo a cuerpo, con propiedad, salvo alguna alusión a la niñez ya vista, están ausentes en Esquilo. Así, Valente se centra sobre todo, como sugiere el título, en el episodio de la séptima puerta[309]. Ni los antecedentes ni las consecuencias le interesan porque se dan por conocidos por el lector. Así, Valente toca un punto que parecía tabú para Esquilo, el detalle concreto de la lucha, y lo hace mediante una amplificación del motivo de los iguales enfrentados, de la dialéctica, que no existe en el griego, de la artificial escisión de lo único y uniforme.

Además, se estilizan los rasgos expresionistas, degenerando la lucha de los héroes clásicos en una grotesca lucha de gladiadores en un circo y, por anacronismos y transformación diegética, hacia la guerra civil española. Valente lee, pues, a Esquilo, amplificándolo. Es significativa la insistencia en los detalles de la niñez —casi ausentes en el texto griego— unidos a símbolos aéreos y telúricos que dan cuenta de la extrema y profunda unidad original. Estos detalles separan el relato de la tragedia y lo dotan de un simbolismo esencial más acorde con el Valente cuentista y poeta.

Además, el narrador se centra en los hechos —no, como en Esquilo, en los personajes— y es esto lo que origina la amenaza final, también ajena al griego[310]. Por todo ello se puede pensar que también en lo genérico Valente realiza una transformación: lo trágico desaparece convertido en ácida crítica; lo épico se sutituye

[309] Esquilo salta, en una enorme elipsis temporal y narrativa, desde el anuncio del inminente enfrentamiento hasta la llegada del mensajero con la noticia de la muerte de los dos hermanos. La séptima puerta, según Apolodoro, se llama Hipsista. Este autor resume no sólo los hechos que Esquilo dramatiza, sino también sus antecedentes y consecuencias, tratados sobre todo por Sófocles; recordemos que Valente trató con especial interés el tema de Antígona en sus ensayos.

[310] Nos referimos a la conclusión: "El municipio de la ciudad de Tebas mandó aceitar los goznes de la séptima puerta para hacer más soportable su siniestro ruido en la próxima representación" (100). El término "representación", aludiendo al género dramático, aplicado a una realidad histórica es un ejemplo más de cómo lo literario y lo metaliterario son usados con fines ficcionales por Valente (cfr. lo dicho a propósito de los títulos con alusiones genéricas y otros casos). Esta frase es interpretada por López Castro (1992) en sentido positivo, como posibilidad de una regeneración futura. Como ya hemos dicho en otras ocasiones, nosotros la vemos más como una amenaza o una maldición.

por la acusación. El alejamiento progresivo de Valente condena a la sociedad y a las lecturas trágicas de la historia, que es, en el fondo, un cúmulo de intereses hipócritas.

A "El señor del castillo" ya nos hemos referido a propósito de su naturaleza imitativa del estilo y rasgos de la narrativa folklórica de origen céltico. No descartamos, sin embargo, partiendo de Milagros Polo, que pueda existir una base hipertextual clara[311]. En este sentido, sin pretender asegurar una relación intertextual rigurosa, sino más bien quizás una influencia o una coincidencia dada por el empleo de una base folklórica común, podríamos señalar el notable paralelismo que existe entre el argumento del cuento y la tragedia de Shakespeare *El rey Lear*[312]. Como hemos dicho, el tema de esta obra pertenece a la tradición popular; así, por ejemplo, ya aparece en la *Historia Regum Britanniae* (1140) de Geoffrey de Monmouth (1996) y también en la tradición prosística medieval gallega, puede verse un episodio, "Das filhas do Rei Leir" en la obra *Nobiliário do Conde D. Pedro*; apuntando a este último dato, no sería descabellado pensar en que la tradición oculta pueda ser, en efecto, medieval y gallega más que moderna e inglesa. Recordemos que, como ya hemos adelantado, Valente tuvo una cierta vinculación académica e investigadora con la prosa castellana. Volviendo, sin embargo, sobre la obra de Shakespeare, el paralelismo, por supuesto, se limita a la primera de las lineas de acción de la tragedia: Lear es un rey autoritario y mal aconsejado, lo cual concuerda con el hecho de que el rey de Valente mande matar a los sabios consejeros; es, además, igualmente, padre de tres hijas: Goneril, Regan y la menor, Cordelia; Lear pretende dividir su reino entre sus hijas según el grado de afecto que sientan por él, lo cual, salvando la prueba del afecto, es lo que hace el rey de Valente: les da el aire, el agua y el castillo; las dos hermanas mayores tienen un carácter distinto al de la menor, ya que fingen un afecto elevado y grandilocuente y aceptan la herencia de su padre, y, en el caso de Valente, sabemos que insiste constantemente en señalar la peculiaridad de la menor, que no tiene nombre y es desconocida, mientras que las hermanas lloran en el lecho de muerte del rey lágrimas de tierra y ceniza y aceptan la herencia de su padre; Lear acaba por perder su condición de rey y se dedica a vagabundear, mientras que el rey de Valente también abandona el castillo y se interna como peregrino en el centro de la tierra; Cordelia, la menor, no sabe exagerar su amor, que es sincero, lo cual le causa la enemistad de su padre, que la considera tibia frente a

[311] Recordemos los paralelismos ya analizados entre el relato y el ensayo "Lorca y el caballero solo".

las hipérboles de las hermanas. Además, se demuestra que ella era la única digna de heredar el trono, cosa que consigue tras una guerra con sus ambiciosas hermanas. En el caso de Valente, la menor es la única que renuncia a la herencia en favor del amor del padre, para seguirlo en su peregrinaje; finalmente, Cordelia es estrangulada delante de su padre, hecho que tiene su paralelismo en el abandono del mundo del castillo por la hermana menor del cuento.

De este modo, comprobamos que las coincidencias no son pocas, pese a que pueda parecer excesivamente osado intentar una identificación plena. Si entendemos la tragedia de Shakespeare como hipotexto, si no único, al menos importante, de "El señor del castillo", tendríamos que aclarar que Valente realiza una transformación semántica, en tanto que el sentido se dirige hacia el dominio de lo trascendental por medio del uso de diversos símbolos y mitos, y una reducción, ya que selecciona los episodios más característicos de la obra para reelaborar el tema. En todo caso, como hemos dicho, lo proponemos quizás más como un paralelismo, que no impide la posibilidad de influencia, que como una fuente directa.

"Tamiris el tracio", como hemos comentado en otros lugares, se presenta, tras las dos sentencias iniciales, como un relato intertextual. En efecto, en el tercer parágrafo parece querer remontarse a un texto previo cuando dice: "La historia de los dioses y los hombres cuenta (...)" (107); así, a partir de ahí, se desarrolla el relato de esa historia de dioses y hombres. Con esta mención Valente parece estar refiriéndose a una teogonía, podríamos pensar que a la de Hesíodo, pues este autor ya fue citado a propósito de *Los trabajos y los días*. Sin embargo, Hesíodo sólo se refiere a la historia de Tamiris el tracio en sus *Fragmentos* pero de modo muy puntual y a todas luces insuficiente para que sirva de texto de partida para Valente[313].

Armando López Castro (1992) opina que el texto de partida es la *Ilíada* de Homero, entre sus versos 594 y 600. En efecto, esta obra trata con mayor detalle los hechos de la historia del tracio conectando con los episodios que Valente reproduce. Homero cuenta que las musas lo abordaron y desposeyeron de su canto a Tamiris cuando volvía a Ecalia. Las razones para este proceder es haberse vanagloriado de poder vencerlas en una competición de canto. Ellas, en venganza, lo hieren y le hacen olvidar

[312] Seguimos la edición de Shakespeare, 1994.

[313] Solamente dice que habría quedado ciego "en la llanura de Dotio". Cfr. *Fragmentos*, en Hesíodo, 1990: 246, fragmento 65.

el arte de tañer la cítara.[314] Ahora bien, Valente da detalles que no se encuentran en la *Ilíada*, como el hecho concreto de la lucha, el número de musas combatientes —tres—, el desarrollo del combate o la ceguera de Tamiris —Homero sólo dice que resultó lisiado.

Algunos de estos detalles, sin embargo, sí los da Apolodoro. Este autor, por ejemplo, habla de la belleza de Tamiris, y también especifica que el premio deseado por éste en el caso de vencer a las musas era el privilegio de poder yacer con todas ellas. La contrapartida de la victoria de las musas fue, sin embargo, la pérdida del arte musical y, aquí sí, de la visión.[315] Por otro lado, también Eurípides menciona el castigo de la ceguera. En su tragedia *Reso* pone en boca de la musa Terpsícore una apelación a Tamiris, recordando el episodio en cuestión[316]. También otros autores se refieren al episodio; por ejemplo, desde la historiografía lo hace Pausanias[317].

La literalidad del cuento respecto a sus posibles fuentes es escasa. Se trataría de un ejemplo más de recreación personal de una historia, ya que no respeta completamente ni su literalidad ni su sentido. Así pues, podemos hablar de transformación semántica. Tamiris, en el cuento, no lucha para poder yacer con las musas ni por haberlas ofendido; lo hace para conseguir el poder del canto y, sobre todo, de su derrota no resulta un castigo o una condena, sino que, derrotado victorioso como muchos otros personajes de Valente, obtiene en su ceguera la revelación deseada: la visión del vacío y del silencio.

Así, Tamiris cambia su categoría o su valor —se transvaloriza— y pasa a simbolizar no al derrotado sino al poeta que épicamente se sacrifica en y para su creación. La historia no es de desafío, lucha, derrota y castigo, sino de búsqueda y

[314] "(...) donde las Musas / abordaron al tracio Támiris y pusieron fin a su canto, / cuando regresaba de Ecalia de ver a Éurito ecalieo. / En su jactancia se había vanagloriado de vencer a las propias / Musas en el canto, a las hijas de Zeus, portador de la égida. / Irritadas, lo dejaron lisiado, y el canto portentoso / le quitaron e hicieron que olvidase tañer la cítara." (Homero, 1996: 142, vv. 594-600).

[315] "Támiris notable por su hermosura y por su destreza con la cítara, rivalizó con las Musas en un certamen lírico, conviniendo que si triunfaba podría yacer con todas, pero si era vencido le quitarían lo que ellas quisieran; al resultar ganadoras las Musas, lo privaron de la vista y el arte musical", en Apolodoro, 1985: 46 (libro I, 3, 3). Nótese la proximidad de la última frase citada y la que usa Valente: "Privado fue de la visión y el canto" (108).

[316] "(...) pues fue tu desmesura, que te perdió (...) cuando íbamos las Musas hacia el monte Pangeo, rico en oro, ejercitándonos en nuestros instrumentos, rumbo a la gran competición de música que nos enfrentaría a Támiris, el excelente cantor tracio cuyos ojos condenamos a la ceguera, pues había inferido a nuestro arte numerosos ultrajes.", en Eurípides, 1985.

[317] Cfr. *Historiadores*, vol. I. López Castro (1992) se remonta a la *República* de Platón, donde se detalla la conversión del poeta en ruiseñor (cfr. *República*, 620ª).

hallazgo del silencio de la palabra. El título simboliza esa transvalorización: se hace protagonista cuando en cualquiera de las obras de partida no lo era. Por su parte, la diégesis, más que transformarse, se diluye, se hace atemporal y sin espacio, como corresponde a la etapa hermenéutica en la que se sitúa el cuento: en ella no es pertinente trasladar una situación histórica a otra época, porque la historia es innecesaria ya. Lo que no se modifica es el régimen serio propio del hipotexto pero, como ya hemos señalado en el estudio formal, lo épico tiende a sustituirse por lo lírico mediante el uso de los símbolos.

En definitiva, en el cuento no encontramos propiamente una cita literal, sino más bien una recreación o parodia de un texto previo sometido a una cierta reducción y, sobre todo, a una amplificación que hace que su sentido se modifique de modo notable, como hemos visto. Las sentencias apotegmáticas que abren el cuento, los pormenores de la lucha, así como la conclusión de la misma, son detalles que apartan al cuento de su hipotexto; por otro lado, aunque el narrador parece sugerir uno, no está muy claro que lo sea, pudiendo tratarse de un caso de fuentes múltiples.[318]

A la particular composición de "Pseudoepigrafía", así como a su título, ya nos hemos referido. Aporta al análisis que realizamos un particular modo de transformación consistente en la reproducción literal de un hipotexto al que se apone como apostilla final o epílogo un comentario del narrador (cfr. a este respecto el apartado estructural).

El fragmento intertextualizado pertenece a Heráclito, aunque, como suele ser habitual, el narrador no se refiere a él sino mediante circunloquios. Este hecho conecta con la naturaleza del cuento, ya que se trata de un relato lapidario y enormemente ambiguo y próximo al lenguaje oracular.[319] Sin embargo, la referencia de que "el autor de este texto fue llamado el oscuro" (109) apunta claramente al filósofo presocrático; en efecto, el apelativo de "el oscuro", derivado de su peculiar modo de expresión, es aplicado a Heráclito[320]. Loxias, por otro lado, es el apelativo de Apolo, dios tutelar del oráculo de Delfos.[321]

[318] Entendemos, sin embargo, que entre todas ellas domina Apolodoro.

[319] Su estilo lapidario y fragmentario influyó en otros autores clásicos como Hipócrates o Demócrito y, por supuesto, conecta con la tendencia conceptuosa y fragmentaria del Valente que escribe este cuento. Recordemos que, para él, pensamiento y literatura se unen en la forma aforística.

[320] "Este empleo de la prosa «mántica» es lo que le ha valido ya desde la Antigüedad el calificativo de «el oscuro»" (José Alsina, 1967: 297). Cfrs. también Ferrater Mora (1990: 1484), en la voz

El texto de Heráclito es, evidentemente, uno de sus fragmentos, que según la traducción que se siga se acerca más o menos al que reproduce Valente. Sin embargo, entendemos que éste no es literal, y ni tan siquiera tiene el mismo tamaño: "El señor de quien es el oráculo de Delfos ni expresa ni oculta su significado, sino que lo manifiesta mediante señas"[322]. El texto que Valente reproduce, además de ser mucho más largo, insiste en la idea central de Heráclito mediante una *amplificatio*, elimina la mención de Delfos para acentuar su ambigüedad, etc. Entendemos que el texto de Heráclito se corresponde con la primera línea del de Valente, pero no más: "*El señor del oráculo ni declara ni oculta, significa*" (109); a partir de ahí aparecen elementos ajenos al griego, como la mención de la sibila y otros ya señalados, además de las variantes formales lógicas debidas a la traducción que, en esencia, no modifican el sentido del texto.

Debemos tener en cuenta que Valente presenta su cita en cursiva y netamente diferenciada de la intervención del narrador (entre corchetes y en redonda). Por ello, aunque la base intertextual es Heráclito, habría que pensar en la posibilidad de otro hipotexto anterior que bien podría ser Plutarco, que es quien recoge el fragmento de Heráclito en *De Pythia oraculis,* 21. De ahí podría proceder el carácter narrativo del fragmento, que se atribuye a "*la mujer*" (109), es decir, a la sibila del templo de Apolo. Si esto fuese así, "Pseudoepigrafía", que ya en su título alude a la falsedad de una inscripción, sería una *amplificatio* realizada sobre una base previamente hipertextualizada[323]. En efecto, el comentario del narrador epiloga el texto citado y,

'Heráclito', que se remonta a distintos autores como Cicerón o Estrabón para justificar apelativo, o Karl Jaspers (1998: 29): "la concisión de las sentencias conservadas estimula al lector a elaborar interpretaciones, aun cuando éstas nunca puedan ser concluyentes ni definitivas. De ahí que en la antigüedad se denominara también a este pensador Heráclito el Oscuro"; por su parte, Kirk y Raven (1974) recuerdan que fue Timón de Fliunte, poeta satírico del siglo III, quien denomina "enigmático" a Heráclito. De esta crítica nace y se generaliza el epíteto *skoteinós* u *obscurus* (Cicerón, *de finibus*, II, 5, 15), que es el que sobrevive hasta hoy.

[321] Félix Buffiere se refiere a este término de "*Apollon Loxias*": "Ce non ne signifie-t'il pas le tortueux, l'oblique?" (40). Este crítico relaciona el oráculo de Delfos con Plutarco, en *De Pythiae oraculis* o *De Defectu Oraculorum* (cfr. 39-41), y con Ammonias, *Sur L'E de Delphes* (40).

[322] Según la edición de los *Fragmentos* de Heráclito, 1973: 144. Se trata del fragmento 93. Respecto al anterior, el 92, en otro momento consideramos que era el punto de partida del texto de *Punto cero* "Hojas de la sibila". Ferrater Mora (*op. cit.*) se refiere a este fragmento y también lo presenta de modo similar: "«El Señor, cuyo origen se halla en Delfos, ni habla ni disimula, sino que da una señal» (en español podría decirse: «significa»" (1485).

[323] Kirk y Raven (*op. cit.*), creen a propósito del fragmento 92 de Heráclito —el inmediatamente anterior al que tratamos y enlazado con él temática y genéticamente—, que dice "La Sibila lleva más de mil años emitiendo por medio del dios con boca posesa cosas tristes, sin compostura y sin perfumes" (*De Pythia oraculis*, 21, 404 E), que es difícil saber si se trata de una cita directa o de una reelaboración ampliada de Plutarco; es decir, no es fácil saber donde termina Heráclito y donde empieza Plutarco.

además de jugar con la idea de la distancia, sirve de exégesis de la cita, ya que matiza el sentido de algunos conceptos, como el de "significación", y da ciertas notas para justificar la elección del texto y para apuntar ambiguamente su procedencia. Se trata, por tanto, de una expansión amplificativa del texto base.

No se produce un cambio de régimen, que sigue siendo serio, ni tampoco hay ningún tipo de transvalorización. En cuanto a las transformaciones semánticas y diegéticas, es preferible pensar que no existen, ya que lo que hace Valente es emplear un texto ajeno, sin ficcionalizarlo o asumirlo en su narración —como decimos, le interesa especialmente diferenciar su texto del de Heráclito— para ejemplificar una idea que él mismo, en su autopoética, comparte. Valente consigue realzar la idea de la trama, de los hilos sueltos, que en este caso son los que él toma de Heráclito para realizar una continuación no tanto textual, ya que se limita a anotarlo, como ideológica y metapoética. Resulta curioso contemplar cómo el autor es capaz de hacer un cuento sobre un hipotexto, haciendo que éste lleve toda la carga narrativa, ficcional y cuantitativa, y limitándose él a una simple anotación aclaratoria. A diferencia de otros casos vistos existe una identificación con el hipotexto, pero éste tiene mayor peso narrativo que la aportación del narrador y no es asimilado, transformado y adaptado, por el discurso de éste último, sino que mantiene plena y total independencia. Valente parece insinuar que el mensaje no se puede decir más claro. Así, la cita bien podría figurar en el paratexto del cuento, como introducción.

"Fragmento de un catálogo" parece ser una transformación de un hipotexto distinto al que pertenece la cita inicial que, como ya hemos establecido, procede de Villon. Tanto la inicial como las insertadas en el texto están en francés y se refieren a personajes y hechos de la historia de Francia percibidos en una mediana lejanía como objeto del *Ubi sunt?*; en concreto, la primera es medieval y las otras del siglo XVII. Ello nos indica que el texto base del que parte el cuerpo del relato es posterior al siglo XVII. A diferencia del anterior, este hipotexto no está exento, sino totalmente integrado en el discurso del narrador.

"Homenaje a Quintiliano" es otro relato con una notable construcción hipertextual. En él existen distintas citas entreveradas en el discurso del narrador y en el diálogo de los personajes y, a veces, sirven para saltar imperceptiblemente de una a otra modalidad narrativa. Ninguna de las referencias hipertextuales se presenta de modo

explícito como cita, pues no se usan comillas, cursivas, ni se dan referencias concretas, aunque en el cuento se aluda a escritores como Quintiliano o Rivadeneira. Respecto a este último, el personaje narrador lee alguna obra suya, de la que va introduciendo fragmentos: "Después, ya arrellanado en el diván, proseguí en voz alta la lectura del bueno y familiar Ribadeneyra" (130), y cita a continuación, con un guión, un texto supuestamente leído. Más adelante repite el mismo procedimiento.

En efecto, la estrategia ficcionalizadora del personaje que lee en un libro, que apela a la ficción metaliteraria ya aludida es, en realidad, un método de intertextualización. Muchas citas integradas en las narraciones y los diálogos son efectivamente de Pedro de Rivadeneira, religioso jesuita toledano de los siglos XVI-XVII (1527-1611), discípulo y compañero de San Ignacio de Loyola. De este modo, el ambiente religioso que los dos personajes recuerdan es el de un colegio de jesuitas.

No es, por tanto, una coincidencia que las citas procedan de la *Vida del Padre Ignacio de Loyola*, y del capítulo XXII, significativamente titulado "De los colegios que tiene la Compañía para enseñar"[324]. El libro es una especie de biografía del fundador vasco, aunque, por su alto grado de idealización, tiende claramente al estilo hagiográfico. Como ya hemos visto a propósito de los títulos, ambos modelos genéricos son familiares a Valente.

Debemos destacar que, si bien las citas que Valente reproduce no siguen el mismo orden que les da Rivadeneira y muchas están fragmentadas, guardan sin embargo una cierta lógica en su aparición y, sobre todo, son utilizadas cuando el narrador considera para completar, con un estilo no implicado o alusivo, su relato. En otros apartados hicimos referencia a la construcción dual del cuento, que contrasta la teoría pedagógica de las citas, las menciones y la lectura, con la práctica real, totalmente degradada respecto a la primera parte, que relata el narrador. Se trata, por tanto, de desvelar las contradicciones de un tipo particular de poder, dejando que sea éste quien se declare a sí mismo.

La primera de ellas, que pertenece al parlamento del personaje narrador, aparece totalmente asumida por él. De hecho, la fracciona con un verbo de lengua: "Ya

[324] Por cierto, el estilo de este título recuerda el de muchos relatos de Valente. Seguimos la edición de Rivadeneira, 1952. Por otro lado, aunque Valente grafía el apellido del autor con <b> e <y>, nosotros lo reproducimos según la versión que consideramos más habitual —no necesariamente la más correcta—, con <v> y con <i>: Rivadeneira, no Ribadeneyra.

ves, se sigue de esto, como bien nos dijeron, gran fruto en las costumbres" (129). Además, existe un fraccionamiento mayor ya que, tras esta intervención, hay un párrafo descriptivo bastante largo tras el cual el personaje vuelve a hablar, insistiendo con matices en lo antes dicho: "—Gran fruto en las costumbres —añadí— y no es menor el de las letras" (129). Las dos citas son en realidad una sola, aunque en el original de Rivadeneira advertimos algunas diferencias formales menores. El contexto se refiere a la labor de corrección de las costumbres inadecuadas de los niños, mediante distintos métodos. Entonces escribe Rivadeneira: "Con estos medios, y con el buen ejemplo que dan los maestros, que por ser religiosos están más obligados á ello, se sigue tanto fructo en las costumbres. Y no es menor el de las letras, y así (...)" (*op. cit.*: 93). Vemos que el narrador de Valente elude la ejemplaridad de las costumbres de los maestros, pues ese es un mensaje para su interlocutor: quiere llegar a demostrar la ausencia de ese buen comportamiento en la realidad; pero esto, que redunda en una lectura irónica, lo sabremos al final del cuento.

La segunda gran cita se presenta como una lectura del personaje narrador sobre un libro de Rivadeneira. Aunque no da a entender que lo hace, lo cierto es que se salta bastantes párrafos, lo cual no obsta para que la lectura tenga sentido y sea comprensible: "(...) se buscan con toda diligencia varios modos de despertar y animar los estudiantes al estudio, y se usan nuevos ejercicios de letras y nuevas maneras de conferencias y disputas y de premios, *que se dan á sus tiempos á los que se aventajan y hacen raya entre los demás*; los cuales, y el puntillo de la honra, y la competencia *que se pone entre los iguales*, y la preeminencia de los asientos y títulos *que les dan cuando los merecen*, son grande espuela (...)" (93)[325].

Existe, pues, una reducción del hipotexto, realizada por expurgación de ciertas partes menos relevantes o redundantes; es lógico que sea así, porque el desbordamiento verbal de Rivadeneira está poco acorde con la concentración de Valente. El texto se refiere a los métodos didácticos dirigidos a despertar la competitividad entre los estudiantes. Evidentemente, Valente da un sentido irónico a la cita, ya que su interlocutor es, en efecto, un competidor nato y un triunfador, aunque,

[325] Señalamos en cursivas las líneas que Valente omite. Notamos, además, que Rivadeneira usa el término "preeminencia" y Valente "prominencia": podría tratarse de un equívoco. Hay otras variantes menores, como el uso de la preposición "a" con el complemento directo, inexistente en Rivadeneira: "animar a los estudiantes" (130).

como más tarde sabremos, por medios ocultos y poco acordes con la rectitud moral aprendida en la teoría.

El siguiente texto de Rivadeneira vuelve a aparecer fragmentado y muy disperso, aunque siempre en boca del narrador. Sin embargo, en parte lo presenta en estilo directo como lectura del original, y en parte, en estilo indirecto dentro de su rememoración y como un apartado más de su propio discurso, en el cual se integra de modo absoluto, hasta el punto de que es difícil percibir si se trata de un intertexto o no. Por otro lado, aunque su localización es posterior a la de los dos grupos de citas anteriores, y en ese sentido guarda el orden original del texto de Rivadeneira, aparece sin embargo disperso y alterado. El orden que da Valente a las citas es: "Y Quintiliano enseña de cuánto provecho sea esto..." (131), "Quintiliano enseña que aunque el apetito desordenado de sí es vicio..." (131), "Que la virtud alabada crece, nos dijeron. *Cerró los ojos mientras yo leía*. Y la gloria es espuela que hace aguijar. *Así sea*." (132. En cursivas, las frases ajenas a Rivadeneira).

Sin embargo, el original de Rivadeneira diverge: "(...) y no sin razón dijo el otro *que la virtud alabada crece, y la gloria es espuela que hace aguijar, y Quintiliano enseña de cuánto provecho sea esto*, y más en los niños, que se mueven por el afecto natural, que en ellos es poderoso y los señores, más que no por la razón, que aún está flaca y sin fuerzas; y aunque la ambición y *el apetito desordenado de* honra en *sí es vicio*, pero muchas veces (como dice el mismo autor) es medio para alcanzar la virtud" (93)[326].

Valente, además de ironizar con el "Así sea" o amén bíblico, como ocurre en otros cuentos ya señalados, realiza una selección, por expurgación, de los fragmentos más acordes con sus intereses, y los sitúa en un orden diferente al original. También hace transformaciones dirigidas a modificar el sentido del hipotexto.

Localizadas las citas principales, vemos que este cuento, aunque propiamente no puede considerarse una transformación de un texto previo, sino más bien un caso de cita textual que resulta modificada en su sentido, da gran importancia al juego de la lectura ficticia, que es también una lectura real, y al que se origina del

[326] En cursivas van los textos utilizados por Valente. Las variantes son pocas: Valente inicia la frase "Y Quintiliano enseña (...)" tras un punto y con mayúscula, a diferencia del toledano; lo mismo ocurre con "Y la gloria (...)". Escribe además "apetito desordenado de si (...)", y no "apetito desordenado en sí (...)".

entrecruzamiento de voces diferentes: la del narrador en estilo directo e indirecto, la del interlocutor, la de otros personajes y la de Rivadeneira, al menos. Se llega a un punto en que es difícil establecer el tiempo del relato y la naturaleza de estas voces, que se funden en una masa compacta que facilita la confluencia de sus sentidos.

Algunas de las citas de los primeros bloques vuelven a repetirse parcialmente a lo largo del cuento, pero ya con un sentido distinto. Como ya hemos dicho, su aparición inicial no es sospechosa de transformación semántica, puesto que se presentan como producto del "bueno y familiar Ribadeneyra" (130). También hemos dicho que es al final del cuento, al descubrir la diferencia entre la teoría y la práctica pedagógicas, cuando percibimos en ellas su hondo sentido irónico. Esta transformación semántica y cambio de régimen, entendemos que se da gracias a esas citas que se repiten, y que sirven para que el lector recuerde las menciones iniciales y pueda entenderlas bajo una nueva luz. Así, por ejemplo, la frase inicial del primer bloque señalado "Se buscan con toda diligencia varios modos (...)" (130), que se leía en su sentido recto, pedagógico, vuelve a aparecer al final del cuento, pero totalmente modificada por el contexto: "El lugar era estrecho. Se buscaban con diligencia varios modos." (131). Ahora los modos son sólo posturas físicas del profesor y el alumno encerrados en el estrecho retrete. Con la simple modificación de esta frase, todo el bloque inicial se ve afectado y cambia también de sentido: los métodos pedagógicos son en realidad métodos de dominio, explotación e hipocresía.

Otro caso es la frase "Y Quintiliano enseña", primera también del segundo bloque de citas señalado. Como las anteriores, se repite en el contexto final del cuento, sufriendo asimismo una transformación semántica y una conversión al régimen satírico. A esta modificación debida al contexto de la conclusión, cuando se declara la verdadera naturaleza del método jesuita, se suma un procedimiento transformador ya citado, la expurgación. En efecto, mientras Rivadeneira escribe que Quintiliano enseña que "el apetito desordenado de honra en sí es vicio" (93), Valente elimina la frase "de honra", con lo cual el sentido cambia totalmente: decir que el apetito desordenado es vicio, en el contexto de una relación sexual anormal, hará que, inevitablemente, se entienda que el apetito sexual desordenado se hace vicio.

Por lo que se refiere al tercer y último bloque de citas señalado, puesto que se sitúa en la conclusión del cuento, no necesita del recurso de la repetición visto en los

dos anteriores. En efecto, de modo inmediato su sentido cambia totalmente y pasa a entenderse irónicamente.

En definitiva, por diversos medios, se produce una transposición de los textos desde un régimen serio a otro irónico y satírico. Y sin embargo, como ya hemos dicho, el cuento no es en sí ni una parodia ni una imitación, ya que sólo se usan citas de modo puntual, pero con un gran valor probatorio. Es a través de esa lectura satírica como se consigue una cierta transformación semántica de las citas,[327] ya que el valor de la educación jesuítico-quintilianista queda totalmente relativizado. Por cierto, la mención de la figura histórica de Quintiliano es una multiplicación más del juego intertextual: Valente alude a él a través de la cita que Rivadeneira hace de sus obras.[328]

De Rivadeneira procede también la idea de la organización castrense-romana de las escuelas de la Compañía de Jesús; en efecto, Valente alude a la división entre "cartagineses y romanos" (130), y a "Los decuriones, centuriones y príncipes" (131). Rivadeneira dice, por su parte, que se utilizan "síndicos y decuriones, que tengan particular cuenta de los de su decuria", o que se crean "congregaciones y cofadrías (*sic*)" en las cuales no se reciben sino a los más virtuosos" (92). Así, el cuento, como "Intento de soborno", denuncia el intento de soborno moral practicado por los jesuitas, plasmado en la ortodoxia de Rivadeneira, que parece ser todo menos "bueno y familiar", como se deduce de la deconstrucción irónica de sus textos.

Todos los procedimientos transformativos descritos obligan al lector a una decodificación, a una vuelta atrás para realizar una segunda lectura desmitificadora, y a corregir las aparentes valoraciones positivas que las citas pudieran aparentar tener. En este sentido, el título también es irónico: no es un homenaje, sino una ridiculización de toda una ideología, de un método y de algunos personajes.

Señalamos, finalmente, que el "*Vivamus atque amemus*" (132) que pronuncia el Gran Preboste es el polo opuesto, en la literatura clásica latina, al rigor definitorio y moral de Quintiliano. Es una afirmación vitalista, amorosa y no represiva —si bien tiene un valor crítico por estar usada cínicamente por el profesor—, propia del

[327] Desde el momento en que un autor clásico aludido (Quintiliano) y otro modernos citado (Rivadeneira) se emplean para desvelar las contradicciones de la época contemporánea, se puede pensar también que existe una transformación diegética.

[328] El jesuita se remonta a la *Institutiones oratoriae*, en concreto a su libro primero, ya que, cuando escribe "la virtud alabada crece, y la gloria es espuela que hace aguijar" (93), en realidad está traduciendo

laicismo refinado, elegante y hedonista de la Roma imperial. De hecho, como es evidente, pertenece a Catulo, en concreto a su quinto poema, dedicado a Lesbia: "Vivamus, mea Lesbia, atque amemus, / rumoresque senum seneriorum / omnes unius aestimemus assis (...)".[329]

En efecto, la teoría opone claramente la propuesta de Catulo a cualquier otra de Quintiliano o Rivadeneira; éste, por ejemplo, habla de "vanas y torpes aficiones" (*op. cit*.: 92). Al tiempo, se revela la doble moral o la contradicción entre teoría y práctica de la educación religiosa: se predica lo que no se practica.

Otro caso más es "Repetición de lo narrado". La intertextualidad de este cuento se asemeja a una imitación que, sin ninguna intención degradante, se hace sobre el estilo, la temática y el argumento propio de los relatos folklóricos o de las fábulas hindúes. El ambiente, los personajes, la pareja alumno-maestro y, sobre todo, el método de conocimiento parabólico y a través de un diálogo son propios de la narrativa de la mencionada procedencia[330]. La temática, relativa a la limitación del lenguaje y la insuficiencia del pensamiento ordinario para expresar conceptos de verdadera altura metafísica, también es típica. Además, se recoge la idea del relato como cuerpo de transmisión de una enseñanza que permite al receptor acceder a la comprensión sutil de la realidad. Lo cierto es que, a primera vista, no es sencillo saber si el relato es una creación original o si procede de la transformación o elaboración de un hipotexto preexistente. El hecho ya comentado de que el título del cuento y su inicio apelen a la idea de la metanarración —"Se dice en lo narrado (...)" (137)— parece apuntar a la segunda posibilidad, aunque podría ser un artificio narrativo para multiplicar la ficción del relato y para presentarlo como imitación de un estilo narrativo prefijado; sin embargo, como veremos, sí existe un hipotexto, localizado, además, dentro de la tradición literaria hindú clásica.

En efecto, la fuente de la que parte Valente en este cuento son los *Upanishads* hindúes. Concretamente, la historia, en su esquema argumental y en su sentido temático, procede del *Sivarahasya* —uno de los dieciocho *Upa-Puranas*—, y es

la frase de Quintiliano "Laudatque virtus crescit et inmensum gloria calcar habet", perteneciente a la obra citada de Quintiliano (1976).

[329] cfr. Cayo Valerio Catulo, 1988. Catulo es un autor conocido por Valente; recuérdese en este sentido el "Odio y amo" de *Punto cero*.

el llamado *Ribhu Gita* (Anónimo, 2000) que, en su versión original sánscrita del siglo VII, tiene cuarenta y cuatro capítulos, y que describe las enseñanzas de Shiva, basadas en el antidualismo, sobre la naturaleza del brahmán en su estado supremo. La presencia de este texto no es sorprendente, en realidad, si pensamos en la intensidad de las apariciones de referencias filosóficas orientales en la creación de Valente, relativas ya al hinduismo, al budismo zen o al cristianismo gnóstico.

El texto relata la historia del sabio Ribhu y su discípulo Nidaga en torno a la enseñanza de los principios no dualistas; Nidaga fracasa al adoptar el camino del *Dharma* cuando se asienta en su ciudad nativa en una vida dedicada a una religiosidad ritual. Ribhu, a despecho de su edad y su posición o categoría intelectual, decide ir personalmente a la ciudad, movido por el amor a su discípulo, y para comprobar hasta qué punto habían crecido en él sus enseñanzas. Para ello, Ribhu se disfraza de campesino y encuentra a Nidaga mirando el paso de un séquito real. En ese momento se inicia el conocido diálogo que Valente recrea de manera casi literal, incidiendo únicamente en la sentenciosidad y la brevedad de las intervenciones de cada uno de los personajes; es decir, de nuevo encontramos una labor de reducción; reducción, primero, porque el autor elude las circunstancias que rodean el encuentro. Es decir, desconocemos los antecedentes de esa relación y el porqué de la visita del maestro al discípulo, ni la actitud de éste. Valente, como es habitual, se limita a entrar *in medias res* en el tema, que, en este caso, es el diálogo entre maestro y discípulo. En segundo lugar, existe reducción también en el mismo diálogo, ya que las intervenciones se suceden de manera ininterrumpida. El narrador evita, una vez encauzado el diálogo, comentar aspectos de la acción y deja que sean casi sólo las palabras de los personajes las que sostengan la misma. El papel del narrador, como sabemos, se limita a la aparición al inicio, presentando la escena, y al final, sacando sus conclusiones.

Quizás lo más interesante de la reelaboración de Valente sea el hecho de que se produce una transformación semántica del texto. Ésta no surge, en ningún caso, por alteraciones en el sentido del texto, por adiciones o eliminación de elementos del hipotexto; al contrario, dada la brevedad y sentenciosidad de éste, es lógico que Valente respete en mayor medida su forma original. Ahora bien, lo que sí se presenta es una

[330] Como ya hemos apuntado, este cuento se sostiene en la forma elocutiva del diálogo de conocimiento oriental. Características suyas son, en efecto, la pareja maestro-discípulo y, en la construcción lingüística, la estructura de par adyacente del tipo pregunta-respuesta.

intervención del narrador en la introducción y en la conclusión del cuento, mostrando cierta tendenciosidad, ya que realiza juicios de valor subjetivos, haciendo que la mirada del lector se dirija a ciertos detalles en concreto. Nos referimos, por ejemplo, a la apreciación despectiva del narrador valentiano sobre la presencia del séquito real, que se aleja: con el "ensordecedor ruido fofo de la gloria" (137) o la eliminación del mismo, al final del relato: "mientras el rey y el elefante y el séquito de ambos y las puertas de la ciudad y la ciudad con ellas se desvanecían" (138). Es evidente que estas valoraciones despectivas hacia las manifestaciones del poder no están presentes en el hipotexto, y que proceden de la particular visión del autor. Temáticamente, sin embargo, existe una continuidad entre hipotexto e hipertexto. La reducción del primero a los elementos básicos en el cuento, es decir, la reducción a casi solamente el diálogo, junto a las valoraciones del narrador, provoca un acrecentamiento de la ambientación mítica que le llega al relato tanto por sus referentes orientales como por la ambigüedad de la localización espacial y temporal, y por la indefinición de las circunstancias del encuentro entre maestro y discípulo. De esta manera, podemos asegurar que Valente se centra en un detalle del hipotexto, que es el diálogo de contenido antidualista, y añade los matices antipoder que caracterizan su producción.

Tras este repaso y clasificación de los usos intertextuales de Valente podemos establecer, a modo de conclusión, varios principios o regularidades. En primer lugar, comprobamos que el relato de Valente es una **escritura** totalmente **tomada** por las **referencias intertextuales**, que aparecen en una cantidad y con una riqueza poco usual, si bien es cierto que, respecto al resto de su producción, especialmente a la poesía, suponen una continuidad cuantitativa y cualitativa, ya que Valente, en efecto, es un escritor de abundantes referencias literarias.

La riqueza de las mismas se demuestra, además, por la **diversidad de su origen**; así, hemos apuntado referencias de procedencia inglesa, francesa, italiana, hispanoamericana, griega, latina, hebrea, celta, oriental, etc.; por lo que se refiere a su **marco cronológico** original, proceden tanto de la Edad Antigua como de ámbitos atemporales o folklóricos, medievales, modernos y contemporáneos; en cuanto a su **distribución temática** o **genérica**, hemos señalado referencias de literatura culta —narrativa, lírica y dramática—, populares o folklóricas, paremiológicas, filosóficas,

políticas, bíblicas —neo y veterotestamentarias—, periodísticas, científicas, religiosas, musicales, administrativas, didácticas, oratorias forenses, etc.

Pero, como hemos podido comprobar, toda esta diversidad de origen es solamente la cara más evidente de la naturaleza de la intertextualidad en el cuento de Valente, porque, sobre ella, el escritor realiza una reelaboración e interpretación personal de los hipotextos y, como vimos, lo hace desde perspectivas y con técnicas absolutamente heterogéneas. Así, sus referencias pueden ser explícitas o pueden estar ocultas; pueden situarse en el paratexto, en el título o como cita inicial, o pueden incorporarse al texto propiamente dicho y, sobre todo, pueden ser tanto imitaciones como transformaciones textuales, en sus más diversas modalidades, afectando a la pragmática, a la semántica, a los valores intrínsecos, ampliando o reduciendo el texto base, representándolo literalmente, parodiándolo, insertándolo en un contexto inapropiado, etc.

Como ejemplo de la exquisitez de la metaliteratura valentiana, recordemos simplemente el recurso a las falsas citas o efectos de cita, en casos como la cita inicial de *Nueve enunciaciones* y otras señaladas, o en complicaciones constructivas como las de "Segunda variación en lo oblicuo" —"según Hui-Tsung sabía de Confucio" (111)—, "Repetición de lo narrado" —"Se dice en lo narrado" (137)—, "Undécimo sermón (fragmento)" o "Hagiografía" —"Como en el pasmo, dicen (...)" (152)—, donde se sugieren fuentes que pueden no existir y que, en el fondo, son un medio de insistir en la esencial apertura del relato a la que nos hemos referido en otros apartados, por medio de la implicación del lector, más necesaria que nunca, en el acto de escritura, porque no se limita a ser un identificador, sino que debe manejar las piezas que el narrador le ofrece[331].

De este modo, implicando y complicando las referencias reales con las falsas, ciertamente, Valente se reafirma en el necesario anonimato de toda escritura. Así pues, desde este punto de vista, el cuento de Valente es, tal y como Sánchez Robayna entiende a propósito de dos poemas, un homenaje "a lo que fue aquella momentánea cristalización del lenguaje" (1996: 45); desde luego, puede existir homenaje, pero no es

[331] "An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences" ; "In facts, it is not unusual for a theme to be kenown as such only by specialised readers, by comparatists. By contrast (...) there cannot be an intertext without our awareness of it" (Michel Riffaterre, 1990: 56 y 74-75).

menos habitual la parodia, la transformación, la falsa cita, la burla, el humorismo o la reivindicación de autores y palabras. Acudimos de nuevo a la idea del telar, en el que Valente pergeña, con hilos heredados, una tela nueva, inacabada y con un valor constantemente renovado.

4. 1. 2. 2. La tierra polar. Mitos, símbolos y motivos

Tras haber comprobado el grado de referencialidad literaria que manifiestan los relatos de Valente, es preciso comprobar si a los **mitos**, los **símbolos** y los **motivos**, que son los otros modos de "diálogo" de un **texto** con su **entorno histórico literario** tienen una presencia equivalente. De partida podemos decir que, en efecto, los cuentos aluden constantemente a este tipo de referentes míticos, cosa comprensible si tenemos en cuenta la atracción del autor por el dialogismo metaliterario y metacultural: **Valente** es un escritor que **se sirve de la tradición**, lo cual no significa que la respete siempre; es más, suele ser el blanco de sus procesos deconstructivos, como hemos visto ya a propósito de la intertextualidad.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que muchos de los datos que vayamos a aportar ahora estarán presentes en otras partes anteriores del estudio, lo cual se explica, precisamente, porque la intensidad de las apariciones mítico-simbólicas es tal que llega incluso a afectar a la forma y al fondo: Valente escribe con formas míticas y sobre formas míticas, e incluso podríamos decir que, en algunos casos como "Biografía", todo el cuento es un mito y una suma de símbolos. Es más, es en la escritura mítica donde se cifra buena parte del "lirismo" presente en su narración, porque el mito en Valente, más que fundamentado racionalmente, es un "golpe" de intuición, un engendro de la inspiración, ya que, tal y como el mismo autor lo expresa, "El mito, antes de entrar en el orden sucesivo o argumental de la narración, es imagen que súbitamente se revela, es revelación, condensación o cristalización repentina del sentido, epifanía" (1991: 22). Por tanto, no es posible explicar un cuento de Valente sin tener en cuenta, hasta cierto punto, la génesis mítica que lo origina. Sin embargo, en este apartado, pretendemos sistematizar lo ya dicho a lo largo del estudio y ampliar las referencias en la medida de lo posible.

Así pues, es preciso intentar hallar ciertas constantes, a modo de **estructuras míticas** que sostengan la aparición de los abundantes símbolos de la narrativa del autor. Sin embargo, surge una dificultad que, en realidad, es la misma que afectaba a otros apartados del estudio: la simbología de los cuentos se halla de tal modo imbricada, y está tan particularmente matizada en cada cuento concreto, que cualquier posible clasificación, por amplia y abstracta que sea, acabará por ver entreveradas sus agrupaciones internas. Esto se debe, en buena medida, a un detalle que ya adelantamos en otro punto del análisis, el hecho de que los símbolos de la narrativa valentiana no son constantes en su valor; es más, pueden ser incluso antitéticos. Es el uso concreto y particular que se les da en cada cuento el que determina su valor real, pero, como regla general, observamos que un mismo símbolo puede ser usado con un sentido positivo en un cuento de temática mítico-hermenéutica, y con valor negativo en otro de temática histórica y de tono crítico, tal y como ocurre, por ejemplo, con el agua, que puede ser el medio de acceso al centro mítico o el agua empantanada y cenagosa de la memoria rechazada. No se trata, por tanto de que Valente fluctúe entre mitemas manifiestos y mitemas latentes[332], sino que, más bien, su transformación de dirige al fondo mismo del mito, jugando muchas veces con su propia escritura y referentes, y como consecuencia con el lector: conserva las viejas formas de los mitos, pero rellenándolos con contenidos nuevos, nacidos ya de la parodia de los contenidos originales de la tradición, ya de la creación original de valores propios.

Debido a todo lo expuesto, hemos considerado preferible realizar una **clasificación** más de **tono genérico** que semántico. Esto es, entendemos que una agrupación de los mitos y de los símbolos que los sostienen, realizada con base en los elementos referenciales utilizados para expresarlos, será más efectiva y demostrativa que una que agrupe los elementos por su contenido. Por lo tanto, es más rápido describir los distintos valores de un elemento que tratar a cada uno de ellos como una entidad separada y perteneciente a un grupo distinto. Pese a esto, como veremos, resulta imposible evitar los solapamientos entre los distintos grupos. Entendemos, sin embargo, que la realización de la susodicha clasificación es de interés para una mejor

[332] En la terminología de Gilbert Durand, mitema es la unidad míticamente significativa más pequeña del discurso. Los mitemas manifiestos "suscriben el programa «sobre pensamientos nuevos hagamos versos antiguos»", y los latentes, "buscan «nuevos ropajes para cubrir viejos temas»" (1993: 344-345).

comprensión de la que en otro momento hemos llamado escritura especular de Valente: especular respecto a la tradición cultural, sea literaria o mítico-simbólica.

Por último, antes de entrar en la descripción de los grupos que proponemos, destacamos también que, como resulta evidente a simple vista, las **estructuras míticas** que utiliza el autor son un tanto **tradicionales**, o incluso, a veces, elementales, en el sentido de que se pueden encontrar fácilmente en la tradición cultural. Esto, sin embargo, teniendo en cuenta lo ya expuesto, no nos debe llevar a pensar que los valores subyacentes vayan a ser también siempre descifrables a simple vista. Por el contrario, ya sabemos que una de las técnicas narrativas del autor consiste en la re o desvalorización de elementos tradicionales, que salen de sus manos ya no sólo con valores distintos de los esperados, sino también con más de un valor en una sola aparición.

A partir de este momento, intentaremos establecer una clasificación de los mitos en **cuatro grupos** principales: uno relativo a la idea de **centro**, como ya sabemos, constante en toda la obra del autor, y que nosotros consideramos dominado por el elemento agua; otro que se fundamenta en las **imágenes ascensionales**, en la verticalidad anabática como imagen incluso física, que está determinado sobre todo por el elemento aire; un tercero centrado en la horizontalidad, fuertemente **telúrico** y, por tanto, asociado al elemento tierra; y, finalmente, el cuarto sería un símbolo **katabático**, de descenso, dominado por el elemento fuego. Como se comprueba, es una clasificación esperable, sin grandes pretensiones, y que, sin embargo, entendemos, concuerda bastante bien con la imaginería dominante —nunca exacta— de los relatos del autor.

4. 1. 2. 2. 1. La materia imantada

> Más allí de ese punto nada es cognoscible, y por eso se llama *Rschit* (comienzo), la expresión creadora que es el punto de partida de todo.[333]

Como ya hemos visto en diversas ocasiones, la idea del **centro** parece, como símbolo, casi una obsesión en el autor, sobre todo a partir de la etapa más marcada por la necesidad de alejamiento del mundo histórico y por el acercamiento a postulados de corte más trascendentalista. El centro es, desde luego, el punto de destino, el objetivo de un viaje constante, que, en realidad, resulta inalcanzable. Es, además, el

[333] Marcos-Ricardo Barnatán (1986: 33).

lugar de la manifestación del dios, del ángel, de la poesía o del conocimiento, y, por lo tanto, su valor elemental es el de recinto sagrado inaccesible. Por otro lado, como también hemos comprobado, Valente se ha interesado por este símbolo desde un punto de vista más teórico, en ensayos como "La piedra y el centro" y, en relación con esto, no resulta difícil reconocer que el autor, en realidad, se sitúa en una línea tradicional, ya que, tal y como dicen Champeaux y Sterckx (1984: 130), "En todas las cosmogonías, la creación se efectuó a partir de un centro, de un punto original"[334], entendido como "huevo del mundo" que se abre y da lugar a un génesis de cosas y hombres. Ahora bien, como ya hemos dicho, es usual que el autor emplee símbolos tomados de la tradición, lo cual no le resta originalidad a la hora de usarlos; en realidad, Valente realiza una apropiación de estos elementos, pasando a formar parte de su mundo mítico particular, actualizándolos al aplicarlos a realidades personales, a necesidades propias.

La idea de centro se origina como resultado de la necesidad de dar una cierta solución al pensamiento dualista, porque, en gran medida, puede entenderse como el lugar de condensación o de reducción de las fuerzas opuestas, el lugar de energía más concentrada. Por todo ello, ha sido entendido, más que como un punto físico, estático, como un campo de irradiación que va de lo uno a lo múltiple, de lo no manifestado a lo visible, de lo eterno a lo temporal...

Mircea Eliade (1988) nos habla de distintos tipos de centros, como el centro del mundo, donde se encuentra la Montaña Sagrada, que se puede identificar con el lugar en el que el cielo y la tierra contactan; otro es el palacio, el templo o toda ciudad sagrada, etc.

Veremos, a partir de aquí, cómo Valente también emplea **varias formas** de **centralidad** y cuáles son los valores particulares —trascendentes o paródicos— que adquieren en cada contexto, a través de imágenes simbólicas como las del árbol, el pozo, la fuente, el bosque, la cueva, el horizonte, el espejo, el sueño, el líquido, la ciudad, el templo, el centro de la tierra, el tambor, el círculo, la columna, el castillo, la noche, el silencio, la escalera, la plaza, etc.

Así, el primer ejemplo de la noción de centro que podemos encontrar está en "La mujer y el dios", formulado en la idea de **horizonte**, que para la protagonista es el

[334] *Vid.* Gérard Champeaux & Dom Sébastien Sterckx (1984). Estos autores nos recuerdan que el centro, el círculo, la cruz y el cuadrado son quizás los símbolos fundamentales de la tradición occidental

lugar donde "el cielo y la tierra eran una sola línea, firme, seguida, y no había entre ellos separación" (37). Es decir, el horizonte es el lugar posible de la manifestación del dios que la mujer persigue (de su manifestación liminal, como ocurre con el ángel, que vacila en el tenue hilo fronterizo del ver y del no ver). Como podemos comprobar, incluso la descripción concuerda perfectamente con la idea de Eliade, ya expuesta, del centro como horizonte. En efecto, este elemento reúne dos condiciones básicas del centro: es el límite, el lugar indefinido donde el cielo ya no es cielo y la tierra tampoco es propiamente tierra y, por otro lado, es el final del camino, pero un final inalcanzable, móvil, constantemente desplazado conforme al movimiento del personaje.

En el mismo cuento se insiste en la idea de centro a través de la expresión "fondo de la memoria", a la que la mujer desciende, y mediante el **espejo**, que en este caso es el de las aguas (lo cual es significativo) del río, que pasan y se llevan "su transparente imagen hacia el mar" (37). Tal y como Valente expone en su ensayo dedicado al mito de Narciso, el espejo, particularmente el espejo ácueo, es un medio "que permite el deslizamiento o separación del uno hacia el otro de sí, sin que la unidad se rompa, pues la separación en la imagen sigue teniendo unidad en la visión" (1991: 23). Es decir, manifiesta lo uno en lo múltiple, reduce la dualidad a unidad y permite una objetivación en la mirada, desinhibida de condicionamientos históricos; en este sentido, en efecto, el espejo, como imagen del centro originario, elimina una de las dificultades o limitaciones del ser humano como entre concreto, que es la de poder obtener una imagen cabal, objetiva y externa de sí mismo: sólo el espejo es capaz de facilitarle esa imagen o ilusión de imagen[335]. Otro modo de espejo, en este caso roto o sin poder reflectante es el que vemos en "De la no consolación de la memoria", representado por el "agua sellada" del pozo de la realidad recordada, que "no recompone imágenes" (127); el espejo, particularmente el espejo mágico folklórico, revela la verdad, el contenido del corazón y la conciencia y, de otro modo, también es, como expone Frye, un modo de desvelar la identidad propia. Es evidente que si este espejo ácueo no puede representar esa identidad es porque tal identidad no existe, se ha

(cfr.: 35). Desde nuestro punto de vista, creemos que Valente lo recibe en general del entorno cultural, y no sólo, particularmente, de las fuentes religiosas cristianas.

[335] En efecto, tal y como explica Northrop Frye, en la vida ordinaria hay dos datos inalcanzables sin una ayuda externa: nuestros propios rostros y nuestra propia existencia en el tiempo. Para salvar la primera dificultad existe el símbolo del espejo; para la segunda, la del reloj, que, como veremos, también está presente en Valente, aunque con un valor negativo, no trascendente (cfr. Northrop Frye, 1980: 135).

perdido en la memoria. También en "*Dies irae*" es difícil recoger un reflejo cabal de sí mismo: "Recompuso con dificultad imágenes recientes de sí mismo" (93). Un ejemplo más es el del maestro de "La última lección", percibido por el alumno como "un estilo de vida (y de muerte, me dije) donde nuestras veleidades al reflejarse en lo perfecto caen de por sí como las hojas en otoño (...) *Speculum*" (159). De nuevo, este medio de mirar al fondo de uno mismo resulta un fracaso, como sabemos. También las palabras pueden ejercer una función especular, como vemos en "Sobre la imposibilidad del improperio", donde son incapaces de reflejar al personaje retratado.

Por otro lado, la mujer protagonista de "La mujer y el dios" es un trasunto del mito del **caballero solo**, tal y como Valente lo denomina en el ensayo de *L. P. T.*: "Ir hacia el centro es la sustancia de una de las grandes imágenes míticas que Occidente ha conservado, la imagen del caballero solo" (108). En efecto, al centro, al horizonte es a donde se dirige la mujer, igual que hacen también los caballeros que se dirigen a la fortaleza de "El señor del castillo", sin conseguir alcanzarlo nunca.

La idea del centro representado por una **ciudad** orlada de valores mágicos la encontramos en "Mi primo Valentín", en la figura sublimada a través de la memoria de la "vila" de "Ribadavia", en la provincia de Ourense. En efecto, el narrador realiza una ingeniosa triple atribución a la villa. Por un lado, la identifica con la ciudad terrenal por antonomasia, según en canon tradicional, Roma, y por otro, con la prototípica ciudad espiritual, en la misma tradición, Jerusalén: "La llaman la «vila» (¿residuo de la mención de Roma como «urbs» o signo y noción de la ciudad absoluta, de la ideal Jerusalén?)." (51). Evidentemente, la idea de centro debe venir dada por el par Ribadavia-Jerusalén; en efecto, la ciudad hebrea, sobre todo a partir del *Apocalipsis*, simboliza un nuevo orden que llegará con el nuevo reino; no es, por tanto, un regreso al Paraíso original, sino una superación del mismo, un olvido de la historia de la humanidad. Por otro lado, esta ciudad está anclada en la tierra, como simboliza su forma cuadrangular (el cuadrado es un símbolo terrenal, mientras que el círculo lo es celeste), lo cual le permite ser puerta de paso hacia el centro (cfr. Champeaux & Sterckx, 92-93)[336]. La ciudad establecida en el centro del mundo refleja el orden celestial y, además, según el simbolismo medieval, el ser humano es un peregrino entre dos ciudades, una

[336] No sólo la ciudad es un espacio sagrado, sino también otros elementos arquitectónicos, como el templo, el altar, el palacio, el castillo, etc. Véanse, en este sentido, los mismos autores (132), que hablan de

superior y otra inferior; en este cuento, desde luego, esa ciudad terrenal o inferior está representada por la desbordada Caracas, que se confunde con Nínive y con el día del Juicio Final: ciudad vieja, Roma a punto de ser destruida por el ángel apocalíptico. Otros casos de ciudad terrena, podemos pensar, son las alusiones a las "provincias" de cuentos como "Rapsodia vigesimosegunda" o "Hagiografía", que la representan, porque, en cualquier caso, las provincias son un mito del anticentro, de la eterna marginalidad impuesta y peyorativa.

Un caso más de ciudad central es la que aparece en "Repetición de lo narrado": "(...) a las puertas de la gran ciudad donde iba a entrar el rey (...)" (137). Entendemos, sin embargo, que, dado el carácter crítico que en parte posee el relato, la ciudad puede tener un significado trascendente sólo para los personajes que dialogan, pero no para el rey y su séquito, que son los que entran. Esta ciudad es, de nuevo, el castillo mágico, la sede del centro de la tierra y del conocimiento. Apelando a la mitología hindú, en la que entendemos que se enmarca el cuento, debemos señalar que las ciudades mágicas indias tienen forma cuadrada y están orientadas a los cuatro puntos cardinales, correspondiendo cada uno a una casta. En el centro del *Ayodhyā* está el *Brahmapura*, la estancia del Brahma, lo cual viene a equivaler a la idea del tabernáculo, del centro del centro, que ya hemos tratado. En definitiva, está claro que la ciudad, sobre todo gracias al núcleo dialogal de los dos personajes, guarda las características principales de la trascendentalidad del centro; ahora bien, no debemos olvidar que la carga crítica del relato determina que la ciudad se vea desde fuera, como recinto del poder, ajena por tanto a los intereses de los dos personajes principales. Esto explica que, al final, ella y todo lo que alberga vayan esfumándose y diluyéndose, a medida que la transmisión del conocimiento entre Ribhu y Nidaga aumenta y se completa. Sin embargo, esto no tiene por qué restarle valor simbólico o mítico; todo lo más, este valor aparece puesto en duda, parodiado, como puede ocurrir en "Intento de soborno" y otros casos de centros parodiados que veremos.

A continuación debemos insistir en matizar, en el mismo cuento, que la escena se desarrolla "ante" las puertas de la ciudad, y no en el centro de la misma; sabemos ya que Valente siente especial predilección por las "antepuertas", por los **umbrales**, como signo de la inminencia o intuición de la manifestación del dios o de la

la construcción de estos espacios como reproducción del origen del mundo, que, según muchas

palabra. La idea de la puerta, como símbolo de entrada al centro de la ciudad (laberinto), no sólo indica un paso, sino que invita a realizarlo: tiene, por lo tanto, un efecto psicológico sobre el contemplador de dicha puerta[337]. Tal es lo que ocurre con Ribhu y Nidaga: el lector percibe que la tienen como referente implícito enmarcando su conversación, si bien, en el conjunto del texto, representa la ciudad material del no conocer, el espacio cerrado al conocimiento que ellos profesan. La puerta puede evocar también una idea de trascendencia, accesible o inaccesible según se halle abierta o cerrada[338]. Además, como ocurre en "En la séptima puerta", cuento que, evidentemente, hace del símbolo de la puerta el eje del desarrollo cronológico y cíclico de la historia (es el eterno retorno), puede representar la inminencia, ya como esperanza, ya como amenaza. En el caso del relato citado, desde luego, materializa la segunda posibilidad, tal y como nosotros la hemos interpretado: acabamiento cíclico del sacrificio fratricida y su eterna renovación en el vaivén rotatorio del puerta. Como detalle, recordemos también que el número siete no es aleatorio; el siete está asociado al culto de Apolo, en casos como los de las siete puertas de Tebas, las siete Hespérides, etc. En la tradición cristiana también es un número venerado, porque representa la cifra de Dios en su unidad perfecta (trinidad y doble dialéctica, 3+4), y se plasma en conjuntos tan bien conocidos por Valente como el de los siete pecados capitales, entre otros. Así, la ciclicidad a la que nos referíamos, en la lectura del siete representa la totalidad del universo en movimiento.

Por otro lado, en "La visita" parece existir un asomo, quizás incluso involuntario, de **parodia** del **mitema del centro** a través del símbolo de la ciudad, en tanto que el camino hacia la casa de citas se realiza en una progresión ascendente hacia la parte alta de la ciudad, en cuyo núcleo, curiosamente, se encuentra el lugar de destino. Además, existe dentro de ella un castillo, junto al que pasan en su camino: "El taxi ya enfilaba renqueando una cuesta, del otro lado del castillo, por donde la ciudad se hace más alta y se ve mucho mar y luego se entra en tortuosas callecitas de casas muy

tradiciones, "*se inició en un centro*".

[337] El símbolo de la puerta, como significado escatológico, es el de la inminencia del acceso y de la posibilidad de acceso a una realidad superior. Para Eckhart, sin embargo, no es la puerta lo más interesante, porque en ella ve al hombre exterior, sometido a los vaivenes del abrir y del cerrar, sino que prefiere el gozne, que es la única parte fija, estable, en todo ese movimiento, y que representa al hombre interior.

mugrientas" (144). Así, se reúnen los motivos del centro de la ciudad, de la elevación, del castillo, de los peregrinantes o caballeros solos, y del laberinto en forma de callejuelas. De esta forma, podríamos entender que se trata de un viaje iniciático que ha desviado su camino o ha perdido el centro; de hecho, se pasan de largo del castillo y se internan temerariamente en el laberinto. Habría que tener en cuenta, además, que la entrada en la casa tiene también cierto sentido iniciático, como entrada en una cueva o gruta de la revelación: "y al entrar en la casa todo estaba tan en penumbra y el cambio de la cruda luz exterior tan violento era que apenas se veía nada" (145). Sombra propiciatoria que envuelve a los peregrinos.

Otra representación del centro es la que se nos ofrece en el cuento "El fusilado", donde, como ya hemos comentado en los apartados temático y argumental, aparece la idea del **centro de la tierra** como lugar de refugio y salvación: "y otro hilo lo ataba —comprendió— al siemprevivo centro de la tierra" (78). Puesto que ya ha sido tratado, prescindimos de abundar en el asunto. Sin embargo, nos interesa volver sobre el símbolo del **hilo**, que es en realidad el agente transmisor de la fuerza entre ese centro de la tierra y el personaje; en efecto, en gran parte de las mitologías, el hilo es el elemento que sirve para ligar o atar los principios de la existencia, particularmente los de este mundo con los del Más Allá o centro, como ocurre con el hilo de Ariadna, que va, a través del laberinto (otro símbolo) desde la luz a la oscuridad. Evidentemente, este hilo no es más que el cordón umbilical u *omphalos*, que es universalmente el símbolo del centro del mundo, tanto del humano como del espiritual. En este sentido, el ombligo es equivalente, como veremos, al pozo, la fuente o el árbol, porque sirve de vía de comunicación entre tres niveles: el subterráneo, el terreno-humano, y el celeste. No olvidemos, además, que la idea de un hilo alargado entrando en el centro del redondo mundo es una imagen sexual, la de un falo unido al centro circular y femenino (el centro de la tierra es para Valente femenino) de la tierra. La misma imagen la encontramos en "El regreso", donde se alude a palabras que hilan al centro de la tierra (cfr. 87), y en "El señor del castillo", donde el rey y su hija descienden "al centro luminoso de la tierra" (106).

[338] En "*Dies irae*", recordemos, el personaje se encuentra con que "(...) las salidas de urgencia parecían estar para siempre selladas" (93). En este caso simbolizan tanto o más que inaccesibilidad a otros espacios imposibilidad de escapar; son salidas, no entradas.

Aludíamos antes, a propósito de Ariadna, al **laberinto**. En efecto, éste es, tradicionalmente, otro de los símbolos que revelan el proceso de avance hacia el centro. Este laberinto lo encontramos, por ejemplo, en de "De la no consolación de la memoria", representado en "los pasillos, en las paredes, en los ridículos salones" (127). Podemos señalar también, adelantándolo ya para otros casos, que el laberinto está emparentado con la espiral y la trenza (cfr. Champeaux & Sterckx, 1972: 36-37), ya que combina el eterno devenir de la espiral y el eterno retorno sobre sí misma de la trenza. Además, la espiral evoca la evolución creciente o decreciente de una fuerza, pero en progreso o rotación; es decir, al sentido rotatorio de la helicoidal plana añade una dimensión vertical, de ascenso o descenso, que la convierte en verdadera espiral y que la inserta en la dimensión cronológica: la espiral es el retorno sobre sí prolongado a través del tiempo, y puede, por tanto, equivaler a la idea de historia que, tal y como sabemos ya, en Valente posee, en efecto, la idea de ciclicidad, de equivalencia de funciones en tiempos diferentes[339]. Otro ejemplo más de laberinto está en "El regreso", presentado en la forma explícita de laberinto (" (...) en los muchos viajes que sin cesar se cruzan en las sendas cegadas del mismo laberinto") o de rompecabezas ("ignorando que el rompecabezas no tiene clave", 85). Resulta evidente que, en este caso, no se puede hablar de una mirada esperanzada, positiva, sobre el recorrido del laberinto, sino que, por el contrario, resulta estar cegado, no tener salida. Ya habíamos advertido de la polivalencia de los mitos en los cuentos del autor: si en unos casos un símbolo es positivo, en otros puede ser negativo. Se trata, en definitiva, de que no hay camino posible hacia el centro. No significa, en realidad, una negación de la idea del centro, sino una declaración de la impotencia personal para alcanzarlo, de abarcarlo, porque, en cierto sentido, aquí el centro es el mismo laberinto infinito, que no tiene eje ni circunferencia que lo delimite. Valente concuerda con la tradición, ya que, en efecto, el laberinto siempre representa la cara angustiada de la vida del ser humano. Tal y como lo expresa Gaston Bachelard, "Attacher systématiquement le sentiment d'être perdu à tout

[339] La espiral se relaciona, además, con el Laberinto de Salomón, que es el que suele aparecer en las catedrales y que consiste en una serie de círculos concéntricos interrumpidos en determinados lugares, formando un recorrido amorfo. Tiene que ver con la tradición cabalística, simbolizando la concentración en uno mismo, y el trabajo de la Obra, con el camino hacia el centro y la del camino de salida. Cfr. Fulcanelli, 1974: 63.

cheminement inconsciente, c'est retrouver l'archétype du labyrinthe"[340]. En el mismo cuento, "El regreso", volvemos a encontrarnos con la idea del centro, manifestada ahora por un lado, desde un punto de vista material, realmente físico, cuando el narrador habla de la voz dejada caer "hacia un centro infinito, en la materia petrificada y eterna, en la vertiginosa libertad de lo que aún no es (...)" (86) y ,por otro lado, vinculando la idea del centro de la tierra con otro gran símbolo central como es el **útero femenino**: "*como una criatura pequeña e indefensa en el vientre seguro, inmenso y fecundo de la iniquidad, perfectamente protegido* (...)" (86).[341] Es evidente, por otro lado, que Valente ha tomado la idea del centro de la tierra-útero como un atributo femenino de la tradición, apelando al mito de la gran tierra-madre capaz de alumbrar y de prolongar la gestación, como en este cuento, de modo indefinido. Así, aunque el símbolo del centro terráqueo pueda ser visto también como una manifestación de un mito de descenso, como veremos en otros casos, resulta evidente que en éste cumple una función claramente central.

También en el mismo cuento podemos encontrarnos como otro elemento que, en virtud de las acepciones simbólicas que posee en la tradición, hemos considerado como una posible manifestación del mito del centro. Nos referimos al **tambor**, al "interminable" "tantán melancólico" (89) que suena como despedida al muerto, que en otras apariciones ("Hagiografía") y en otros apartados del estudio hemos entendido como representación de la fuerza represora de alguna institución, particularmente la de la Iglesia. Es innegable, sin embargo, que en este caso, el tambor asume una función similar a la que hemos dado al hilo; es decir, sirve de puente de unión con el centro y resume, al tiempo, toda la latitud vibratoria de la inminencia de ese centro. Sin duda, el tambor es representación del mito del sonido primordial, origen

[340] También cree el autor que "Tout labyrinthe a une *dimension inconsciente* qu'il nous faut caractériser. Tout embarras a une *dimension angoissée*, une profondeur. C'est cette dimension angoissée que doivent nous révéler les images si nombresuses et si monotones des souterrains et des labyrinthes" (1984: 211 y 213). Téngase en cuenta, además, que desde el punto de vista teórico, Valente alude a este símbolo en el ensayo "Lorca y el caballero solo" como otro de los grandes símbolos del camino hacia el centro oculto (cfr. 110).

[341] En este caso, el útero se puede asimilar incluso más al símbolo de la gruta o de la caverna que al del centro, sobre todo teniendo en cuenta que es un centro alcanzado, en el que el personaje se instala definitivamente, mientras que el centro, como hemos dicho, suele ser inalcanzable. En este sentido, opina Gaston Bachelard que "la grotte est un refuge dont on rêve sans fin. Elle donne un sens immédiat au *rêve d'un repos protégé*, d'un repos tranquille" (1984: 185). Evidentemente, esta descripción de la gruta-útero concuerda con el empleo que hace Valente de la cita de Calvert Casey.

de la manifestación y del ritmo del universo. El hecho de que el narrador se refiera concretamente a un tantán nos remonta al mundo de la cultura africana; así, se hace imprescindible recordar que, en efecto, el tambor es el instrumento por antonomasia de África[342], cuyo sonido, en aquella cultura, viene a equivaler a la idea del *logos spermático* en la occidental. Su sonido es, por tanto, la vibración primordial y germinal de la vida, lo que Valente llamaría el latido del pez en el limo originario en el mismo sentido del poema "Visita a Guanabacoa" (*Punto cero*, 420). La misma interpretación que damos para "El regreso" nos sirve para los tambores de "Hagiografía", que percuten en el sueño del niño; éstos, como sabemos, están unidos a la presencia de la fuerza de la ortodoxia representada por la Iglesia. Ahora bien, sin perder este valor, tengamos en cuenta que el sueño es de claro contenido sexual, con lo cual, la vibración acústica de los tambores, de nuevo, puede asociarse a la germinación vital del fondo o del centro.

Unido a la imaginería de la ciudad, encontramos el símbolo del castillo, particularmente visible en un caso como "El señor del castillo". En realidad, tal es la importancia de este elemento en el cuento, que casi todo lo que podríamos decir está ya explicado en el análisis temático y argumental del mismo, porque en realidad el castillo es, sino el mayor, uno de los mayores temas del relato. Debemos, sin embargo, insistir en la manera particular en que Valente presenta este elemento. En primer lugar, destacamos que ese castillo ha sido construido en el centro de un espeso bosque que, además, se sitúa en "el centro de su dilatado reino". Así, la construcción es doblemente central, concéntrica: primero respecto al bosque y después respecto al territorio mítico del monarca.

Como ya hemos visto a propósito de la explicación intertextual del relato, basada en la imaginería celta, para este pueblo indoeuropeo, el **bosque** es un verdadero santuario natural, el *nemeton*, tal y como explica, por ejemplo, James George Frazer (1997: 143). El bosque es, además, aunque menos oscuro y menos hermético, una gruta vegetal, por lo cual, todo lo dicho respecto a ésta es aplicable a aquél. Incluso, si queremos acercarnos a interpretaciones de corte más psicoanalítico, el terror al bosque ha sido interpretado por Jung como un terror a las revelaciones del inconsciente (cfr. Jung, 1991). Otra característica más del bosque, que lo asocia al símbolo de la puerta, es

[342] La alusión africana es doblemente significativa: primero, por el valor específico del tambor en aquella cultura; segundo, porque Casey, en los últimos años de su vida, había entrado en un contacto muy

la atracción que ejerce, como centro gravitatorio que es, sobre el ser humano: su sola presencia es una invitación a la entrada en su espesura en busca del conocimiento, tal y como ocurre en "La mujer y el dios": "Vio los grandes árboles, el impenetrable espesor de la selva (...)" (35). Además de todo esto nos es imposible olvidar la constitución del bosque, formado, inevitablemente, por árboles.

Así, llegamos a otro de los símbolos más relevantes del centro o, al menos, del tránsito entre el centro y la superficie, como elemento puente. Como ya hemos visto respecto al texto "El árbol" de *Punto cero*, comparado o equiparado con el relato "Biografía", **árbol** y agua pueden llegar a hacerse equivalentes en tanto que símbolos de la trascendentalización de la existencia y, de hecho, la mayor parte de las veces, al menos en la narrativa, lo son. En efecto, el árbol es a la vez un elemento subterráneo (por sus raíces), telúrico (por su tronco) y celeste (por sus ramas): es un puente, como el pozo y otros símbolos, capaz de hacer subir a los dioses del fondo a la superficie y de hacer descender los elementos celestes a la tierra, de modo que se convierte en libro o compendio del conocimiento sobre el que se puede leer, como ocurre en "Una salva de fuego por Uriel", donde el protagonista "Leía en las hojas de los árboles (...)" (97). Pero, al mismo tiempo, en Valente tiene también un cierto sentido de lo que Mircea Eliade llama "árbol ancestro", es decir, el ligado al destino y al pasado mítico de una tribu: el gran Carballo da Merteira del Ourense de la infancia del autor. Debido a la particular constitución física del árbol, puede ser considerado también como un símbolo ascensional; sin embargo, en la utilización particular que de él hace el autor, como estamos viendo, es preferible considerarlo como elemento central ambigüo, porque no pertenece sólo a la tierra, al subsuelo o al cielo, sino conjuntamente a los tres; es un *axis mundi* constante en la narrativa del ourensano.

Ahora bien, como era previsible, esta misma constancia favorece la polisemia del símbolo; si bien no llega a perder este valor central, en algunos casos el árbol puede aparecer matizado con ciertos valores que lo particularizan, con ciertos epítetos que lo restringen. Así ocurre, por ejemplo, con el caso del "árbol segado" de "De la no consolación de la memoria" (128), del "árbol quemado" de "*Dies irae*" (93) o del "invertido árbol" con el que se compara a Nicolás III en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" (34). Los dos primeros no pierden nada de su poder simbólico;

profundo con la tradición afroamericana de Cuba, particularmente con las manifestaciones

simplemente están cortados por la ortodoxia y representan la ceguera espiritual, la negación de la comunicación en una época concreta. El tercero, sin embargo, tiene más antecedentes literarios. En efecto, en la tradición védica se representan los valores que ya conocemos con la imagen del árbol invertido: toma la vida de lo alto con las raíces y la hace penetrar en lo hondo. Es decir, se refuerza la comunicación descendente (cielo-tierra) en perjuicio de la ascendente (tierra-cielo). De esta forma, las ramas se convierten en raíces y vicerversa. Además, y de ahí suponemos que procede la imagen de Valente, este elemento es desarrollado por Dante (*Paraíso*, 18, 28) y también se encuentra en el *Zohar*.[343] Evidentemente, en el cuento esta imagen está parodiada, porque se aplica a una persona, enterrada cabeza abajo con fuego en los pies, incapaz de establecer esa comunicación con el cielo o con la tierra. Vemos pues, cómo Valente es capaz de invertir los usos simbólicos que pueden considerarse más serios, y sabe liberarse, cuando lo pretende, del peso que una autoridad literaria, en este caso Dante, impone a la narración que retoma algún tema tocado por ella.

La importancia del símbolo arbóreo como indicación de valores de centralidad en el relato de Valente está avalada en buena medida tanto por su reiterada aparición como por las variantes que adopta y los matices de los que es susceptible al adaptarse a su entorno. Así, podemos señalar casos en que el árbol simbólico no es uno cualquiera y abstracto, sino el que Valente elige específicamente. Por ejemplo, en "Fuego-Lolita-mi-capitán" nos encontramos con la mención de que "se ponía el tiempo de repente vivo en las **mimosas** del vecino monte" (124). A parte de la posibilidad, que deberíamos dilucidar en el capítulo del biografismo literario del autor, de que esas mimosas respondan a un recuerdo real de la infancia ourensana, no cabe duda de que en el relato tienen particular valor simbólico. Las mimosas son árboles que representan con sus flores doradas la seguridad de que la muerte es una metamorfosis del ser, no una destrucción total; particularmente, en la simbología masónica, equivalen al gusano reptante que se hace mariposa[344]. Por esto mismo, representan a la primavera y, en el contexto social, a la reaparición cíclica de la luz entreverada por períodos sombríos.

religiosas de sabor animista que allí se conserva. Véase, en este sentido, Cabrera Infante (1982).

[343] El símbolo del árbol invertido es tratado por Mircea Eliade (1988). A propósito del árbol sagrado en la tradición occidental, puede consultarse también Champeaux &Sterckx, *op. cit.*: 361 y ss.

[344] *Vid.,* por ejemplo, Juan Carlos Daza, 1997.

Otro caso similar es el del **tilo** de "El regreso": "Y él y yo salíamos ahora haciendo trepidar absurdo el motor del coche bajo el tilo sagrado" (87). Partiendo del sentido iniciático que tiene todo el cuento, y que afecta también a este fragmento, es evidente que el hecho de salir de debajo de un tilo debe tener un significado oculto, de iniciación o encaminamiento hacia el centro; téngase en cuenta, además, que el árbol es calificado de "sagrado". Si entendemos el texto como una especie de despedida de un amigo, comprendemos el por qué de la aparición de este tipo de árbol, ya que, en efecto, el tilo ha sido considerado en la mitología clásica como símbolo de la amistad. Así, por ejemplo, se cuenta la historia de Filemón y Baucis, a quienes los dioses cumplen el deseo de poder permanecer juntos haciendo que él se convierta en encina, árbol de Zeus, y ella en tilo, signo de fidelidad.

Finalmente, el árbol puede ver multiplicada su verticalidad y su poder de ascensión si se da un caso como el de "La mujer y el dios", donde la protagonista enlaza troncos de árbol para construir una escala con la que poder alcanzar el cielo del dios. Esta imagen babélica, vertical, fuertemente ascendente, acaba por convertirse en cículo o espiral, puesto que de la tierra vuelve a la tierra: "Luego trepó por ella, pero a medida que ascendía los árboles (...) describían un arco delicado cuyo extremo volvía hasta la tierra original" (36). Árbol y escala, dos símbolos de paso hacia otros niveles superiores o inferiores, confluyen en esta representación.

Por lo que se refiere a la imagen del **castillo**, también fueron establecidos en otro momento los caracteres principales de su manifestación, resultando equivalente a la ciudad, al templo o a la gruta[345]. En la mayor parte de las tradiciones, el castillo suele situarse o bien en las alturas de un monte o, como en este caso, en el claro de un bosque. En todo caso, siempre da la idea de un acceso difícil, de seguridad y protección, como el útero terrenal que hemos visto. En efecto, el castillo de Valente no tiene ni puertas ni ventanas ni puentes, y todos los caminos que conducen hasta él han sido cubiertos con tierra negra. No resulta extraño, por tanto, que sea inaccesible y que cueste la vida de los caballeros que intentan llegar hasta él (cfrs. 105 y ss.). Por otro lado, es habitual que la Jerusalén celestial, a la que ya nos hemos referido, aparezca representada en forma de fortaleza. Sabemos, además, que el castillo es utilizado por los místicos (cfr. el castillo

[345] Gaston Bachelard habla de una "véritable continuité entre la grotte et la maison, rendant autant de cosmicité qu'il est possible à leur demeure" (1984: 189). La casa o el castillo son refugios protectores.

interior de Santa Teresa) como símbolo de una progresión espiritual; los distintos castillos a los que ellos aluden pueden estar entre el blanco o iluminado, que es el del cuento, hecho de cuarzos transparentes, símbolo del cumplimiento de un destino perfectamente realizado o de la conciencia (la del rey y su hija menor), y el negro, equivalente al infierno, con toda una amplia gama intermedia. Además, partimos de los valores que el propio autor atribuye a este símbolo (cfr. "Lorca y el caballero solo", en Valente, 1994), como centro del mundo o lugar axial al que se llega o no se llega, pero hacia el que es necesario caminar.

Continuando con una variante del mismo símbolo, pero ahora empleada de modo paródico y crítico, nos acercamos al cuento "Intento de soborno", donde, en efecto, hallamos una representación del **templo sagrado** y del laberinto. Caben pocas dudas, debido a la imaginería religiosa (ritual, oficiar, tabernáculo...) que acompaña a su descripción, de que la construcción denominada el "almacén" es en realidad un templo, un tabernáculo —el padre es un "servidor del tabernáculo" (121)— de adoración al dios Baal, a Pluto, al dinero. De este modo, es innecesario insistir en la idea de la parodia. Sabemos que todo templo es, en realidad, un reflejo del orden y la proporción atribuidos al mundo divino, o una representación física que los seres humanos se hacen del mundo divino. Por otro lado, el templo siempre se encuentra en el centro del mundo, porque su posición debe coincidir a plomo en la vertical del palacio celestial. Así, no cabe duda de la intención paródica de Valente cuando crea mediante el almacén la imagen capitalista de la idea de Dios. Pero, llevando el paralelismo almacén-templo todavía más lejos, llega también a identificar otro par de conceptos, los de oficina y tabernáculo; en efecto, advierte el narrador que a la oficina "no se ingresaba, se ascendía", y que en ella "No había ni era necesaria otra señal de preeminencia" (120-121); ésta es, pues, el lugar más sagrado del almacén, el *sancta sanctorum* de la adoración al dinero y en ella reside, como era de esperar, el pequeño dios-mercader dueño del negocio. Este centro, pues, es del segundo tipo que hemos tratado a propósito de la propuesta de Eliade: el templo sagrado.

Además de todo esto nos hemos referido a otro símbolo ya estudiado, el del laberinto, que a nuestro juicio está representado por los largos corredores de acceso al centro del templo: "Se ingresaba primero en un largo pasillo de interminables mostradores (...) Después volvía el niño al pasillo en penumbra para caminar como si

regresara a la puerta de entrada, pero por el corredorcillo lateral que se abría entre el muro y el mostrador de la derecha" (119-120); percibimos claramente la sensación de desorientación que debe acompañar al niño por ese descenso al inframundo del dinero, pese a que él, como Dante, también cuenta con su cicerone particular, su padre. Además, resulta curioso comprobar hasta qué punto el recorrido está jalonado por encuentros sucesivos con figuras de ese averno particular, como los dependientes: "como santos de iglesia con medio cuerpo sólo, estaban los dependientes (...)", o la cajera: "estaba la cajera en su pequeño reino de tabiques exentos (...)" (119). Sabemos ya que el laberinto es, en realidad, un sistema de defensa que impide el paso a los profanos al rito, y que sólo es accesible a los ya iniciados; de ahí el ritual continuado de iniciación al que se ve sometido el niño: "lo hacía revestirse de sí mismo para oficiar en un rito embarazoso" (119)[346]; sabemos, además, que un laberinto es indicio de la presencia, al final de él, en el centro, de algo valioso o apetecible.

Por otro lado, en "Intento de soborno" encontramos muchos otros indicios del centro plagiado o falaz, como puede ser la mención a la "luz claustral" de la que se ve rodeado el niño (119); el claustro, de nuevo, representa el centro de un templo o de un edificio; es la parte más iluminada, y, tal y como explican Champeaux & Sterckx, no es extraño que en ellos se hallen un árbol y un pozo del que parten, en cruz, cuatro caminos hacia los cuatro puntos cardinales (cfr. 183); de esta forma, de nuevo, se reúnen el mundo subterráneo del pozo, la superficie del suelo y el mundo celeste con el árbol. Representa, pues, la intimidad con lo divino. Otro modo de centro pequeño es el del patio o la plaza, por ejemplo, aquél en el que desembocan los corredores internos: "El pasillo central desembocaba en un enorme patio de altísimo techado abierto en claraboya" (120). Se trata de una especie de bóveda que, en el conjunto de edificio, como en todo templo, representa la bóveda celeste, por la que, simbólicamente, se eleva también el eje del mundo hacia el cielo. Un tercer modo paródico de centro, ya mucho

[346] "Los rituales laberínticos sobre los cuales se funda el ceremonial de iniciación (...) tienen por objeto justamente enseñar al neófito, en el curso de su vida de aquí abajo, la manera de penetrar sin desviarse en el territorio de la muerte" o del dinero, diríamos nosotros (*vid*. Eliade, 1988). Por otro lado, siguiendo en la Poética de lo imaginario de Bachelard, entendemos que la percepción de un espacio real asociado a la infancia (los pasillos) a través de la memoria, con los atributos de la estrechez del laberinto, es un mecanismo psicológico de defensa o reacción, en este caso, al rito impuesto en dicho espacio: "En résumé, le labyrinthe est *une souffrance premiére*, une souffrance de l'enfance (...) Est-ce au contraire, comme nous le croyons, une des plus nettes traces d'un archaïsme psychique? La souffrance imagine toujours les instruments de sa torture" (1984: 217-218).

más subterráneo y menos trascendentalizado, es el que representa la cajera con su caja registradora "que parecía al niño una hucha sin fondo o embudo de prolongaciones no visibles que llevase el dinero a depósitos sumergidos bajo tierra" (120). El símbolo de la caja es de naturaleza femenina, porque equivale al útero que protege del exterior a todo aquello que es frágil, precioso o temible (como la caja de Pandora). En el cuento es, por tanto, un cuerpo materno que acoge el dinero.

En "Fuego-Lolita-mi-capitán" también encontramos un símbolo central empleado de un modo paródico o, mejor, con un fin paródico. Se trata de las **rosas**, las "rosas de papel amarillo" (124), que habrá que tratar más detenidamente en relación con el contexto que las rodea y con los epítetos simbólicos que las modifican. Adelantamos, sin embargo, que en un contexto no crítico la rosa podría ser entendida como un equivalente místico del centro, ya que es la flor simbólica posiblemente más usada en la tradición literaria que llega hasta nosotros. Partimos de que su forma redondeada y espiral la acerca a la rueda o al *mandala* místico. Para entender el sentido paródico que se le da, debemos saber cuáles son los valores más usuales que recibe en el contexto religioso cristiano: representa, en primer lugar, el vaso receptor que recoge la sangre de Cristo, el Graal, la sangre misma o las llagas. Suele ser usada, en paralelo, para representar el Sagrado Corazón y, finalmente, la rosa mística también puede ser la Virgen. Por otro lado, la antigua tradición de bendecir una rosa de oro por parte del Papa era un modo de representar el poderío y la instrucción espirituales y de la resurrección. Así pues, el hecho de que la rosa sea de papel significa que su valor central religioso es también de papel; es decir, la espiritualidad de la época criticada no pasaba de ser un sucedáneo, en papel, de la rosa natural[347].

Otra forma de centro presente en "Intento de soborno" es la del **corazón**, del que parten la letras (a las que nos referiremos): "¿Cuántos secretos golpes de corazón contiene una letra perfecta?" (121). No son necesarias demasiadas explicaciones a este respecto: el corazón es el centro del cuerpo humano, que representa, para las culturas occidentales, la sede de los sentimientos, y para otras, la de la inteligencia. Los golpes de corazón a los que se refiere al narrador representan, como es lógico, la expansión sistólica y la retracción diasistólica, movimientos cíclicos —más adelante hablaremos

[347] En lo relativo a estas formas paródicas del centro, lo cierto es que podríamos haberlas situado en el mito subterráneo e infernal. Como veremos, el centro y lo subterráneo, aunque con valores

también de los ciclos— que equivalen, por ejemplo, en el hinduísmo, a la paralela expansión y reabsorción del universo. En el cuento simboliza el origen de la escritura licuefacta como emergencia desde lo profundo y, por tanto, equivale a un pozo.

Una posibilidad más de representación del centro es a través de la **noche**, que aparece en "Tamiris el tracio", donde el canto del personaje "se alzaba solitario como flauta de fuego en el secreto centro de la noche" (107). Es evidente que aquí se produce uno de los ciclos cósmicos que trataremos en el apartado de la tierra, el choque entre luz y oscuridad, entre fuego y noche. De nuevo, Valente acude a la imagen de la luz como indicador del centro, si bien lo hace a través del símbolo ígneo, que nosotros caracterizamos sobre todo como subterráneo, descendente. La noche, símbolo místico sanjuanista, por su parte, es como el bosque, tanto por su sombra protectora como porque es el camino de acceso al sueño y a la muerte, es decir, a lo inconsciente. Así, el fuego en el centro de la noche es, sin duda, el modo de representar la exención total del canto, carente de marco, envuelto en nada, representando en sí mismo la quintaesencia o el resumen de lo perceptible y de lo cantable. Sabemos, además, que el fuego se puede asociar a la piedra, que es para el autor "símbolo del centro y de la totalidad, desde el *omphalos* del templo de Apolo hasta el *quicunce* de la mitología azteca" (1991: 17). La noche tiene también cierto sentido central en "Hagiografía", porque es la que engendra sueño y muerte o pesadillas. Como tiempo de las gestaciones que es, provoca la aparición de elementos del interior, como los lagartos. Es un túnel de paso entre el mundo profundo del inconsciente y el cotidiano de la consciencia.

En el mismo texto aparece la idea del **silencio**, equivalente, como símbolo del centro, a la de la blancura o a la de la nada molinosiana. El silencio es fundamentalmente el vacío de palabras; según la mitología cabalística, que Valente adopta en muchas ocasiones, la creación se explica como un triple proceso; la primera fase del mismo, que es la que nos interesa ahora, llamada *Zimzum* o retracción de Dios, supone que el Creador, que ocupa todo, despeja parte de su presencia para propiciar un espacio para la creación, un no-dios; este espacio es el *Tehiru*, que podemos asociar a la idea de silencio, blancura o vacío (cfr. Harold Bloom, 1992, 39-40). Sin él no hay

diferentes, tienen grandes paralelismos en cuanto a los símbolos que los manifiestan. No lo hemos hecho por considerar que el valor parodiado del centro pesa más que el valor infernal.

espacio para la aparición de nuevas formas de existencia. Así pues, el silencio[348], que antecede a la palabra, puede entenderse como el espacio central de la creación, el lugar al que se retrotrae el narrador antes de iniciar su escritura. El silencio lo encontramos, de nuevo y con el mismo valor, en "Hagiografía": "En el sueño percutían tambores. Después se hizo el silencio y en el silencio empezaron a formarse figuras" (151), referencia de claro sabor sanjuanista, que recuerda, con su anadiplosis, el nacimiento de la palabra o del Verbo divino. Este silencio es preludio de la revelación, antecede a la creación y, en este cuento, a la aparición de las figuras del sueño, con el que se desciende al centro del subconsciente onírico.

En "Segunda variación en lo oblicuo", por contra, el centro está representado por el sentido de la vista, no del oído. En efecto, el narciso y la codorniz pintados por Hui-Tsung no ocupan "el centro del espacio iluminado" y son "tan sólo indicación del centro o guía del ojo que los mira (...)" (111). El centro es el **blanco**, el espacio del papel propicio para la escritura, vacío de escritura, tal y como lo utiliza Valente en muchos cuentos[349], al modo de la blancura mallarmeana o de la espiritualidad molinosista, que también habla de ese blanco propiciatorio: "Lo que importa es preparar tu corazón a manera de un blanco papel, donde pueda la divina sabiduría formar los caracteres a su gusto" (*Guía espiritual*, 100). Recordemos que para Kandinsky el blanco es símbolo del desvanecimiento de los colores: "El blanco actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto (...) Este silencio no está muerto, rebosa posibilidades vivas (...) Es una nada llena de alegría juvenil o, por decirlo mejor, una nada antes de todo nacimiento, antes de todo comienzo"[350].

[348] El silencio es una fuerza propiciatoria, es preludio de la palabra o la revelación, y se puede oponer al mutismo, que es un cierre a la revelación, un rechazo o interrupción de la misma. Por ejemplo, en "Repetición de lo narrado", donde el personaje de Nidaga "se mantenía silencioso y distinto" (137) frente al ruido del séquito del rey y en el obsesivo callar del torturado de "Discurso del método", vemos un mutismo destinado a romper el discurso lineal y continuo del poder; y en "Hoy", que presenta un "silencio espeso" (81) que es el del callar, vemos un mutismo que representa al poder mismo. Por cierto, el hecho de que sea espeso no es arbitrario; como veremos respecto al agua o al aire, la espesura suele representar una dificultad para los movimientos del individuo. Por su parte, en "Tamiris el tracio" apreciamos la aparición del silencio como realidad no impuesta.

[349] El motivo aparece, entre otros, en la idea de la hoja en blanco salvo una esquina, de "Segunda variación en lo oblicuo", o en el naipe vacío de figura, blanco, de "El regreso".

[350] Véase, Kandinsky, 1986: 85-87. Por otro lado, téngase en cuenta que, por ejemplo, Valente asocia al blanco la idea de pureza unida a la expresión del dolor, es decir, angustia sincera y sublimada, cuando habla del dolor de la madre —"Qué escándalo de la sombra el rigor del dolor. El rigor de lo blanco"— en el ensayo sobre Grünewald, en Valente, 1991: 24-28.

La **niñez**, en tanto que tópico bíblico de la inocencia como estado anterior a la falta, equivale al estado embrionario, unido a las aguas primordiales. En este sentido, es también una manifestación más del mito del centro. Toda referencia a la infancia como espacio psíquico tiende a llevarnos a la infancia mítica como estado espiritual[351]. Ahora bien, en el caso de Valente, está claro que la idea de la infancia no es siempre —no es casi nunca— sinónimo de edenismo y apacibilidad, sino que, por el contrario, su rememoración suele aparecer marcada por los condicionamientos históricos que la modificaron. La infancia es, necesariamente, inocencia, sea recuperada, recordada o perdida, y es la que permite, en muchos casos, acceder al centro. Así ocurre con el segundo poeta de "Variación sobre el ángel", que se ve "acometido de inocencia" (153).

Otro símbolo del centro que Valente emplea, y al que alude en alguno de sus ensayos ("La piedra y el centro") es precisamente el de la **piedra**, el mineral exiliado, o, como el mismo autor expresa, la "*lapis lapsus ex caelis*" (*ibid*.: 17), caída del cielo al centro de la tierra. Este símbolo aparece en "De la no consolación de la memoria" materializado en forma de hito, lápida o estela funeraria, en la línea epitáfica tan asociada a la lírica valentiana: "Le habría gustado, me explicaba, nacer en ningún sitio para que en él pusieran sobre piedra solemne (...)" (127). Ya hemos dicho que la piedra puede ser el *omphalos* u ombligo del mundo. Así, el hecho de que haya de ser clavada, como columna vertical, en "ningún sitio", apunta, en efecto, a ese no lugar central y, al tiempo, sugiere el valor de indefinición o ambigüedad que suele atribuirse a la piedra bruta o no labrada, considerada tradicionalmente como andrógina[352]. Además, Champeaux & Sterckx nos hablan de la "piedra sagrada", que hace de Jerusalén la cima y origen del mundo (*op. cit*.: 244), y de que "Por su dureza, su perennidad y su apariencia informal, capaz de todas las formas posibles, la piedra se presentó siempre a los hombres como un símbolo de lo sagrado: en ella se transparenta algo de las grandes Potencias organizadoras del Cosmos" (*ibid*.: 242). No olvidamos, sin embargo, la valoración peyorativa que el símbolo adquiere en este cuento, porque el vacío aludido,

[351] Para Gaston Bachelard, "Toute enfance est fabuleuse, naturellement fabuleuse" y suele corresponder al "archétype du bonheur simple" (1984[b]: 106). Este autor dedica un capítulo entero de la obra a estudiar los sueños sobre la infancia.

[352] Por otro lado, la piedra labrada y plana puede representar, si es vista por su cara blanca, el conocimiento o ciencia exotérica y, si es vista por su cara negra, la ciencia esotérica: lo explícito y lo no manifestado.

el ningún sitio, sólo se hace positivo desde el momento en que sirve para escapar a una realidad empobrecida y odiosa.

Un nuevo modo de **columna** como eje-centro, en este caso óseo y medular, es el de la columna vertebral de "Hagiografía". En efecto, la columna vertebral es el eje que soporta el cuerpo y, de algún modo, el alma que busca la luz, ya que, por un lado ocupa la posición central del tronco y, por otro, su posición normal es vertical: fundamenta la verticalidad del ser humano, sus ínfulas ascendentes[353]. De nuevo, apoyándonos en el tema explícitamente sexual y trascendente del cuento, nos resulta sencillo realizar la asociación de la verticalidad de la espalda con el carácter fálico de la misma (*vid*. Champeaux & Sterckx: 323-324). Así, nos explicamos expresiones como "lagartos verticales que recorrían su columna vertebral" o "Desde la nuca corría por su espalda (...) una eléctrica sensación (...)" (150 y 152). La espalda sirve, pues, para comunicar la experiencia religiosa con la trascendencia espiritual que se da al final del cuento y es, en resumen, centro corpóreo que se acentúa por la alusión al centro de ese centro, es decir, a la médula espinal: "La destrucción de la médula ósea, pensó (...)" (153). Como el tabernáculo en el templo, la médula es en la columna el núcleo y resumen de la idea de centralidad, el centro de la diana.

Uno de los grandes símbolos de la búsqueda del centro en un poeta o en un escritor ha de ser necesariamente el de la **palabra**. En el caso de Valente, sabemos ya que éste es un tema narrativo constante del que hemos explicado las principales manifestaciones. Sin embargo, observamos que todos los rasgos descriptivos del lugar central que hemos venido detallando son, en su gran mayoría, aplicables directamente a la idea de palabra que emplea el autor. Y esto es normal, siendo como es la aventura poética, y narrativa, de Valente, un eterno camino hacia el centro de la palabra o del silencio. Por otro lado, empleando una expresión del propio autor, debemos tener en cuenta que la idea de palabra que utiliza es netamente la de una palabra sustancial, material, plástica, moldeable en las manos; una palabra no sólo para decir, sino para amasar o tejer con ella. De este modo, se funden los mitos valentianos del camino hacia

[353] La espalda también puede representar, junto a este sentido nuclear, un valor de potencia y fuerza, porque es en ella donde se sitúa el vigor físico y psíquico del ser humano, lo que le permite sostener las cargas. Espalda, manos y brazos son el poder de hacer, de actuar. En realidad, estos valores deberíamos tratarlos asociados al mito de la tierra, que es el específicamente corpóreo y humano. Adelantamos, sin embargo, que la espalda como sostén puede encontrarse en "Repetición de lo narrado", donde el brahmán sostiene en su espalda un haz de leña y hierbas, o en "La mujer y el dios", donde la mujer carga, como todo ser humano, con el dios a sus espaldas.

el centro y el de la palabra sustancial, porque ambos se realizan sobre de la materia tangible. En realidad, tratar a fondo las apariciones de la palabra como objeto y medio de exploración nos llevaría a repetir las ideas que fueron expuestas en capítulos anteriores. Por ello, nuestra intención es señalar únicamente las alusiones que puedan dirigirse directamente al mundo del mito.

En primer lugar, nos encontramos con el mito del **nombre del dios**, que aparece, por ejemplo, en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde se dice del iluminado que "Ha conocido el nombre verdadero de Dios y puede revelártelo para que tú liberes a su pueblo" (33). Entendemos que la alusión se inscribe en la Cábala, porque, según esta tradición, existen diversos nombres secundarios para referirse a Dios, que son los que indican sus atributos: Dayyān (juez), Saddîq (justo), Hannûn (clemente), Rahûm (misericordioso), Elōhîm (Dios), etc., son nombres comunes y derivados que designan acciones. Sin embargo, el nombre verdadero al que se refiere Abulafia es el tetragrámaton Yod-He-Waw-He (YHWH), que carece de etimología conocida. Solamente este tetragrámaton designa la "Esencia", sin asociación de ningún concepto, tal y como expone Maimónides. Está claro que el nombre de Dios es algo desconocido para la mayoría, y el hecho de haber accedido a su verdadera pronunciación es indicio de iniciación, de capacidad de llegar y comprender la unicidad que encierra ese nombre[354].

Esta mística mágica del nombre de Dios acaba por extenderse a todo nombre, y, en la misma tradición cabalística, se traduce su estudio en la Gematría o numerología onomántica, que parte de las equivalencias entre números y letras del alfabeto hebreo para buscar lecturas ocultas de las escrituras. Así, entendemos que se diga del nombre Abraham que "puede llamarse también Raziel o Zacarías, porque su nombre, como todos los nombres, está escrito con números" (33). El juego cabalístico de los números que hace equivalentes esos tres nombres parte de las ciencias adivinatorias numerológicas que se basan en los principios cabalísticos, que proponen que cada ser tiene un principio y una forma. Particularmente, la mención se refiere, como hemos dicho, a la Gematría onomántica. La onomancia, en efecto, consiste en

[354] Maimónides, en su *Guía de descarriados*, opina sobre el Šem-ha-m^{e}foraš o tetragrámaton, que "no todos estaban en el secreto de cómo debía pronunciarse, ni que «moción» debía llevar cada letra (...) Yo creo que cuando los Doctores dicen: «El tetragrámaton lo transmiten los Sabios una vez por semana a sus hijos y discípulos», no se refieren solamente a la pronunciación, sino también a la enseñanza de la «unicidad» del mismo, en que late asimismo el misterio divino" (169-170).

atribuir un determinado sentido a un nombre o palabra en virtud de su valor numerológico. La onomancia actual es resultado de la simplificación medieval realizada por Ramón Llull. En la idea de la unicidad de Maimónides, sin duda, subyace la del valor simbólico del número uno, que en la Cábala representa lo activo, lo masculino, el nombre y, por tanto, a Dios y al origen del Aleph. Puesto que es la base de todo número y la reducción de la multiplicidad, en la alquimia equivale al andrógino hermético, consumación de la pareja. De este modo, parece claro que estamos de nuevo en la frontera de lo indiviso, en el territorio de la iluminación y de la retracción negadora de la dualidad histórica. La idea de unicidad, enlazando por tanto con toda la tradición cristiana y no cristiana, nos remite a la esencialidad del símbolo del centro. Este hecho nos permite explicar, también, que el protagonista positivo de Valente sea siempre uno y solo: Abulafia, la mujer, Uriel, etc., así como la aparición de símbolos de la unicidad y la centralidad ya vistos.

Por otro lado, no nos parece arbitrario que sean tres los nombres propuestos por el personaje, ya que, continuando con los valores simbólicos de los números, el del tres es uno de los más significativos de los relatos de Valente. Por ejemplo, los símbolos mediales se caracterizan por coparticipar de tres nieveles de la realidad, por comunicar tres mundos; las hijas del rey de "El señor del castillo" son tres, al igual que las Musas que luchan con el poeta de "Tamiris el tracio", o las tres esquinas vacías y blancas del álbum de Hui-Tsung en "Segunda variación en lo oblicuo". El tres es el número de la Santísima Trinidad cristiana (a ella se alude, en tono jocoso, en "La visita": "alguna de las tres sagradas personas (...)", 143), y representa la armonía y el equilibrio de los contrarios. En el tres se basa, además, la primera figura geométrica posible, el triángulo, ya que el uno sólo representa un punto y el dos carece de una de las dimensiones necesarias. Para los griegos, el tres es la base de todo lo conocido y, en la tradición judeocristiana, se acumulan las acepciones, que, pese a todo, siempre apelan a la idea de la eternidad. Frente a estos valores positivos, también pueden aparecer otros negativos, como ocurre en "Los nicolaítas", donde los personajes se alimentan de "tres clases de humos" y "Practican tres deportes" (133). El tres es aquí símbolo de lo estático, lo medido, lo previsible.

La misma idea subyace en la alusión a la posibilidad de deshacer nudos y combinar letras, como un juego que lleva la palabra hacia su centro, al centro del

significado creador del Verbo. De modo casi idéntico, el poeta protagonista de "El mono" declara que su escritura se basaba en la combinación "de modo casi automático" de una serie de palabras "previamente escogidas en el diccionario como materia de visión" (47-48). La posición aleatoria de las palabras equivale a la palabra oculta de la inspiración, que es la que realmente mueve la escritura. La misma preocupación por el nombre del dios aparece en "La mujer y el dios", donde su protagonista "sólo sabía el nombre del dios" (35); en este caso, ese conocimiento se presenta como insuficiencia. Debemos tener en cuenta que el texto se sitúa en la transición del mundo de la magia al de la religión, en el sentido que le da Frazer a esta evolución (Frazer, 123); es decir, pertenece a una etapa en la que la idea de divinidad no se ha separado totalmente de la actividad natural y, por lo tanto, se cree que el dios está al alcance de las exigencias del ser humano, aunque en la práctica, como la protagonista experimenta, no es así, porque reside ya en una dimensión inalcanzable e incomprensible. Este mismo autor nos advierte que "Los dioses deben guardar secreto su verdadero nombre, temiendo que otros dioses y aun hombres aprendan su místico sonido y puedan conjurarles con ellos" (307-308). Sin duda, la idea es la misma[355] y, sin embargo, la mujer entiende que el saber el nombre del dios no le sirve de nada, porque éste es un ejemplo de lo que Eliade llamaría "*Deus otiosus*", divinidad ajena a las preocupaciones humanas, indiferente a la pronunciación o no de su nombre, porque es propiamente una entidad religiosa, y no mágica. Saber el nombre del dios, en este caso, parece acarrear venganza por parte de la divinidad. Pero, además, el conocimiento de ese nombre está limitado a la posesión del lenguaje de la tribu, del que ella carece, porque los ancianos le hablan "con palabras cuyo sentido no pudo comprender" (35). El peregrinaje de la mujer es, por tanto, el que la llevará a la presencia del dios, pero también el que emprenderá en busca de la palabra originaria, distinta a la ortodoxa, que ella no comprende. Estamos, sin duda, en las proximidades del mito del Espíritu Santo políglota, del don de lenguas.

Una vez más, la idea del nombre secreto se da en "Mi primo Valentín", cuento en el que el primo iniciado, Valentín Israel Valente, sabe que su nombre casi palíndromo, que juega con la forma de las palabras y alude al simbolismo numerológico que ya hemos mencionado, es conocido o descifrado por el ángel: "¿Acaso no sabía él

[355] Adviértase que Gershom Scholem apunta que "Cette conception du nom de Dieu comme suprême concentration de puissance divine, represénte une liaison entre un monde d'idées qui

las letras de tu nombre?" (53). En este sentido, saber las letras o el nombre de alguien equivale a mirarlo a los ojos, a desvelar la secreta conformación de la persona. De modo similar, en "El ala", una de las preocupaciones del visitado es si "¿Pronunció realmente su nombre o dijo sólo un nombre parecido al suyo que él mismo entendió mal?" (66). En efecto, el uso correcto o no del nombre propio implica un reconocimiento y un cierto dominio sobre el nombrado; del hecho de que el visitado no conoce el nombre del visitador nace buena parte de su zozobra ante la visita y los acontecimientos subsiguientes.

Otra idea asociada es la del mito del **lenguaje ajeno**; la atracción y el miedo por un lenguaje incomprensible sirve para dotarlo de una cierta aura mítica, la de las divinas palabras que se consideran grávidas de conocimiento. Lo vemos, en distintas formas, en cuentos como "La mujer y el dios", cuya protagonista comprueba que las palabras de los ancianos de la tribu le resultan incomprensibles, y por ello inicia el camino de búsqueda del lenguaje secreto de la divinidad. También aparece en "El ala", porque su protagonista comprueba que el lenguaje de su visitante, quizás un ángel, le resulta también inaccesible: "un torpe esfuerzo, por su parte, de identificación y las aclaraciones del visitante, acaso en otra lengua, que no conseguía ahora recomponer" (67). También es similar el caso del poeta de "El mono", que descubre de repente que los gruñidos del animal son fragmentos de voz humana. En "Hagiografía", el sueño del niño se revela en su dimensión angustiosa por la incapacidad de entender las palabras del obispo: "La homilía era en una lengua extraña que nadie comprendía, lo que aumentaba mucho la inquietud o el terror", aunque, finalmente, comienza a ser capaz de descifrar el misterio de la palabra, como signo de la revelación: "De pronto (...) empezó a adivinar ciertas sílabas, palabras luego, una frase entera después" (151). En una línea similar, la idea del lenguaje oscuro aparece también en "Pseudoepigrafía", y lo hace como tema central: el lenguaje que se sale de los cánones normales de interpretación, el lenguaje oracular, es incomprensible porque suspende el orden codificado; es decir, en el mismo sentido que tiene el diálogo de "Repetición de lo narrado", que al principio resulta incomprensible a Nidaga, porque no tiene la clave, se trata de liberar los

originellement était en relation avec la magie, et des représentations qui sont en rapport avec la spéculation mystique proprement dite" (Scholem, 1975: 50).

mecanismos automáticos de decodificación de la mente[356]. En "Fuego-Lolita-mi-capitán" se da otro modo de lenguaje incomprensible, representado por la pregunta del loco —"María ¿vienes o no vienes?"—, a la que nadie supo nunca dar respuesta: "nadie pudo nunca responder": es la palabra iluminada, fuera del alcance de la mayoría dominada por las "palabras muertas" (124).

La palabra inaccesible también puede aparecer representada por un **libro** sellado o no disponible, como ocurre en "Hagiografía", donde el obispo lleva un "libro cerrado", es decir, secreto; igualmente, en "El uniforme del general", el cura lee en un libro del que no participa el condenado, porque la lectura se realiza en voz baja, sin articular las palabras; Uriel de Acosta no puede tener libros en sus manos, porque puede ser acusado de heterodoxia; Abulafia porta a su entrada en Roma un libro de Maimónides que, quemado por la curia, aterrorizada por el simbolismo oculto de aquella escritura. En definitiva, el libro es símbolo de la ciencia y la sabiduría, incluso resumen del universo, como en el caso de Borges. Pero un libro cerrado simboliza la materia virgen o vedada; abierto, sin embargo, airea su secreto, enseña el corazón (Fulcanelli, 1974). En estos ejemplos, evidentemente, se trata de palabras vedadas, ya por incapacidad para la comprensión de las mismas, ya por avaricia o avidez del poder.

Insistiendo en la idea de la **escritura material** a la que nos referimos anteriormente, apuntamos al puente de palabras que construye el personaje de "De la no consolación de la memoria", y debemos tener en cuenta también la alusión del escritor de "El mono", que es, como ya sabemos, una especie de cabalista. Su escritura consistía en la formación de figuras: "imitaban en su estructura interior formas geométricas sagradas, como el cuadrado o el círculo", o "Pero yo, escritor de cuadrados, de formas pentagonales secretas, de congelados símbolos geométricamente proyectados en el plano venerable de la significación (...)" (48). Partimos de los valores de las **figuras geométricas** aludidas, que, en efecto, tienen un gran contenido sagrado e iniciático. Por ejemplo, tradicionalmente, el cuadrado se asocia a la tierra, mientras que el círculo representa al cielo. La geometría cabalística (*vid.* Champeaux & Sterckx, 1984: 364 y ss). Sabemos, como nos recuerdan Chevalier & Gheerbrant (1995: 531), que la geometría o las figuras geométricas tienen una gran importancia en cierta culturas, y

[356] Northrop Frye lo expresa así: "La ambigüedad del oráculo se convierte en la ambigüedad de la agudeza, algo que se dirige a un entendimiento verbal que conmueve la mente liberándola" (1980: 148). Se trataría de pensar no pensando.

especialmente en las religiones que non usan iconos, como el judaísmo y el islamismo. En ellas, por la aversión a la representación de figuras animales y humanas, el simbolismo geométrico aparece cargado de connotaciones. El pentágono se identifica con el pentagrama en su forma no estrellada, y tiene una simbólica amplia, si bien siempre basada en el número cinco, que representa la unión de los desiguales (Chevalier & Gheerbrant, 811), es decir, del tres masculino y del dos femenino. En este sentido, estamos de nuevo en la reducción de las dialogías y antinomias tradicionales, en el terreno del andrógino y de la manifestación indiferenciada de la divinidad. Por su parte, el círculo es una forma perfecta y acabada en sí misma, representación del eterno retorno, que se inicia y termina en un mismo punto, y por ello se relaciona con el cielo y con el centro, a diferencia del cuadrado, que pertenece a la tierra. El cuadrado es otro de los grandes símbolos y uno de los más empleados en muchas tradiciones. Representa la antítesis de lo trascendente, es decir, lo creado, la tierra, y, también en oposición al círculo, que rueda constantemente, el cuadrado es estático, porque sus cuatro lados le sirven de pie para anclarse. Por otro lado, sabemos que es muchas veces la base de los templos y los lugares sagrados[357]. De este modo, la coaparición del cuadrado y el círculo, unidos al pentagrama, representan la reducción de las antítesis, y forman una especie de trinidad: el cielo, la tierra y el lugar de encuentro de ambos.

Puesto que ya nos hemos referido al valor simbólico de los número tres y uno, debemos mencionar aquí que el dos, antes aludido, representa frente al uno el principio pasivo y, por tanto, según la tradición cultural occidental, lo femenino fecundable, el desdoblamiento adánico del uno. Por otro lado, el dos siempre representa la dualidad, el antagonismo, el sí y el no, el sueño y la consciencia, etc. Este valor es, evidentemente, el que posee en "En la séptima puerta" o "Con la luz del verano", donde representa a los hermanos o, más exactamente, al motivo del doble o *doppelgänger* que trataremos más adelante.

Volviendo sobre el lenguaje material, es similar a esta idea la del **lenguaje** que puede ser silencio o reducción al silencio originario, como instrumento de acceso a lo que no se puede decir. Así ocurre en "El regreso", que postula que sería preciso "ir angostando las palabras hasta subsumir el lenguaje en su silencio" (89). Reducir la

[357] El valor cabalístico y mágico del cuadrado no le es en absoluto desconocida a Valente. Recordemos sino el juego con el palíndromo *Sator arepo tenet opera rotas* inscrito en un cuadrado dividido en casillas que retoma en alguna ocasión al autor.

espesura de las palabras materiales, sutilizarlas hasta alcanzar el no decir. Por otro lado, toda escritura se encuentra en su estado más puro en la destrucción, en la forma de libro reducido a cenizas por la fuerza de la combustión interna de la palabra; así, la escritura es también destrucción, como ocurre con la que realiza Uriel de Acosta en la playa, borrada enseguida por el mar.

Otra manifestación de la escritura como sustancia material es la que se da en "Intento de soborno". Es una escritura funcional, la de los números y la contabilidad. Por eso se habla del "reino de las formas" asociado a los "grandes libros, las columnas del debe y el haber, los cuadros y los números" (121)[358]. Además, sobre todo, la escritura se funda en el riego sanguíneo del escribiente, porque se inicia en el corazón, y de ahí pasa al pulso: "¿Cuántos secretos golpes del corazón contiene una letra perfecta?" (121). Estamos ante la idea de la escritura-pintura —"tenía el arte del calígrafo", 121—, equivalente, por ejemplo, a la pintura caligráfica o escritura pictórica de la tradición china Zen, donde arte y escritura se funden; es la llamada pintura *Sumi-e*, practicada, por ejemplo, por los emperadores de la dinastía Sung (cfr. Watts, 1975: 196), a la que pertenece el emperador de "Segunda variación en lo oblicuo". La actividad de escribir, pues, es un esfuerzo por reapropiarse simbólicamente la presencia; es decir, no es un sistema sustitutivo del habla, sino que pretende ser autónomo, y tampoco se limita a la representación, sino que busca crear. Cuando el narrador alude al "arte de las letras, los espacios, los rasgos", no podemos menos que pensar en la Cábala, para quien las letras tienen un poder creador desconocido; el orden de la *Thorá* o Ley está oculto y sólo lo conoce Dios, ya que, si se intentase leer y se hiciese en un orden equivocado, podría darse lugar a fenómenos propios de la divinidad, como la creación de un mundo, la resurrección de los muertos, etc. Según Gershom Scholem, las vocales representan lo psíquico por oposición a lo "hýlico" de las consonantes. Las vocales son como un punto y, por tanto, equivalen a círculos, mientras que las consonantes tienen formas cuadradas, de donde se coligen las series Dios-alma-vocal-círculo y Tribus-cuerpo-consonante-cuadrado (*vid*. por ejemplo, 1975: 62)[359]. Toda esta teoría de las letras y los sonidos nos hace recordar la de las correspondencias del Simbolismo y la de la sinestesia a partir del

[358] Esto tiene cierto valor peyorativo, ya que sobre los números y la proporción se sostiene la noción de orden y equilibrio Este sentido de los números es opuesto al que obtienen en la numerología mágica.

[359] Scholem establece los mismos principios sobre la magia del nombre de Dios que hemos estado exponiendo (cfr. Scholem, 1975: 55 y ss.).

color de las vanguardias pictóricas de principios de siglo; además, sabemos que para Valente estas ideas no pasan desapercibidas[360]. Así pues, la letra es símbolo del misterio del ser, de su unidad fundamental y de su diversidad innumerable, derivada de una combinatoria teóricamente infinita. Volviendo a la idea de la que partíamos, la materialidad de estas letras, tengamos en cuenta que, para la tradición cabalística, así como para el Islam, el universo es producto de las letras, pero es en el ser humano concreto, en su pulso, donde se manifiestan. Por lo que se refiere a la referencia a la forma de las letras, se puede aclarar que, en su origen, pueden proceder del dibujo esquemático de un animal, de un gesto humano o de la representación de una realidad concreta; así ocurre en la Cábala[361].

Así y todo, el caso más manifiesto de escritura-materia es el que vemos en "Sobre la imposibilidad del improperio", donde el narrador se debate en el dilema de cómo representar lingüísticamente lo irrepresentable. Su solución es la de proponer una palabra moldeada en barro o escayola, que pueda albergar en su interior la oquedad del personaje referido. Más que en ningún otro cuento, aquí, aunque en tono satírico, la palabra se hace barro.

Pasamos ya, para cerrar este apartado de los símbolos centrales, al gran símbolo valentiano, el que caracteriza de modo prototípico, como hemos propuesto, este núcleo mítico: el agua, las aguas y sus fuentes originarias. Hemos hablado anteriormente del agua-espejo y del agua estancada, pero ahora volvemos sobre el valor positivo del **agua-centro** y origen. Donde mejor se demuestra el valor trascendente atribuido a la misma es, sin duda, en "Biografía", que constituye, verdaderamente, una apología del manantial como origen de la vida. Recordemos, además, que las aguas del cuento son "Aguas calientes" o "Augasquentes" (147), es decir, fuentes termales "que vienen a la superficie burbujeantes, calientes", como manifestación de los dioses del fondo; en efecto, estas aguas suman el valor nuclear del líquido con el valor, que nosotros hemos entendido como subterráneo, del fuego[362]. Dos fuerzas opuestas unidas

[360] Nos referimos a la circunstancia ya comentada de que en casos como "El regreso" habla de las vocales y las consonantes en términos espirituales más que fonofonológicos, al aludir a la palabra "nada": "casi no consonante intermedia absorbida en la blancura de la doble vocal única" (89).

[361] Toda esta teoría es tratada por Knorr de Rosenroth en una obra de 1958 (*Le symbolisme des lettres hebraïques*), tal y como proponen Chevalier & Gheerbrant. Por otro lado, recordemos que de toda esta concepción nace un poemario tan importante como *Tres lecciones de tinieblas* (1980). Haremos hincapié en la escritura dentro del apartado antropológico-etnográfico.

[362] El agua es *yin* frente al fuego *yang*; es norte, frío y feminidad frente al sur, calor y masculinidad.

son, de nuevo, manifestación o indicio del centro; la androginia del agua y el fuego son las aguas en ebullición, vaporosas, oleosas. Sabemos, además, que el calor se asocia físicamente a la luz, y que es una potencia cósmica que incuba el huevo del mundo; uniendo a este valor el sentido purificador que puede tener el fuego, está claro que la fusión tratada representa en su grado máximo las fuerzas genesíacas del cosmos. Esas aguas manifiestan, así, a los "dioses del fondo" (147).

Sabemos que los significados básicos de las aguas, en lo mítico, son varios: primero, son fuente de vida; segundo, son un medio o instrumento de purificación y, tercero, su seno es un centro de regeneración. Estos valores míticos, como veremos, están asociados en Valente a la aparición del agua. Creemos, sin embargo, que el contenido principal es el que se refiere a la representación de la infinidad de lo posible, del germen de los gérmenes; en este sentido, sumergirse en el agua o beberla es retornar al origen en una fase de regresión y desintegración bautismal que condiciona la posterior reintegración, emersión y regeneración: soteriológicamente, toda inmersión opera un posterior renacimiento. Por eso, hemos entendido que el sentido principal del cuento, que determina toda una tendencia psicológica y literaria de la narrativa de Valente —la orientada a la retracción hacia el origen— es el de servir al narrador adulto y alejado como medio de purificación, reintroduciéndose en aquellas aguas calientes que perviven en la memoria para poder resurgir de los escombros históricos que la misma memoria alberga. Para comprobar la intensidad e importancia de esta imagen en Valente podemos volver de nuevo a "El regreso", porque en este caso el agua es también la que sostiene la reaparición del "cuerpo lustral". Evidentemente, volvemos a recurrir al ritual del bautismo cristiano, particularmente a su segunda fase, la de la emergencia tras la inmersión. La emergencia revela la aparición del ser renovado, purificado y vuelto a la unión con la fuente divina que había sido perdida durante la gestación. Surgir del agua es, por lo tanto, renacer de un modo distinto, reinsertarse en el flujo místico de la materia, en conexión con el mito de Lázaro: "(...) el soberano imperio de la tarde hasta las aguas de una playa remota, donde el cuerpo lustral reaparece y, súbito y solitario, empieza a andar" (89).

Parece claro que la idea del **agua como origen** de la creación está tomada de la tradición judeo-cristiana. El *men* hebreo simboliza el agua sensible, es agua y matriz; manifiesta todas las cosas y, por ello, se considera una hierofanía. Así, el agua

es femenina, agua originaria que nace de la tierra y, de algún modo, se puede decir que la tierra, por tanto, está grávida o preñada de agua. No es otra la razón de que el narrador crea que estas son "Aguas placentarias" (147), asociadas a su propio nacimiento y, posteriormente, desde el tiempo de la narración, a su renacimiento o resurrección desde la memoria de esas aguas[363].

Por lo que se refiere al **valor purificador** de las aguas, viene dado por el hecho de que éstas son aguas de comunión, aguas que "era necesario beber para defenderse de las miasmas de la muerte" (147). El rito de beber las aguas es un rito eucarístico, de alianza y comunión. Puede ser, además, una forma de bautismo y de amuleto contra la presencia de la muerte. Como hemos apuntado respecto a las aguas estancadas y como veremos más en detalle, el líquido encerrado, que ha perdido su pureza y se ha mezclado con la tierra, carece ya de todo poder purificador; en este sentido apuntan Chevalier & Gheerbrant que "La perversión se encuentra igualmente representada por el agua mezclada con la tierra (...) o estancada, que ha perdido su propiedad purificadora: el fango, el lodo, el pantano" (1995: 591).

En "Hagiografía" surge el símbolo del **musgo**, que, según el personaje, crece en su propio cuerpo asociado a la noche. El musgo, por un lado, se une a formas básicas de la vida y, por otro, aparece unido inevitablemente a la idea del agua o de la humedad: es una forma del agua, marcada por la blandura y la suavidad, que indica, una vez más, el centro originario.

Por otro lado, asociado a las aguas aparece el símbolo del **manantial** o fuente. Por sus aguas siempre cambiantes, la fuente simboliza no tanto la inmortalidad como la perpetuación del rejuvenecimiento: es, pues, un mito cíclico y copulativo. Sabemos que la sacralización de los manantiales es universal, por el hecho de que constituyen una boca de agua viva, femenina y virgen. Gilbert Durand (1982) entiende que esta agua lustral del manantial es resumen de la pureza. Pero además, identificando el manantial con la memoria, es posible hacer entrar en el cuento la dimensión

[363] Mircea Eliade habla de la asociación intrínseca entre la idea del regreso al origen con los atributos de la feminidad: ir al centro suele ser una bajada al útero materno o, al menos, femenino (cfr. 1978: 85-87). Este mismo autor explica que la placenta simboliza las aguas primordiales y la tierra, donde nace la vida y se desarrolla (1988). En el mismo sentido se expresa Frye, que entiende que el descenso del héroe se hace en realidad al útero de la tierra-madre (cfr. 1980: 129, 137). Debemos tener en cuenta, además, que la feminidad ácuea se restringe al liquido subterráneo, porque el agua vertical, como la lluvia, tiene atributos masculinos.

inconsciente: el manantial y sus aguas, evocadas por el narrador, resumen, en efecto, los posos ocultos de su psique.

Finalmente, una última característica de las aguas de "Biografía" es su espesura sustancial: "Bebió él esas aguas, que era necesario batir a causa de su grosor (...)" (147). En efecto, anteriormente decíamos que las aguas fundidas con el fuego eran espesas y oleosas; es decir, se pueden asociar con el **aceite**, líquido espeso que sostiene con mayor facilidad la flotación de la vida. Este aceite no lo es de unción ni de iluminación (las lámparas de aceite), sino que, su consistencia específica lo hace símbolo de un vínculo intermediario y representa la indiferenciación de lo primordial. En un caso como "De la no consolación de la memoria", donde "Nadaba en el aceite un pez enorme" (127), el aceite, sin perder el valor simbólico que hemos descrito, unido al del pez, entra, como en otros casos vistos, en la parodia de su propia simbología, ya que se convierte en un aceite de cocina en el que se fríe el pez del origen y de la memoria. Este aceite podría formularse también en forma de **leche materna**, como la que se evoca en "En la séptima puerta" como vínculo de unión entre los dos hermanos: "buscaban la misma lecha amarga en el mismo pezón" (99). Por otro lado, en "Hagiografía" se alude a la "viscosa humedad" (150) de las sábanas de la infancia. Evidentemente, se trata del líquido seminal que, curiosamente, en otros casos a los que nos referiremos en el siguiente apartado, aparece como equivalente del agua-lodo.

Finalmente, vamos a referirnos, en cada uno de los cuatro apartados de este capítulo, a la aparición en ocasiones muy significativa de un abundante **bestiario** cargado de valores míticos. En efecto, hemos comprobado que la presencia de animales no se restringe a un uso concreto, igual que ocurre con el resto de los símbolos y que, apoyándose o no en la tradición, Valente utiliza la simbología animal para desvelar contenidos míticos de los distintos niveles que analizaremos. De este modo, en lo relativo al centro, una de las especies de animales utilizada es la de los **reptiles**, que ya vimos en otras ocasiones. Los encontramos en "Sobre el orden de los grandes saurios". Si bien los reptiles son animales básicamente telúricos, terráqueos, su aparición en los relatos del autor suele hacerse asociada, más que a la superficie de la tierra, a su profundo centro. Así ocurre en el cuento indicado: el personaje comprueba cómo, por debajo de su vida cotidiana, de su casa y su habitación, se mueven saurios reptantes que luchan por salir a la superficie y provocan efectos físicos visibles en la realidad

inmediata. Se trata, sin duda, de un símbolo de la emersión desde el centro, equiparable, por tanto, al del agua que surge del fondo del manantial. Estos reptiles, además, son saurios antiguos y extinguidos, dinosaurios; es decir, suman a su sentido ascendente desde el centro el de la antigüedad de lo mítico, equivalente a las "antiguas sustancias" (52) con las que trajina el personaje de "Mi primo Valentín" (1994[b]: 149-151). Por otro lado, debemos tener en cuenta que en "Sobre el orden de los grandes saurios", a la vista del personaje, se produce una **metamorfosis** del orador, que progresivamente va adoptando los rasgos físicos de un lagarto. Partiendo de que, según Frye opina, "Es verdad, como dicen los estructuralistas, que cada sistema estructural incluye un conjunto de transformaciones, siendo las metamorfosis las transformaciones normales de la estructura del mito. Cada aspecto de caída o de descenso está unido de algún modo a un cambio de forma, habitualmente por la asociación o identificación de una figura humana o humanizada con algo animal o vegetal" (121), este cuento debe entenderse, por tanto, como un descenso hacia el centro o como un ascenso de ciertas formas del centro a la superficie, puesto que Valente no plantea, como hemos visto, la incomunicación entre tierra, cielo y centro. Comprobamos, por tanto, que es cierto que una transformación, real o subjetiva, de un personaje humano en un animal tiene un sentido mítico muy profundo, que puede ser positivo y valorizador, como en este caso, o negativo y degradativo, en ejemplos que señalaremos. Sobre todo, nos parece importante indicar que el proceso metamórfico, frente a lo que se pudiera creer, es bastante intenso y repetido en los relatos del autor. Sin ir más lejos, y utilizando el mismo símbolo, tenemos el ejemplo de "El fusilado", que acaba por convertirse en un "gran lagarto verde". De nuevo, este reptil no es exactamente telúrico, sino subterráneo, ya que su hilo vital lo ata "al siemprevivo (...) centro de la tierra" (78). Metamorfosis vuelve a ser descenso al centro originario. Por otro lado, en el mismo texto aparecen lagartijas "rápidas, eléctricas" (77), que apelan a la idea de la iluminación, además de ser también elementos del centro.

También en "Repetición de lo narrado" encontramos un símbolo prototípico del centro en el caso del **elefante** que lleva al rey y a su séquito; en efecto, en la tradición hindú, en la que se inserta el texto, el elefante es la montura de los reyes y, en primer lugar, de Indra, el rey celeste. Significa, así, el dominio del centro real y el conocimiento, asociado a la divinidad Ganesha. Se considera, además, que es el soporte

del mundo, porque el universo descansa sobre el lomo de un elefante. Resulta evidente que en el relato se asocia a valores opuestos a los tratados, porque, precisamente, el conocimiento se sitúa lejos de él, en el suelo, como forma humilde de estar en la tierra.

El **pez**, que puede ser también símbolo del centro, unido a los limos primordiales y equivalente en la tradición cristiana a la divinidad (*ιχθυς*), es en "De la no consolación de la memoria" víctima de la opresión de la sociedad: la memoria del origen, e incluso la idea de divinidad, mueren achicharradas en aquella época.

Un ejemplo más de trascendentalización animal, que en realidad ya fue explicado en otro momentro, es el de las dualidades antitéticas de "En la séptima puerta". En efecto, cada uno de los hermanos en lid es comparado a un animal opuesto, uno aéreo y otro terráqueo. Así, se oponen "**serpiente**" y "**águila**", "lagarto" y "halcón" (99). De esta forma se unen dos de las figuras que se han considerado fundamentales en el psiquismo humano: el pájaro (la pluma, el ala), y el animal terrestre, combinados en torno a una idea de verticalidad que viene a desvelar el compuesto corporal y espiritual del ser humano. La serpiente y el lagarto representan la parte corporal y genesíaca; particularmente, explica Valente, la serpiente es "un símbolo onírico mayor o una forma arquetípica de los dioses primigenios" (1994[b]: 149); tiene que ver, pues, con la inmersión en el yo originario. El ave, como sabemos, representa la máxima expresión del deseo de verticalidad; también este símbolo es tratado por el autor desde un punto de vista teórico, opinando que "los pájaros son psicopompos. Convertirse uno mismo en pájaro o ser acompañado por un pájaro indica la capacidad, mientras aún se está en vida, de emprender el viaje extático al cielo y al más allá" (1991: 160). Pero, además, los elementos terráqueos, particularmente la serpiente, por su forma alargada y horizontal, representan también hasta cierto punto un impulso ascendente, que algunas culturas conforman en el mito de la serpiente alada o serpiente pájaro, como ocurre con el Señor Quetzalcoatl mesoamericano; no se trata sólo del reptil que tiende al cielo, sino también del pájaro que aspira a la tierra (cfr. Champeaux & Sterckx, 1995: 308). De este modo, la conjunción fraternal ascendente-descendente con movimiento en los dos sentidos, equivale al árbol o a la fuente, en tanto que vía de comunicación del centro con la superficie y viceversa.

Los reptiles vuelven a aparecer en "Hagiografía" dentro de las pesadillas del niño; se trata de "serpientes y lagartos verticales" (150); la verticalidad no es aleatoria,

puesto que revela de algún modo la erección y el despertar sexual. Particularmente, las serpientes están asociadas a las mujeres, y al mismo tiempo tienen un carácter ambivalente, pues representan tanto el falo como la vagina. Por lo que se refiere a los lagartos, son "súbitos", y recorren su columna vertebral; es decir, son expresiones aminoradas de la serpiente, pero dotados del valor del fulgor, de la iluminación, con lo cual se pueden entender, en su eléctrica velocidad, como eyaculativos. En el mismo cuento, además, aparecen también **arañas**, que no tienen carácter infernal, sino que se unen al mismo simbolismo sexual de los reptiles; son, como éstos, "formas no diurnas" (150), en tanto que proceden del sueño; sin embargo, en su valor onírico no indican culpabilidad o terror, sino despliegue sigiloso de la sexualidad dentro del cuerpo del protagonista; en este caso, serían formas succionadoras no rechazadas.

4. 1. 2. 2. 2. Los pantanos y los hornos

Habiendo tratado los principales elementos y manifestaciones del centro como idea positiva, es necesario abordar a continuación las apariciones de los **mitos de descenso** unidos a la idea de lo infernal (en un sentido no estricto o no marcado). Bien es cierto que el centro es normalmente asimilado a un sentido descendente, katabático, y que, como hemos visto, muchas veces, los valores atribuidos a un símbolo de esta clase pueden resultar ambiguos. Sin embargo, creemos necesario partir de una separación de distintos tipos de descensos, uno positivo y trascendente, y otro negativo y crítico. Tal y como lo expresa Northrop Frye, en literatura, al menos desde un punto de vista mítico, existen cuatro movimientos primordiales, dos de ascenso y dos de descenso. Entre los primeros se da "la ascensión a un determinado mundo a partir de un mundo inferior" y "la ascensión hacia el mundo superior"; entre los segundos distinguimos "el descenso desde el mundo superior" y "el descenso a un mundo inferior" (1980: 111). Evidentemente, el segundo y el tercer movimientos tienen un carácter absoluto: se dan, desde cualquier punto, hacia el punto más alto o más bajo posible, el cielo y el infierno; los otros dos son relativos: se dan desde un mundo o estado particular hacia el inmediatamente superior o inferior, que no tiene por que ser el último de la escala. Aplicándolo al caso de Valente, el descenso al centro puede equivaler al descenso de tipo absoluto: es la llegada al límite de la existencia, liberado en general de connotaciones religiosas ortodoxas. Sin embargo, el descenso al que ahora nos enfrentamos, marcado por la negatividad, se hace desde un mundo terreno, en general el de la memoria de lo vivido, hacia un mundo subterráneo inmediato, el de las alcantarillas, los desagües, las sentinas de la sociedad, todos ellos sin trascender, intrascendentes.

Es imposible, sin embargo, no admitir la posibilidad de entrecruzamientos de los dos movimientos, como ya advertíamos al principio del capítulo, sobre todo porque los usos paródicos que el autor otorga a símbolos normalmente asociados a la centralidad, pueden convertirlos en símbolos katabáticos e infernales, como iremos viendo y como hemos adelantado en algunos casos. Nos disponemos a entrar, pues, en el mundo de los **bajos fondos terrenos**, de los líquidos-lodos, del calor y el fuego, de

las escaleras de caracol sin salida, de la lluvia, la noche, los pozos, los pudrideros, arenales, abismos, olvidos, etc.

Justificamos, en primer lugar, que hayamos elegido el elemento **fuego** para representar este nivel. No se trata de que el fuego y sus valores asociados, como el calor, sean siempre reflejo de fuerzas negativas —véase, sino, el caso tratado de "Biografía"—, como tampoco el agua es siempre positiva, pero sí resulta bastante revelador que en no pocos casos sea empleado con este fin. Como sabemos, el fuego puede tener un valor purificador[364], de liberación, de percepción; por supuesto, no es éste el caso de los ejemplos que propondremos, sino que, por el contrario, apelaremos al fuego usado como instrumento de tortura, en un sentido lato.

Así, en primer lugar, encontramos uno de los efectos más característicos del fuego, como es el **calor**. En "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" es una fuerza de desquiciamiento físico, y además, nótese bien, es un calor no tanto atmosférico como subterráneo, procedente de hornos bajo tierra: "El calor subía como premonitorio vaho desde lo más profundo" (31). Contribuye a abrumar el carácter violento del Papa y crea una atmósfera de agobio que preludia, como el texto dice, el acercamiento al fuego subterráneo del que procede ese calor: el fuego infernal del que es pasto el Papa "como invertido árbol cuya raíz quemaban las llamas en lo alto" (34). El fuego es, además, la base de los autos de fe: el Papa pretende quemar al profeta que se encamina a Roma. Sin embargo, Maimónides le aclara que ese profeta arde ya "en otro fuego", que es el del Espíritu. Es este, sin duda, un valor positivo del fuego, unido a las llamas de amor místico, al fuego interior del conocimiento, el que, como apunta el cuento, arrebata a Elías en forma de carro.

El calor también está presente en "El vampiro", donde "empezaba a ser agobiante. Era como si el tiempo no transcurriese y quedara depositado en la sala misma oliendo a tiempo estancado, corrupto" (40). Calor y tiempo, por simpatía, se asocian para evocar la parálisis del tiempo, paralela a la del aire, con la consecuente sensación de ahogo que produce el calor. Su valor es, por tanto, el mismo que en el caso anterior. En "La mano", por su parte, si bien no se alude directamente al calor, sí se hacen repetidas referencias al sudor del niño: "el sudor pegajoso (...) sentí el sudor llegar hasta

[364] Así ocurre con el fuego, unido al azufre, que Ulises y Telémaco encienden tras la matanza en "Rapsodia vigesimosegunda". Gaston Bachelard, en efecto, apunta a la idea de que, por sus

mis ingles" (55-56); en este cuento lo que sí está explicitado es el elemento ígneo, en la forma de las lenguas de fuego del perro de la visión del protagonista.

Calor sofocante es también el de "El regreso", que aparece unido a la luz como símbolo de la imposibilidad de la visión: "Hacía calor»... El siroco se pegaba a las paredes de Roma como una lengua de fuego quieto. Era necesario taladrar el espesor de la luz para empezar a ver. «El calor lo aplanaba todo (...)" (88). Al igual que ocurre con las aguas de "Biografía", pero en sentido inverso, la luz es demasiado espesa y también hay que batirla, cortarla, para poder empezar a ver; ahora la ceguera se debe a exceso de luz y no a su carencia. Por otro lado, la imagen de la lengua de fuego quieta es ambivalente, aunque parece de indudable sabor bíblico, pues puede referirse al mundo infernal, a las lenguas del perro del averno o a las lenguas del Espíritu Santo sobre los apóstoles. Partiendo del contexto, parece preferible la primera interpretación.

En "La visita", la peregrinación erótica por la ciudad, que al final le parece al narrador tan decadente, también se realiza marcada por el calor: "qué más hubiera dado partirse el alma contra la muralla ilustre, con el calor que hacía en el taxi alquilado para cinco" (144). Se trata, como en los otros casos, de un calor ambiental y descendente que acaba por determinar la conducta del personaje, pese a que, en el interior de éste, se genere, con una sensación que nos recuerda el frío sexual de "*A midsummer night's dream*", un escalofrío: "El calor sofocante parecía evolucionar, en la ocasión insólita, hacia el frío" (145-146). Y es que, en efecto, tomado positivamente, el calor guarda una estrecha relación con la actividad sexual; así, el frío, como sensación opuesta, asociado al sexo, revela la no aceptación del mismo. De este modo, Valente parece tomar el sentido peyorativo que la tradición cultural otorga al sexo y al calor, particularmente cuando se manifiestan unidos o en relación causal, para parodiarlo y aceptar la carga infernal atribuida al sexo como valor necesario en toda persona. Esto lo apreciamos perfectamente en "Hagiografía", que explota el valor central de la respiración unido a la sensación de calor, porque allí el aire pasa de tibio a caliente[365].

virtudes desodorantes, y por ser capaz de separar las materias y de eliminar "les impuretés matérielles", el fuego es una de las principales maneras de purificación (1985[c]: 169).

[365] Mircea Eliade, (1983: 41) habla del fuego conseguido por frotamiento, evidentemente unido a la idea del acto sexual. Por otro lado, para Gaston Bachelard (1985[c]), el amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego: "Si la conquête du feu est primitivement une «conquête» sexuelle, on ne devra pas s'entonner que le feu soit resté si longtemps et si fortement sexualisé (...) Nous voudrions démontrer ici que cette *rêverie sexuelle* est une *rêverie du foyer*" (1985[c]: 75 y 87). Fuego y sexo son frotamiento.

El fuego que se apaga como señal de final y del inicio del descenso también está presente en los relatos. Por ejemplo, ocurre así en "Discurso del método", cuento en el que el método de tortura consiste en poner en la mano del prisionero una **vela** encendida y esperar a que se le apague para ejecutarlo. La unión simbólica entre fuego y vida parece estar bastante claro, y así lo entiende el preso cuando decide apagar el fuego. La vela, en tanto que fuego lento y de extinción prolongada, agónica, representa, en efecto, en nuestra tradición, la vida como agonía continuada y la precariedad de la misma, sometida a los más mínimos avatares del entorno. Por otro lado, la vela también aparece en "Fragmento de un catálogo", con el mismo sentido de desaparición prolongada o suspendida pero inevitable: "Oscuros en su limbo, contemplan los maestros extinguidos como se apaga un cirio interminable" (115). En este caso, la vida ya se ha extinguido, pero lo que se prolonga agónicamente es el olvido, que es la última forma perceptible de la permanencia del ser humano. El hecho de que se apague la vela es, en cualquiera de los dos casos, un equivalente de la caída en el abismo insondable de la no memoria (Eliade, 122 y ss.).

Íntimamente unido al fuego, forjado en él, se encuentra el símbolo del **metal**, en particular el del hierro. Como sabemos, evoca robustez e inflexibilidad y, no lo olvidemos, es la quinta y última de las razas entre las imaginadas por Hesíodo, caracterizada por la materialidad más absoluta y absorbente: "Ningún valor se atribuirá ya al juramento, ni a lo justo, ni al bien; sólo se respetará al inicuo y al violento; el único derecho será la fuerza, la conciencia no existirá". Esta descripción nos es demasiado familiar en la construcción narrativa valentiana como para dejar pasar por alto el valor simbólico y mítico del metal infernal por excelencia, porque, en efecto, el hierro, frente al cobre, es un metal vulgar; esa jerarquización late, no lo olvidemos, en el título de *El fin de la edad de plata*: oro, plata, cobre, hierro. Así pues, el hierro tiene un origen ctónico e infernal, y simboliza una fuerza dura, oscura, diabólica, como corresponde a la actividad de Hefesto o del herrero[366]. Un caso especial de aparición de este metal es "Intento de soborno"; no en vano, la ambientación es un gran almacén de hierro, procedente de la memoria del narrador, y que en general se puede considerar como un trasunto del infierno. Por otro lado, ya nos hemos referido al simbolismo del

[366] "El arte de hacer útiles es de esencia sobrehumana, ya divina, ya demoníaca (el herrero forja también las armas mortíferas)" (Eliade, 1983: 29). Siguiendo a este autor, señalamos que la actividad del

almacén y del tabernáculo como representación del centro, pero en una especie de parodia que permite leer el cuento en un sentido crítico y no trascendente. Sería excesivamente prolijo enumerar todos los elementos metálicos de una ferretería, pero recordemos que, además de los artículos de venta, encontramos una vagoneta de transporte interior, como si de una mina infernal se tratase, y también, conectando la forma del capitalismo con su sustancia ideológica, la moneda que recibe el niño como pago a su interpretación. El metal aparece también en forma de medallas militares de distintos calibres en "El uniforme del general", o como medallas religiosas en "Hagiografía": "Niño peinado y tonto entre medallas (...)" (150). En ambos casos son marcas del poder, como señales satánicas de la iniciación en el rito.

La **oscuridad** también puede servir de revelación del vacío negativo del subsuelo. Es la oscuridad que constriñe y oprime, no la ceguera buscada que libera. La encontramos, por ejemplo, en "La mujer y el dios": "Habían pasado noches (...) orillando el poblado en la oscuridad" (35). En la oscuridad de la noche transcurren también dos cuentos de tono gótico o terrorífico como "El vampiro" y "*A midsummer night's dream*". En éste último, además, la noche es "propicia" para un ritual; existe, pues, la idea subyacente de una ambigua advocación demoníaca, como veremos a partir de otros elementos simbólicos, especialmente el de la araña.

Una confluencia reveladora entre fuego y oscuridad se da en "Fuego-Lolita-mi-capitán", a través del contraste favorecido por el narrador entre la presencia iluminada de los locos y la tinieblas eviternas del ambiente. Así, en una aposición de los dos sustantivos, resume la dialéctica del momento: "Fuego. Tinieblas" (125). Los dos unidos forman, en realidad, un ciclo cósmico, equivalente al del día y la noche. Sabemos que el fuego puede ser de naturaleza penetrante o destructivo. En este caso, estamos ante la primera posibilidad, ya que es equiparable al fuego interior de la iluminación, sinónimo del *satori* budista, que es conocimiento penetrante no dado por la especulación racional (se trata de locos), sino por la percepción entendida como conjunción de las facultades del ser o unidad primigenia. El dúo fuego-tinieblas resume, además, la dicotomía oriental del *yin* y el *yang*; el *yin* es el tiempo cubierto, nuboso, el *yang* es el sol elevado por encima del horizonte: umbría y solana de un mismo cuerpo expuesto. Se resalta, así, la contradicción entre la luz de los locos y las tinieblas de los

almacén, connotada con las ideas del metal, se asemeja al infierno, pero no a la idea de la mina

cuerdos; mientras unos aspiran a la elevación, los otros se hunden más en las simas del desconocimiento.

Uno de los motivos más tradicionales en la literatura universal asociado al descenso al inframundo es, sin duda, el de la *katábasis* clásica unida a la *nekyomanteia* o **consulta oracular** a los muertos. Los dos elementos, localizables en las tradiciones más dispares, desde el viaje céltico de Bran hasta la *Odisea* homérica, se encuentran representados en una frase de "El regreso": "»Pocos días antes de emprender yo el viaje», escribieras, «mi cocinera decidió que era tiempo de consultar a los muertos»" (89). Empleada en el cuento, la referencia adquiere un nuevo valor, como ya sabemos después del análisis intertextual, porque esa consulta se convierte en la bajada real de Casey al reino de los muertos. Por otra parte, el descenso al mundo subterráneo aparece claramente representado en "*Dies irae*", que se desarrolla en torno a un descenso de una escalera circular, es decir, en espiral, que se acaba sin permitir ningún tipo de salida. Es, por tanto, una falsa espiral, ya que tiene un final. De este modo, se convierte en un laberinto en el que queda encerrado el héroe, precisando una solución trascendente, que consiste en ignorar la fisicidad del encierro, permaneciendo quieto y logrando trascender tanto el camino como la situación de acabamiento sin sentido en que se convierte éste. De algún modo, pues, ese descenso inútil permite la revelación, la aparición de "otra más cruda luz que la de la transmisión de lo visible" (93). En realidad, estamos ante el mito de la **cueva** o *kryptos*, tal y como lo denomina Valente ("Lorca y el caballero solo"), a la que ya nos hemos referido a propósito del empleo como centro que puede tener en alguna ocasión. En este caso, aparece asociada al mito del éxodo o camino obligado, que se realiza con o sin consciencia. Por otro lado, la imagen del viaje, en sus múltiples variantes y manifestaciones, es también tradicional, y está asociada a la vida como camino que sólo termina en la muerte; además, cuando se trata, como en el cuento, de un viaje katabático[367] repetido —el descenso cotidiano de las escaleras— que en un momento se convierte en trascendente, y que multiplica su carácter retroactivo por la imagen de la escalera en espiral, que continuamente vuelve sobre sí misma, la narración toma un sentido terminativo, equivalente a la llegada de la muerte en la última vuelta de la vida; así lo explica Northrop Frye, comentando que "La

como útero o entrada al centro.

mayoría de los viajes literarios tienen que ver con una u otra forma de búsqueda (...) pero en muchas búsquedas el viaje no concluye con un simple regreso a casa (...) El círculo horizontal adquiere la dimensión vertical en espiral de un movimiento dirigido, una visión de final de narración. La espiral es entre otras cosas un laberinto convencionalizado" (cfr. Frye, 1996: 135). Tal es lo que ocurre en "*Dies irae*", ya que no hay regreso posible, y el final del camino simboliza, al menos, el final del viaje en esa misma dimensión en que se venía desarrollando. Como apuntábamos anteriormente, el remate del camino para el personaje tiene un cierto sentido de aprendizaje o de revelación, ya que todo descenso al submundo del inconsciente o toda revelación fortuita conlleva un aprendizaje. Comprobamos, además, que el personaje intenta recomponer imágenes de su memoria, pero éstas aparecen rotas y son irrecuperables; este motivo, como sabemos, es el de la ruptura de la consciencia, la *anamnesis* de la que habla Eliade, necesaria para el descenso. Partiendo de todo ello, haremos una lectura mítica de este descenso, en esencia negativo, como una representación del viaje de aprendizaje, desagradable pero necesario. El conocimiento está íntimamente asociado al terror que éste produce: se trata de saber qué es lo que hay más allá, y para ello es preciso reconocer la existencia de un límite que marque el inicio de ese más allá, hasta el que hay que llegar pagando un cierto precio. Tal y como lo expresa Frye "Cuando lo que se busca en el inframundo es la sabiduría, se trata casi siempre de la sabiduría que se encuentra, de una u otra forma, conectada con la angustia de la muerte (...)" (1980: 141).[368] Por supuesto, este conocimiento adquirido no es fácilmente comunicable. En cierta medida, es de naturaleza mística, y precisa ser manifestado en forma oracular, que es, en realidad, el lenguaje que se emplea en la nigromancia. De ahí el uso de las fórmulas ambiguas del final: "Y al cabo comprendió cuánto había arriesgado en la

[367] El motivo del viaje, sin más, puede manifestarse en un plano horizontal, como un ciclo terrestre. Este subtipo, con los mismos valores de búsqueda, también está presente en los cuentos del autor, en casos como "La mujer y el dios", que trataremos en la dimensión terrestre del mito valentiano.

[368] Este motivo, en realidad, tiene también su versión bíblica, a la que Valente se refiere en alguna ocasión; se trata del episodio apocalíptico en el que el narrador relata cómo uno de los ángeles le entrega un rollo de pergamino —la letra, la palabra, el conocimiento— y le ordena que se lo coma para poder obtener ese conocimiento escrito, aunque le advierte que tal alimento le producirá amargor a su estómago.

partida: no ser ya objeto de amor, más sólo de juicio" (93)[369]. Es decir, el privilegio del viaje, puesto que se realiza a un mundo hostil, obliga a pagar un precio.

La **muerte** como mito contemplado o experimentado es necesariamente otra forma de descenso. Quizás sea ésta una de las referencias más repetidas en los relatos, porque en casi todos hay muertos o alguna forma de muerte, de mayor o menor entidad. Por ejemplo, muy unido al mito de la *katábasis*, en "El señor del castillo" nos encontramos con que, a la muerte del rey la hija menor lo acompaña al centro luminoso de la tierra. Sin embargo, no cabe duda de que se trata de una entrada al mundo de los muertos, vedada a los vivos. Cuando se transgrede la regla, suele ser con permiso de los dioses y, en el sentido de lo tratado anteriormente, con el fin de buscar un conocimiento ausente en la superficie. Necesariamente debemos acudir al mito de Orfeo y Eurídice, como violadores de lo invisible. Tengamos en cuenta que el paralelismo no se restringe al movimiento descendente, sino a otros detalles, como el hecho de que el llanto de las hermanas por el rey muerto se convierta en un "llanto ritual" que "detuvo el canto de las aves" (106).

De un modo similar, los dos interlocutores que hablan sobre la muerte de la anciana de "Con la luz del verano", lo hacen mientras bajaban "la escalera de puntillas" (103). En este caso se trata de un descenso paralelo al de la muerta, simbólico, como en un gesto de acompañamiento que se une, además, al silencio de los pasos. Por su parte, el muerto de "Acto público" pierde su condición de humano para convertirse en un símbolo de proclama, en instrumento del poder o del contrapoder y, en este sentido, cae también con un sonido "bochornoso" (102). "El vampiro" tiene a un muerto por protagonista, y los muertos sobreabundantes, como colectivo anónimo, pueblan las pesadillas de los niños; en "La mujer y el dios" la protagonista es agobiada por la muerte sucesiva de todos los seres que la rodean, primero de sus padres, luego de su compañero e hijos. En "El ala", la muerte vivida se presenta como una caída obligada que nadie sabe justificar al ser humano usando un lenguaje comprensible. "Discurso del método", "Hoy", "El regreso", "Una salva de fuego por Uriel", "En la séptima puerta"...

[369] También a este detalle se refiere Northrop Frye, cuando apunta que este tipo de viaje de conocimiento "se comunica habitualmente por un tipo de frase oscura, y los acertijos, los enigmas y los dichos oraculares de todo género proliferan hacia el final del viaje de descenso" (*op. cit.*: 142).

tienen alguna forma de muerte que siempre, esté más o menos vestida de denuncia histórica, va a implicar un vértigo de caída libre[370].

La **caída**, como motivo aislado, suele ser habitual en Valente para representar la decadencia de la sociedad descrita. Así, por ejemplo, en "Empresa de mudanzas" se dice que "siempre hay un saco que se os cae" (80), y en "Acto público", "La caja del difunto hizo oír al caer un ruido bronquial o bochornoso" (102). Cualquiera de las dos caídas produce un sonido desasosegante, que desequilibra la estabilidad del sistema, sea éste una empresa o una manifestación pública. También se produce una caída en "Del fabuloso efecto de las causas", donde algunas de estas causas, originadas por multiplicación de teorías y sistemas, no pueden sostener el vuelo: "Unas se desinflaron y cayeron" (113). Es, pues, el fracaso de la especulación filosófica llevada al absurdo del infinito. Los maestros de "Fragmento de un catálogo", como ya sabemos, "caído han en el abismo" (115), que es el del olvido. Por su parte, "De la no consolación de la memoria" ofrece dos abismos que el narrador salva mediante un puente construido con palabras[371]; en "Variación sobre el ángel" encontramos un ángel caído, y en "En la séptima puerta" es el día el que cae: "Cayó luego la tarde" (100), como culminación a la degeneración de la matanza y como preludio del nuevo día que repetirá la escena.

Un detalle que también suele asociarse, en su sentido peyorativo, al infierno y al castigo de los condenados, tal y como, por ejemplo, se presenta en la iconografía medieval, es el de la **risa**. La vemos en "En la séptima puerta", en boca de los asistentes a la lucha entre los hermanos, y en "Acto público", como gesto inmotivado, falto de espontaneidad

La **lluvia** también representa un descenso, sobre todo cuando cae sobre los seres para impedir sus movimientos, como ocurre en "La mujer y el dios": "Como la lluvia hizo el dios no visible caer el sufrimiento" (35). La lluvia reaparece en "El vampiro" como un fenómeno insistente que produce inundaciones y desastres; aparece,

[370] Si pretendiésemos hacer una estadística en relación a la presencia de la muerte como una entidad visible, presente en un primer plano, no sólo como aditamento de ambiente, veríamos que, de los cuarenta y cuatro cuentos, al menos en dieciocho se pueden identificar elementos que nos dirigen directamente a esta idea. Es, por tanto, una especie de obsesión en el autor.

[371] Este cuento representa explícitamente lo que de modo latente se intuye en todos los del dominio histórico y crítico: la huida de aquel ambiente. En efecto, el texto declara abiertamente que la solución del niño reflexivo es la de la huida, el exilio. De este modo, podríamos proponer que en él se materializa lo que Frye denomina el "motivo de Houdini", que consiste en que el héroe "se escabulle de su cárcel por sus propios medios" (152). En efecto, la estratagema del puente de palabras es digna de ser considerada como una solución fantástica al motivo del encierro.

además, unida a la espesura de la noche, haciendo a ésta todavía más siniestra: "La lluvia caía como a mazazos, como llena de limo de un cielo empantanado, de un cielo de lodazal" (40). Estas precipitaciones reúnen en un solo trazo las características que hemos señalado como propias de la degeneración del elemento líquido: es una lluvia enlodada y sucia, y procede de un cielo quieto y estancado. No es ésta un agua del origen, sino de los sumideros. Aún más, la lluvia no es sólo de agua sucia, sino también de "sapos destripados". Al simbolismo del sapo nos referiremos en uno de los apartados siguientes, aunque adelantamos ahora su sentido simbólico negativo, asociado a la muerte o a los muertos que, en efecto, reinan en el cuento.

Un nuevo caso de lluvia inundante es la de "*A midsummer night's dream*": "Llovía tanto que al amanecer del día siguiente vinieron río abajo troncos inmensos, animales hinchados, entre el lodo amarillo de las tierras de arriba" (45). De nuevo, agua y lodo unidos, junto a desperdicios putrefactos y restos de destrucción —los del pasado— vuelven a ser invertidos en su valor por parte de Valente, que les niega la potencia feraz que es posible encontrar en otros textos poéticos. En general, la unión de tierra y agua es la de un principio receptivo con otro dinámico; ahora bien, el lodo será positivo en el caso de que su consideración respecto al agua se haga a partir de él mismo: pasar del lodo al agua es una purificación. En este sentido, Durand opina que "L'union de l'eau et de la terre donne la pâte. La pâte est un des schèmes fondamentaux du matérialisme" (1985[b]: 142). Por el contrario, si el movimiento es inverso, del agua al lodo, se supone una involución, un ensuciamiento correspondiente a los niveles inferiores del ser. No nos cabe duda de que es este segundo movimiento el que prima en cuentos como los que tratamos, y es más interesante aún si aceptamos un paralelismo con el proceso involutivo que en su momento señalamos para el conjunto de los referentes textuales de los cuentos: hablábamos entonces de que Valente se sitúa, desde el punto de vista crítico e histórico, en el límite de la edad de plata con otras fases inferiores (en el fin de la edad de plata, por tanto, en el inicio de otra), como una intuición de degeneración mayor que la experimentada desde el oro a la plata. Según esto, el movimiento simbólico del agua al lodo es paralelo, en las consideraciones históricas, al que va de la plata al bronce o cualquier otro metal inferior. Constatada esta constante narrativa e ideológica anotamos también la calificación que recibe el lodo,

que es de color amarillo. Al simbolismo negativo de este color nos hemos referido en otros apartados, y volveremos sobre él más adelante.

Grandes pantanos urbanos son los que adornan los recuerdos del paisaje de la infancia de "Fuego-Lolita-mi-capitán": "tuberías reventadas por exceso de putrefacción" (123), etc., decoran ese lugar. Como ya hemos expresado en otro momento, el lodo o agua estancada es una representación de la degeneración del agua de manantial, ya que carece de renovación y, tal y como lo expresa Bachelard, "L'eau fermée prend la mort en son sein. L'eau rend la mort élémentaire" (1985[b]: 125). Por otro lado, los excrementos que se vuelcan por las tuberías carecen de todo posible sentido áureo, y quedan reducidos al valor más elemental que se les atribuye en la cultura occidental[372]. Por su parte, "De la no consolación de la memoria" también cuenta con su particular pantano que, en lo referencial histórico es el mismo de "Fuego-Lolita-mi-capitán". A él se alude en estos términos: "Descargadero innoble de deshechos del tiempo en estado de sitio. Pozo" (127). De nuevo descenso y líquido sucio. Una vez más, el símbolo ascensional del pozo, que comunica los tres niveles sucesivos del subsuelo, la superficie y el cielo, pierde todo valor trascendente. En muchas culturas se considera al pozo como guardián de la verdad, que se encuentra en su fondo; en este caso, parece que ocurre así, pero sólo por el hecho de que la verdad está sumergida, con una piedra al cuello, para que no salga a la superficie nunca. Como ya hemos mencionado en otro momento, esta agua, además, es un espejo roto que no puede reflejar imágenes reconocibles: le falta serenidad o estabilidad. También en "Un encuentro" los restos desprendidos de la disolución del personaje descrito acaban en los "desaguaderos de la tarde" (158).

Una variante del agua sucia presente en "El vampiro" es la que está representada por el "líquido viscoso, negro e invisible" que vomita el muerto y bebe el velador —"Bebió de bruces el lodo ensangrentado" (41)—. Se trata de una comunión subterránea entre el muerto y el velador, quizá una conexión ideológica a través del asco

[372] Cfr. Octavio Paz: "La ambivalencia del excremento y su identificación con el sol y con el oro le dio una suerte de corporeidad simbólica —ora benéfica ora nefasta— lo mismo entre los primitivos que en la antigüedad y en el medievo" ("Piras, mausoleos, sagrarios", en Paz, 1995: 79). Un ejemplo es la frase despectiva del torturador de "Discurso del método", que dice de los presos: "Los mandas mierda abajo de un solo tiro (...)" (73).

y la sangre y, de algún modo también, una comunicación del muerto al vivo[373]. Comunión líquida existe también en "*A midsummer night's dream*", cuando el narrador-personaje se humedece "los labios temblorosos en el líquido helado que empañaba su vaso" (46). Este líquido ya no es, como las aguas de "Biografía", caliente, sino helado, como el ambiente descrito.

Una variante menor del agua sucia o improductiva puede ser el "esperma infeliz" del simio de "El mono", con el que chorrea la composición del narrador, equivalente, como fue explicado en su momento, a las "secreciones humorales debidas a procesos concurrentes de sadocomplacencia" (61) de "Informe al Consejo Supremo".

Sinónimo de las aguas de deshecho son los distintos modos que adopta la **basura**. De entre ellos destacamos el de papel roto o usado, como aparece, por ejemplo, en "Un encuentro", donde resulta de la fragmentación decadente del personaje —"se iba rasgando como en menguados trozos de papel inservible que el viento arrebataba" (158)—, en "Fuego-Lolita-mi-capitán", en forma de "rosas de papel amarillo" (124) y en "Hagiografía", cuando los pájaros de rapiña que amenazan en el sueño al niño caen de sus órbitas y al tocar el suelo "unos se convertían en ceniza y otros en flores de papel" (151): ceniza y papel. El papel representa simplemente la fragilidad o la inconsistencia, que son las de la época, pero el hecho de que sea **amarillo** apunta al valor de este color usado en la dimensión terrena, que es el de la vejez, el acercamiento a la muerte y la sequía; es, además, símbolo de los muertos en algunas tradiciones y, cuando se detiene en la tierra, implica una perversión de las virtudes. Todos estos valores se contienen en esta alusión, así como en otras como la de "Una salva de fuego por Uriel", donde lo amarillo son las palabras de la ley[374].

El resultado de la lluvia continua puede ser el estancamiento del agua en diversas formas. Una de ellas es la del **pozo** que, como símbolo central, ya ha sido analizado; se trata, en este caso, de un pozo cenagoso y muerto o de un pozo seco e improductivo. Es, por ejemplo, aquél en el que se convierte el confesionario de "La

[373] James George Frazer nos explica que el hecho de beber la sangre derramada de una víctima de sacrificio es un modo de obtener la inspiración o la posesión divina; la otra forma es el uso del árbol o planta sagrada, como hace la sibila Pythia al comer el laurel, Valente parece retomar los dos mitos. El primero con la comunión sanguínea del velador, el segundo, con la referencia al "*ciclo roto de lo que el dios en el laurel mascado ya no lee*" de "Pseudoepigrafía" (109). Cfr. Frazer, 1997: 125-126.

mano": "(...) en un ímprobo esfuerzo por no hundir más la cabeza en el negro interior (...) hacía que mi cuerpo entrara cada vez más en lo oscuro. Y allí no veía nada" (55). Se trata, como veremos en otros casos, de una resistencia a la *katábasis* inducida, el terror a la entrada en lo oscuro. La necesidad de luz y el terror de las tinieblas indican a las claras que esta oscuridad poco tiene que ver con la ceguera aceptada y buscada por el visionario; además, teniendo en cuenta la visión autocondenatoria que el protagonista experimenta al final del cuento, podemos enlazar el terror a la oscuridad del confesionario con el miedo al sueño, que también trataremos, como forma de descenso a los recuerdos ocultos, que, en este caso, son los del pecado como imposición social[375]. Insistiendo en esta misma idea aparece otra serie de símbolos de descenso marcados también por la cerrazón y la ausencia de salida. Así ocurre con el "saco" de la conciencia en el que el protagonista se resiste a entrar —"Traté de hurgar aún más en el fétido saco de mi conciencia"— o con el "arenal movedizo del perdón" (56) en el que se siente hundir poco a poco. Algo similar ocurre con la idea de la cabeza "metida en un enorme embudo" (57) absorbente, o con la sensación de que la voz del confesor va entrando desde la "boca", pasando por la "tráquea" y el "estómago" hasta desembocar "de pronto con volumen de órgano en las cuevas del vientre, penetraba como flauta o cuchillo en los recónditos puntos germinales" (56)[376].

Volviendo al agua y a los símbolos asociados con ella debemos detenernos en la aparición de las **nieblas**, normalmente unidas a la memoria del origen, pero no en un sentido trascendente, sino más bien como las nieblas de un tiempo de ceguera y desorientación: ése es, precisamente, su valor principal. Podemos encontrar referencias a ellas en "Fuego-Lolita-mi-capitán": "El clima era de nieblas muy espesas y el invierno infeliz" (123). Representan una fase evolutiva de la percepción donde las formas y los cuerpos todavía no se distinguen unos de otros. En este sentido, no es aleatorio que se presenten asociadas a la niñez ya que, por un lado, vinculan la infancia real del autor —

[374] En realidad, nos hemos referido repetidamente al valor y a las apariciones de este color, tanto en la narrativa como en la poesía de Valente. Kandinsky opina que es un color enfermizo, que "inquieta al espectador, le molesta y le excita" (1986: 81).

[375] Frazer cuenta que entre los zulúes existe la superstición de no mirar nunca a un pozo oscuro, porque creen que en el fondo de él hay un animal que se apoderaría de sus imágenes-almas reflejadas en el agua si así lo hiciesen. En realidad podríamos aplicar este mito del alma-reflejo al caso de este cuento: el miedo a asomarse al confesionario es, en efecto, el de perder el alma en su interior. (Cfr. Frazer, 1997: 230-233).

ourensana y nebulosa— y, por otro, representan las nieblas mismas de la memoria, la indefinición o el olvido voluntario de un tiempo pasado, del que sólo quedan jirones. De este modo, parece claro que las nieblas carecen de todo poder premonitorio u oracular[377], y que se limitan a la representación decadente mencionada. En el sentido biográfico apuntado, la niebla es, pues, invierno. Lo mismo ocurre con las "nieblas insalubres" (127) de "De la no consolación de la memoria", que hacen irrespirable el clima evocado.

El agua, como la tierra, puede ser el sustento material de una bajada al infierno; es decir, la katábasis puede ser tanto terráquea como ácuea, si bien la segunda, sobre todo en Valente, está mucho más marcada por los valores de la centralidad que le corresponden al agua, y toda inmersión es un ritual de bautismo y renacimiento o de retorno a los orígenes. Sin embargo, se dan casos en los que caer en el agua supone un modo de morir, sobre todo, por supuesto, si se cae en aguas sucias y empantanadas. Esto es lo que ocurre en "Fuego-Lolita-mi-capitán", cuento del que sabemos ya que se mueve en ese tipo de líquido conocido; por ello, es lógico leer que los locos de la memoria parezcan "Personajes salidos de un naufragio", y que los "señores venerables, verecundos, verdosos" chapoteasen "en un agua baja de dudoso color" (123). Hundimiento, movimientos torpes o embarazados por un agua, como la niebla, espesa.

Por otro lado, retomando los valores míticos de "La mano", comprobamos que la visión apocalíptica final es representada en clave onírica, con una sucesión de imágenes bastante inconexas y una simbología oculta que remite a todas luces a la experiencia real del mundo consciente. Debemos tener en cuenta que, según señalan algunos autores, el descenso infernal suele darse mediante una ruptura de la conciencia que viene dada por formas oníricas o por el recurso al sueño (cfr. Frye, 128). En este caso, se resumen algunos símbolos principales del descenso, como son "el largo túnel", el "círculo de luz" al final del mismo, el "can peludo" con dos lenguas curiosamente "de

[376] Es evidente que las vibraciones musicales de este órgano —o del que suena al final del cuento— y de la flauta tienen poco que ver con la alusión al sonido originario que se sostenía en el símbolo del tambor o tantán, como hemos visto en el apartado anterior.

[377] La niebla es mezcla de agua, fuego y viento. Al pertenecer a tres elementos supera las limitaciones que uno solo pudiera imponerle. Su naturaleza ambigua, su falta de consistencia, podrían ser símbolo de la proximidad de la manifestación. La espesura de la luz o la consistencia del aire pueden estar representados por la niebla y, como sabemos, tales elementos apuntan siempre a la inminencia de la superación. Cfr., por ejemplo, la luz espesa que hemos visto en "El regreso" y otros textos, y el cristal aéreo que se limpia en el mismo cuento. Por otro lado, recordemos que en el texto de 1953 "El condenado", las nieblas del origen eran suaves vellones, no barreras de la visión.

fuego", etc. (57). El túnel, el círculo y el fuego, como sabemos, remiten a la idea del mundo subterráneo y a la del laberinto sin salida, distinto del laberinto abierto de entrada al centro. Por lo que se refiere al perro, al que nos referiremos más adelante, es un símbolo propio del infierno. Tengamos en cuenta que, según Northrop Frye, "En los estadios más bajos del descenso encontramos el mundo nocturno, que suele ser un mundo oscuro y laberíntico de grutas y sombras (...) subterráneo y en donde nos rodean figuras de animales" (128).

Insistiendo en la idea del **sueño** como atracción de las fuerzas profundas, como sabemos, puede ser un símbolo positivo y central o negativo y crítico. Una cosa es el sueño mítico, al que se refiere Eliade como el despertar "que es al mismo tiempo una *anamnesis*" y que "se traduce por una indiferencia con respecto a la Historia, sobre todo con respecto a la Historia contemporánea" (1978: 141), y otra el sueño-pesadilla[378]. El primero es en realidad el que experimenta Valente en el momento en que lo histórico cede ante el peso creciente de las preocupaciones trascendentes, el sueño central. El segundo, sin embargo, revela una caída, y no fundamenta su poder en el despertar, sino más bien en el no poder dormir. Un caso de sueño central es el que se percibe en "Una salva de fuego por Uriel", pero en este caso no es un sueño soñado ni dormido por el protagonista, sino que se trata del sueño "de los niños solos" (97), el sueño de un mundo ajeno y por tanto inaccesible, que simboliza claramente, por un lado, la protección que el perseguido busca (funcionando así como útero materno) y, por otro, el mundo de la inocencia de la infancia, que también ha perdido ya el protagonista. En este sentido, el sueño de los otros, cerrado para el personaje, es una casa onírica, en términos de Bachelard, vedada. El resultado es, por tanto, la condenación. Así, resulta curioso que en los relatos de Valente, mientras el sueño de los demás puede acoger valores positivos y centrales, el propio suele ser un modo de caída inevitable.

El sueño de "El vampiro", como necesidad de dormir, es, por un lado, el del muerto —consumado—, y por otro, el del velador —resistido—, que de algún modo van a confluir al final del relato; en cuanto al primero, lo que se percibe es la clásica identificación entre sueño y muerte, o del sueño como preparación para la muerte y, por

[378] El propio autor destaca dos modalidades de sueño en la teoría de María Zambrano, los "sueños de persona", que son creadores, habitados por la palabra y que proponen una acción, y los "sueños de la psique", pesadillas o sueños viscerales motivados por un estímulo psicosomático, cuyo resultado es el grito defensivo sin prosecución de la palabra ("El sueño creador, en Valente, 1994: 198). Los de los relatos de Valente pertenecen sobre todo al segundo grupo.

tanto, no necesita mayor explicación. En cuanto al sueño o la vela del **velador**, extendido a la colectividad de la época —"Si nos acostábamos era para yacer sodomizados por un muerto frenético. Mejor era velar. Mejor era cabecear entre marejadas de sueño (...)" (39)— debemos tener en cuenta la opinión de Frye de que pasar de la vigilia al sueño es, en todo caso, un tema de descenso (cfr. Frye, 1980: 117) y representa la ruptura de la conciencia racional necesaria para entrar en los mundos del otro lado de la realidad[379]. Entendido así, la vigilia representa el miedo al descenso del sueño, porque éste, al contrario de lo que podría esperarse, no es liberardor, sino represivo, pesadilla. Además, la vela, que tradicionalmente se entiende como rito iniciático de supervivencia destinado a demostrar una resistencia no sólo física, sino también espiritual (cfr. López Castro, 1992 y Frye, 1980) pierde en gran medida ese valor para desvelar únicamente el miedo al sueño al que antes nos referíamos, lo cual viene a equivaler a tener miedo a la noche y a sus fuerzas: esto es, estamos ante el mundo o la cara nocturna del héroe[380]. Dormir es peligroso; es preciso no perder la consciencia ante la realidad grosera. Por eso, sólo la luz, una luz que no llega, puede servir de remedio: "(...) largas horas inmóviles que no anunciaban el alba" (39). Un elemento más que insiste en el mito del velador es el del alcohol unido a los velatorios fúnebres: "No había corrido apenas entre los parientes el áspero vinazo que mancha de tanino las tazas y la lengua ni el seco aguardiente destilado en la bodega familiar" (39). En efecto, el alcohol, la borrachera es, como el sueño, un modo de romper con la consciencia para entrar en un plano distinto (Frye, 130). Ahora bien, tampoco el alcohol colabora en este cuento para producir una alienación que puede resultar excesivamente peligrosa. Resulta evidente que las sombras del sueño no pueden albergar de ningún modo lo que Gaston Bachelard denomina la "maison onirique" (1984). Este mismo autor recuerda la vinculación del alcohol con el fuego, en el sentido de que "L'alcool est aussi un aliment *inmédiat* qui met tout de suite sa chaleur au creux de la poitrine: à côté de l'alcool, les viandes elles-mêmes sont *tardives*" (1985[c]: 139).

El sueño también aparece como forma implícita del argumento de "Hagiografía", ya que la visión simbólica del niño se presenta en forma onírica. De

[379] A esa ruptura Frye la denomina el "motivo de la amnesia" (1980: 117), e implica un olvido del estado anterior al sueño.

[380] Ésta es interpretada por Northrop Frye en el sentido de que lo perteneciente a este mundo "se reduce a crueldad y horror" y su rasgo característico es la oscuridad (1980: 128-130).

entre los tipos posibles de sueño (profético o didáctico, iniciático, telepático, visionario, de presentimiento y mitológico), éste corresponde principalmente al iniciático, en tanto que supone el acercamiento a la sexualidad desde un punto de vista desinhibido, perdiendo los lastres impuestos por la educación religiosa, ya que el obispo del sueño, desnudo, proclama que "La masturbación de los niños (...) es un don de Dios" (151). Sin embargo, no deja de significar un descenso en tanto que ofrece un modo de encontrarse con los miedos ocultos, representados por el lenguaje ininteligible, los libros cerrados, los bastones y los pájaros carniceros.

Para finalizar, nos referiremos al último modo de descenso de estos relatos. Se trata de una especie de mito de Jonás o de la **antropofagia**, que encontramos en "La última lección", donde el maestro acaba por devorar entero al alumno. Sabemos ya que este episodio se basa en el pecado de la gula, uno de los que Valente recoge de la tradición religiosa para adaptarlo a las condiciones históricas e ideológicas de su escritura. Ahora bien, tal y como lo presenta Bachelard (1984), el mito de Jonás viene a ser equivalente al del útero materno, porque es un mito de nacimiento y, al tiempo, el vientre de la ballena cumple el papel de refugio frente al exterior. Es evidente que, en este cuento, la representación de la antropofagia está cargada de valores mucho más gástricos que sexuales-originarios. Es decir, parece indudable que la entrada en el vientre del gigante no se hace en función de las necesidades del deglutido, que es el protagonista, sino más bien de los deseos del deglutidor. Así, tenemos un caso más de víctima denunciante y pasiva, pero desengañada. Por todo esto, el cuento cede en su lectura mítica frente a la crítica histórica.

El hecho de que el maestro se coma a sus alumnos, paralelo al de Saturno devorando a sus hijos, representa, como hemos sugerido, la avidez de tipo intelectual, no el reposo o el origen, de modo que no es posible la salida o el renacimiento. Por otro lado, el gigante antropófago es, sin duda, un elemento de la imaginería satánica o infernal, opuesto al dios que se ofrece al hombre para ser comido; así lo explica Northrop Frye, cuando dice que este elemento representa al "demonio que se nos come y se nos bebe, la figura de la muerte que acecha detrás de todos los gigantes caníbales y glotones monstruos marinos" (Frye, 1996: 324-25). La idea de la gula se ve reforzada, por tanto, con esta identificación del maestro con un gigante, porque todo gigante, por la simple razón de la desmesura de sus dimensiones corporales, equivale a un desafuero de

los instintos corporales; por otro lado, no es infrecuente que la desproporción física vaya acompañada de cierto déficit espiritual e intelectual (cfr. Pierre Grimal, 1991: 164). De este modo, la representación parece cargada de ironía. De un modo más velado, encontramos en "Una salva de fuego por Uriel" una mención al mismo símbolo cuando el protagonista comprende que es para siempre "el pasto de los contaminados por la rectitud" (98).

En "El vampiro", unido a la misma idea de la alimentación antropofágica, debemos tener en cuenta el mito de este ser fabuloso, que es uno de los más explotados por los grandes medios audiovisuales, especialmente por el cine, dentro del género de los relatos de terror, y que a la vez cuenta con amplios antecedentes literarios (por ejemplo, dentro de las hipotéticas influencias de Valente, véase Lautrèamont o Baudelaire). Desde un punto de vista más psicológico, el vampirismo equivale a un modo de inadaptación del individuo al medio, de modo que las fuerzas psíquicas se vuelven contra uno mismo. Mientras exista algún motivo externo a quien atribuir los fracasos, como ocurre en este cuento, habrá posibilidades de que se mantenga el vampirismo autófago como forma de remordimiento. Por otro lado, la simple alusión al vampiro nos lleva directamente a evocar la figura del murciélago, animal, como sabemos, perteneciente a las cuevas, y que está estrechamente asociado al sueño y a la vela.

Por otro lado, una forma más de alimentación de materia humana es la que representa "Los nicolaítas", de quienes se supone que "Podrían ser necrófagos" (133), suponiendo que los cadáveres devorados sean humanos. En todo caso, esto supone una reentrada en el mundo de la escatología por su doble vía: es una alimentación caníbal y, además, de carne muerta, equivalente a las heces. Sabemos que, en algunos casos, la coprofagia o necrofagia ritual pueden tener un cierto sentido depurativo en lo espiritual, como si se tratase de una devoración de los pecados. Sin embargo, no cabe duda de que, en este caso, estamos en un nivel mítico nocturno, asociado a la carroña como modo de vida. En un sentido metafórico, por tanto, alimentarse de cadáveres evoca, por un lado, una actividad ilícita, realizada a escondidas y, por otro, como resultado de esto, una satisfacción oscura de los deseos.

La idea de las masas humanas como freno (agua enlodada) al avance del personaje o como representación de las paredes de un laberinto de materia humana,

aparece en "La mano", donde el niño avanza "entre las filas de los congregantes, seguro al cabo de mi condenación" (57), y también se contempla en "En la séptima puerta", donde es la asistente a la lucha entre los hermanos, en forma de "multitud" (100), o en "Acto público", en forma de "masas" y "grupos", es decir, conciencias gregarias.

Pasando ya al apartado de las **bestias** asociadas a este submundo, encontramos distintos ejemplos que suelen apoyarse en los valores tradicionales atribuidos a ciertos animales, como es el caso del **sapo**, que aparece en "El vampiro", cuento en el que, en dos ocasiones, se insiste en el hecho insólito de que "Del cielo habían caído pesadamente sapos destripados" (39); es evidente que el sapo es un animal asociado al agua; de hecho, en muchas culturas se considera que propicia la lluvia. Además, en la cultura occidental, es un animal marcado peyorativamente por su aspecto desagradable. De este modo, no es extraño que aparezca envuelto en la lluvia de lodo, y que además se precipite destrozado y disperso en sus partes. Evidentemente, a la inversa que la rana, es un elemento infernal y tenebroso, como corresponde al ambiente del cuento, y en la imaginería medieval, junto con la serpiente, es el atributo de los esqueletos. Así pues, su presencia, del modo en que aparece, justifica la suciedad del agua, el empantanamiento, el grosor o espesura de la lluvia caída, la oscuridad de la noche y la presencia del muerto como figura central de un infierno particular. Por lo que se refiere a su identificación con la tierra y, más en concreto, con el submundo, es preciso recordar que el sapo es un animal que se entierra a sí mismo para protegerse de la luz y del sol, detalle que, a veces, ha sido interpretado en el sentido de que el sapo se alimenta de tierra y, por tanto, es coprófago (cfr. Mariño Ferro, 1996: 399).

Por otro lado, en forma de lluvia también caen "flaccidas arañas celestes" (41). La **araña** es un elemento repetido en estos relatos, siempre asociado a una especie de terror nocturno. En este cuento, sin embargo, no tienen entidad más que como elemento del ambiente, representación de la lluvia y, sin embargo, su presencia no es arbitraria, ya que, como depredadora, está asociada a la idea de la succión, de la que participa también el vampiro, y que es la que realiza el personaje bebiendo del suelo. La forma arácnida más importante es, sin embargo, la de "*A midsummer night's dream*", ya que se convierte en coprotagonista del relato. De nuevo vuelve a tratarse de un elemento sucionador y tanteante: "Pensé que la araña, ebria de sangre, se desprendería de mis sexo para morir. Mas la lengua prensil subió hasta el vientre, tentó tenaz el pecho, vino

a mi boca, y allí sentí al fin como un coágulo de calor purulento su ajena densidad" (46). Ya hemos explicado en el capítulo intertextual la proximidad en la representación del símbolo de la araña que hacen Valente y Ducasse. La característica fundamental de la araña, como hemos dicho, es que es un animal succionador y, como recuerda López Castro (1992: 176) a propósito de este cuento y de la opinión de Bachelard sobre la araña de Lautréamont, "Los fantasmas de la succión siempre son andróginos", refiriéndose precisamente a la araña y al pulpo; de ahí la inquietud sexual del personaje: la araña materializa una ambigüedad propia. Por otro lado, se caracteriza por la inmovilidad o por el movimiento pausado o imperceptible, propio del acecho y, al tiempo, por un avance basado en el sentido del tacto, limitada como está en el de la vista[381]. Esto se debe, como en el caso de las moscas de "El vampiro", que trataremos, a que son animales terrestres que han abandonado su tela o no utilizan sus alas. La araña en su tela tiene un valor solar; pero la carencia de hilo de elevación-escala, la condena a comportarse como una especie de reptil, porque su acecho no es visual, sino táctil. Por otro lado, la imagen de la mujer satánica ha sido representada habitualmente por el símbolo de la araña o de la mantis religiosa; se debe a que, asociada al sueño, suele producir repulsión, debido a que vigila y abraza a su presa: "Se convierte entonces en el símbolo de la mujer hechizante, de esa virago satánica, cuya meta consiste en la destrucción del macho" (Chevalier, 116-17. *Vid*., también Aeppli, 1965). Por otro lado, su naturaleza infernal también viene dada por su cuerpo peludo y sus abundantes patas, usadas para tentar y recorrer a su víctima; idéntica es la situación de la araña-viuda imaginada por el niño de "Intento de soborno", que responde exactamente a las mismas características: naturaleza reptante, pelos encrespados y oscuros, muchas patas para apresar a la víctima, etc.

Asociadas también a la succión están las **moscas** de "El vampiro"; son moscas, como los sapos y las arañas, torpes, terráqueas, que no vuelan a causa de la tormenta: "Las moscas, atontadas por la tormenta, se habían pegado al techo, a las paredes (...)" (40). Su función principal, como animales necro y coprófagos, es la despertar el asco latente en el ambiente. En efecto, es una mosca succionadora la que inicia todo el proceso catártico: "Pero la mosca avanzó a trechos infinitamente pequeños

[381] Como curiosidad, podríamos decir que la araña es equivalente a la mano, tanto por su morfología externa como por su modo de acercarse a sus víctimas. En este sentido, como veremos, algunas apariciones de la mano son verdaderamente equiparables a las de la araña cazadora.

(...) hasta la piel del rostro, muy cerca de la boca o en la comisura misma de los labios, donde quedó rígida, tensa, como en una infinita succión" (41).

Por su parte, el **simio** viene a representar una especie de degeneración natural respecto a los humanos, pues es visto, tradicionalmente, como una caricatura antropomórfica; tal ocurre en "El mono", donde el simio da inquietantes muestras de humanidad, como la tos o la voz. Sin embargo, es evidente que representa una visión minorizada de cierta categoría humana. Se trata de revelar hasta qué punto el ser humano puede ignorar la semejanza de los demás con su misma persona, porque deja de verlos como humanos para pasar a sentirlos como elementos de la situación sin entidad propia: la degeneración, por tanto, se produce en la apreciación subjetiva del personaje narrador. Por otro lado, no deja de existir cierta crítica hacia su figura, dada por el rebajamiento humano que sufre, ya que el mono no llega a ser, en verdad, un humano (Champeaux & Sterckx, 322 y ss.). En este sentido, podría formar parte de uno de los motivos literarios más curiosos de la narrativa de Valente, al que nos referiremos en apartados posteriores.

En "La mano", como ya hemos comentado, aparece la figura del **can** infernal, que es "peludo con dos lenguas de fuego" (57). Es decir, reúne dos características básicas de lo infernal, la de la abundancia de pelo, como la araña, y las lenguas de fuego múltiples. Es, en definitiva, una representación del cancerbero, porque todo perro, como las aves, es psicopompo, compañero del ser humano en la noche de los muertos, pero, a la vez, es el encargado de impedir la salida de los que han entrado[382].

Las **aves** también pueden aparecer como símbolos de lo interior, pese a sus alas. Así ocurre en "Hagiografía", donde están presentes unos "pajaros oscuros (...) pájaros carniceros" (151), que vuelan en círculos sobre las cabezas de los niños reunidos, amenazantes; son aves del apocalipsis, carroñeras del infierno, vistas como castigo de pecadores. Su actitud amenazadora desaparece al ser conjuradas con la asunción de la sexualidad por parte del soñador. Debemos tener en cuenta que las aves nocturnas se asimilan a los aparecidos, almas de los muertos que van a gemir por la noche cerca de su antigua morada. Por otro lado, volvemos a estar en los dominios de lo escatológico, porque estas aves se alimentan de carne, posiblemente muerta.

[382] El hecho de que tenga tres cabezas puede proceder de Apolodoro (II, 5, 12) o de Dante (Infierno, VI, 14). Por otro lado, el hecho de que sea peludo puede entenderse en el sentido de que sus pelos se convierten en serpientes, como relata la tradición.

4. 1. 2. 2. 3. La pasión de las alas; anábasis aérea

En lo relativo a las **imágenes ascensionales**, debemos aclarar que, como en los casos precedentes, no tienen por qué representar necesariamente una idea positiva de superación; ésta, como sabemos, se asocia a la idea de centro, pero este centro no siempre se consigue con la elevación y el ascenso, como suele ser tradicional. Valente nos parece más un escritor de la materia profunda que de los entes celestes, pese a toda su angeología, y por ello accede al centro primordial mediante una bajada. Sin embargo, del mismo modo que hemos visto que el descenso puede representar una aproximación al centro pero también, en su sentido más tradicional, una caída a los mundos infernales, en el caso de la simbología anabática también es posible encontrar valores positivos de la subida que responden al canon tradicional, en particular al de raigambre religiosa. Así, subir, podrá ser también una imagen aproximada del acercamiento al centro, un deseo de superación, pero tampoco carecerá de los valores negativos de la opresión, porque desde arriba también se ejerce el dominio. Por otro lado, constatamos que las imágenes ascendentes, dejando a un lado los símbolos que hemos considerado pertenecientes al mito del centro, como puentes o puertas de entrada al mismo, tales como árboles, escalas, etc., no son excesivos. Esto nos reafirma en la idea de que, para Valente, la idea de la subida de nivel no suele ser representada isomórficamente por imágenes de ascenso, sino que puede aparecer tanto en formas de quietud y horizontalidad (la ciudad, etc.) como de descenso (el manantial, etc.). De este modo, trataremos en este apartado elementos como el cielo, la escala, las alas, el viento, el sol o el vuelo.

En primer lugar, el elemento asociado a la idea de la subida, tercero de los propuestos, es el **aire** o el **viento**. Su primera aparición la constatamos en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde se dice que el iluminado llega a Roma con el "viento del Espíritu" (32). En "El regreso" el aire parece adquirir calidades de sutilidad que lo hacen propicio para la revelación, como si de un agua clara se tratase. En el segundo fragmento del cuento el narrador declara que ha "cogido un paño limpio, un paño sencillo y blanco y me he puesto a limpiar el aire como un gran ventanal de vidrio" (86). Es, sin duda, un ritual de purificación de la espesura del aire para dejarlo libre de obstáculos a la visión, es decir, libre de prejuicios racionalistas, psicologicistas,

cientificistas: el ambiente de nieblas de la infancia se sutiliza hasta el punto de condensarse en forma de vidrio transparente; el aire-vidrio se hace, así, equivalente al espejo, del que ya hemos hablado, porque permite mirar a través de él o, al menos, ver al otro lado: "Y cuanto más limpiaba la lámina dura y delgada más veía a través de ella tu misma imagen (...)" (86).

El aire transparentado es en "El señor del castillo" sinónimo de muerte; los caballeros que llegaban al castillo "se hacían transparentes y morían" (105). Ahora bien, como ya hemos explicado en otras ocasiones, la llegada al castillo del otro mundo supone ser un iniciado y un elegido: sólo unos pocos consiguen acceder al mundo del centro. En este sentido, hacerse transparente es tanto como adquirir la naturaleza sutil del aire y de lo no visible, hacerse luz. Finalmente, el viento de "Un encuentro" limpia los restos del imbécil descrito: "(...) menguados trozos de papel inservible que el viento arrebataba, que el viento iba llevando a los desaguaderos de la tarde" (158). En este caso, el viento aparece asociado al agua, como dos principios purificadores que arrastran las impurezas[383].

Unida al aire por el que transita aparece la **luz**, que, como ya hemos apuntado, puede ser lugar de la revelación o bien, si su espesura aumenta hasta cegar la mirada, dificultad que hay que superar, con la purgación, para ver lo que se oculta detrás de ella[384]. En "El fusilado", por ejemplo, el sol es un "estallido escandaloso de la luz que ciega o que disuelve lo visible" (77). El sol, que se sitúa arriba, como símbolo áureo, representa la revelación, porque su claridad borra literalmente la perceptibilidad del mundo y permite que el personaje sublime esa luz y se adentre en ella para tener una visión distinta. Ese sol "corta" la mirada en los ojos, es decir, ciega: la luz exterior, así, se hace luz interior, mediante un ritual de purificación, de poda de elementos sobrantes, como veíamos anteriormente respecto al aire-vidrio. En "Con la luz del verano" la luminosidad y el calor del estío aparecen unidos para enfrentarse, a modo de paradoja, a la oscuridad de la muerte: así, lo que sube o se encuentra en su punto máximo de elevación o cenit, que es la luz, el verano y el amanecer, tiene su nadir en el punto

[383] En la tradición bíblica y coránica, al espíritu de Dios cuando se mueve sobre las aguas primordiales se lo denomina viento (*Ruah*). El agua de este cuento es, sin embargo, de alcantarilla.

[384] Valente parece formular una distinción basada en la naturaleza de la percepción de la luz: se entiende que la luz no tiene entidad propia, que no es visible mas que en la forma que le da la reflexión sobre los objetos, los visibles. A esta luz subordinada a las leyes físicas le atribuye el autor el valor

máximo de descenso, que es la muerte y la oscuridad, tomadas la luz y la oscuridad en el sentido simbólico más tradicional. Al mismo tiempo, esta plenitud de la luz física se presenta limitada respecto a la oscuridad de la ceguera parcial de la hermana de la muerta. De nuevo se trata de la luz interior que asoma.

Lo mismo ocurre con la locura del personaje de "Sobre el orden de los grandes saurios", que lo lleva a contemplar el mundo "con la sola luz de la inocencia" (70). En "Segunda variación en lo oblicuo" la luz "atenuada" (111) de la esquina del álbum señala la presencia del ave y la flor y es indicación para la luz no visible que ocupa el centro de la página (cfr. Watts, 1975: 196), y en "Hagiografía" las fotografías de las revistas están "extrañamente investidas de oscura luz" (151), es decir, de luz, atracción del centro, pero connotada con los valores de lo oscuro o lo prohibido. En "La mujer y el dios", el hecho de que la protagonista vea mitigada su soledad, aunque momentaneamente, con la llegada de su compañero y sus hijos, origina que la choza se llene "de una poderosa luz" (36), y entiende que los hijos de la relación son "los hijos de la vida o de la luz"; es decir, se trata de una luz interior que la eleva sobre los problemas cotidianos o sobre la oscuridad que envuelve al dios.

El aire, como el agua, también puede ser elemento o sustancia de comunión cuando el hecho de ser **respirado** se reviste de caracteres especiales. En efecto, lo que no pasa de una necesidad fisiológica, en circunstancias en las que, como misterio eucarístico, la sustancia muda su naturaleza por efecto de la revelación o de una percepción subjetiva de la realidad, se convierte en un proceso de fusión libre o forzada con las circunstancias de que se trate. Así, por ejemplo, la respiración de "La mano", por efecto del contexto religioso y a la vez vergonzante para el protagonista, se convierte en una dificultad: "Cesó el pensamiento, la respiración se hizo lenta y difícil; traté de ingerir aire, pero no pude (...)" (56). En este caso, el aire parece demasiado espeso —como ocurría con las aguas enlodadas de otros cuentos— para poder ser bebido: agua o aire, a través del tamiz de la memoria, revelan su verdadera naturaleza, y la obesidad también les afecta. La respiración reaparece como mitema en "Hagiografía", a través de la alusión protomística de la respiración mútua de los amantes:

> Él suspendía la respiración cuando los pechos se acercaban y daba suelta al aire retenido cuando volvían a acercarse otra vez. Sintió que el aire que salía de él se volvía más tibio, muy caliente

de obstáculo que hemos referido; sin embargo, la luz entendida antes del contacto con lo visible, como entidad pura, tiene el valor de lo trascendente.

después. Luego, los ritmos de las dos respiraciones se aceleraban y ya parecían una sola, hasta el punto en que apenas podía decir si él respiraba o lo respiraban a él (152).

Inspirar y expirar son la absorción y la producción del universo, sístole y diástole, movimientos centrípetos a partir de un núcleo, el del cuerpo o corazón, en este caso, marcados por la sexualidad. Respirar supone una asimilación al aire como elemento espiritual, porque el aire se asocia al viento, al aliento, y es el mundo sutil que separa o comunica el cielo y la tierra. Sabemos, por otro lado, que el aire, en tanto que aliento, tiene que ver con la idea del Verbo divino y creador, un Verbo pneumático, que necesita articularse con aire, y por ello no nos extraña la vinculación de este aire respirado con la experiencia mística de la confusión de la personalidad, con el entrecruzamiento de los sujetos y los objetos de esa respiración (*vid*. Bachelard, 1985: 74). Por otro lado, ya sabemos que las metáforas relacionadas con la idea de que dos cuerpos se convierten en una sola carne mediante la unión sexual son de procedencia bíblica (por ejemplo, *Génesis*, 2, 24) y, en general, cristiana[385]. Ahora bien, de nuevo se vuelve a producir una sublevación si tenemos en cuenta que el aliento del cuento no es divino, sino humano y entrecruzado; por ello, la hipotética impureza del mismo aparece contravenida con la trascendencia de la mística. La respiración es, pues, heterodoxa, casi oriental, en tanto que supone un reencuentro con el ritmo cíclico de la naturaleza o el cosmos.

La primera alusión al **cielo** que encontramos está en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam". Allí, el Papa, vacilante ante una decisión que debe tomar, "escrutó el cielo" (31) en busca, sin duda, de una inspiración divina. Parece evidente que es así, sobre todo después de que el narrador nos diga que, para obtener una respuesta "persiguió a arcabuzazos a varios querubines, serafines, tronos, dominaciones (...)" (31). Entendemos que se trata de una parodia del principio de infalibilidad papal, aunque sea un dogma muy posterior al siglo XIII, según el cual, toda decisión del pontífice vendrá necesariamente avalada por la inspiración divina, y no se presta, por tanto, a error: "Lo quemaré por consejo del Espíritu Santo" (32). La parodia se da en tanto que el Papa, en su brutalidad, es capaz de amenazar y torturar a la divinidad, imponiéndole sus decisiones: parece decir Valente que esa es, históricamente, la verdadera, interesada y falaz inspiración divina de la Iglesia. Así, resulta que la apelación visual al cielo no sirve para la elevación del Papa, sino más bien para el

descenso servil e impuesto del cielo a la tierra, con lo cual, el sentido paródico y crítico de la alusión parece quedar bastante claro. Estaríamos, según la idea de Frazer, en la etapa de la magia, en la cual la divinidad es entendida como una realidad limitada, mortal incluso, y al alcance de las exigencias de los seres humanos, que pueden imponerle, incluso por la fuerza, sus deseos. Ahora bien, a diferencia de este cielo apropiado, el cuento presenta otro que sí revela la verdadera noción del ascenso espiritual, ajeno a la ortodoxia, y es el que soporta el carro de fuego en el que "fue arrebatado" el profeta Elías (33). De este modo, el cuento, al tiempo que parodia la mala interpretación histórica del sentido ascensional, retoma y refuerza la misma imagen como valor espiritual real y signo de trascendencia. Así, comprobamos cómo en un mismo cuento una idéntica representación mítica, la del cielo, puede tener valores contrapuestos.

Un caso positivo similar de utilización del **firmamento** como representación del deseo de superación es el que aparece en "La mujer y el dios". Como sabemos, la protagonista realiza una peregrinación en busca del dios tutelar de la tribu y lo hace, según lo que ha aprendido, mirando hacia la supuesta mansión aérea de éste: "Vio (...) el cielo en lo alto. ¿Se alojaba allá arriba el Gran Hostigador?" (35-36). No cabe duda de que ese proceso representa una aspiración imposible de realizar, tanto por la dificultad intrínseca de llegar al cielo como por el desconocimiento por parte de la mujer de los procedimientos que se deben emplear y, sobre todo, por la falta de disponibilidad del dios, ya que el cielo aparece "luminoso y cerrado", (36) como escondite del hostigador. De esta forma, el firmamento se convierte en puerta física que se cierra a la entrada de humanos o en intento de ascensión frustrado, más todavía si tenemos en cuenta el episodio de la escala de troncos, ya tratada, como símbolo de puente al centro, con la que es imposible alcanzar la bóveda celeste, atraída de nuevo hacia la tierra; recordamos, además, que el intento de alcanzar el cielo caminando hacia el horizonte hacia el que vuela un ave[386] también es un trabajo inútil. De este modo, podemos concluir que la imagen contemplada del cielo no tiene más valor que el que le da la atribución de ser la morada del dios; es decir, el cielo es el mismo dios. De este

[385] Cfr. Northrop Frye, 1996: 118-120.

[386] Ya hemos tratado el símbolo del horizonte como representación del centro. Por otro lado, las aves son, sin duda, una forma de representar el vuelo y la ascensión. Las analizaremos, con otros animales y al igual que en los apartados anteriores, al final de éste.

modo, la cerrazón e inasibilidad celeste viene a representar la de la divinidad. Podemos, por tanto, entender que el símbolo del **dios** es otro modo más de ascensión, representada en este caso en el plano espiritual. Siguiendo en el mismo cuento, destacamos que este dios posee los rasgos básicos de lo que Mircea Eliade denomina "*Deus otiosus*", divinidad exenta, demiurgo que, una vez terminada su obra, se retira y despreocupa totalmente de los problemas derivados de ella, especialmente de los humanos: él está en su casa y los individuos en las suyas. Es, por tanto, un ente despreocupado de sus obligaciones, y que suele delegar sus funciones en divinidades menores o secundarias.[387] Como Eliade explica, esta forma de la divinidad suele ser habitual en las culturas africanas. Esta es, sin duda, la imagen más palmaria y simple que se puede dar de la idea de abandono experimentada por cualquier ser.

El vuelo, limitado al reino de las aves, tiene su representación a través de las **alas**. Éstas, por ejemplo, adornan la figura del ángel, que es y llega del centro, como en "Mi primo Valentín". Ir a su morada, por tanto, exige la posesión de alas y, por lo tanto, equivale a un ascenso que, en este caso, es el que lleva hasta el centro. Por otro lado, las alas y las plumas del ángel representan una naturaleza híbrida, ya que es al mismo tiempo pájaro con alas para ascender, espíritu antropomorfo andrógino para entender y caballo para defenderse en la tierra. Tengamos en cuenta que la mordedura del caballo-ángel es calificada de "celeste herida" (54), especie de estigma o llaga procedente del cielo. El vuelo puede ser también un modo de separar, por suspensión y decantación, lo esencial de lo aleatorio, como una prueba iniciática; algo así ocurre en "Del fabuloso efecto de las causas", donde, mediante este procedimiento, se distinguen las causas originarias, capaces de mantener el vuelo y elevarse seguras hacia la eternidad, y las fabricadas artificialmente, por complicación conceptual, que caen enseguida al suelo, como hemos visto en el subapartado anterior.

Una forma de superación o reaparición parecida al vuelo es la que vemos en "En razón de las circunstancias", donde el protagonista se sobrepone a la anulación de la que es objeto por parte del poder: "Vino el señor solemne y me borró del mapa. Y yo

[387] Por otro lado, el intento de la mujer y la actitud del dios nos llevan a considerar el cuento como representación del motivo del dios acosador y del intento del ser humano de interrogar a la divinidad. El interrogatorio a Dios, unido incluso a la extorsión, aparece también, como motivo ya señalado, en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam". Desde el punto de vista de la antropología de Frazer y de la tradición literaria, los trataremos con los restantes motivos literarios al final de este capítulo.

salí inconfeso en otro punto" (117). Salir inconfeso es tanto como resucitar en una forma distinta, renacer, renovarse en un ciclo cósmico que surge de las cenizas.

Por lo que se refiere al bestiario particular de Valente relacionado con el mundo del aire, debemos referirnos, evidentemente, a las **aves** y las posibles formas transformadas que éstas presenten. El primer ejemplo lo vemos en "Rapsodia vigesimosegunda", en el símil que compara el sonido del arpa de Femio con un "pájaro ciego" (29). No cabe duda de que un pájaro ciego es un ser incapacitado para la función principal que le otorga su naturaleza, el vuelo y, en este sentido, el canto de Femio está desnaturalizado o amputado de sus virtudes, porque ya no puede elevarse. Otro tipo de ave distinta es la que aparece en "La mujer y el dios", y que sirve de guía a la protagonista para alcanzar a percibir la línea del horizonte como unión de cielo y tierra; es decir, esta ave la lleva hacia el centro. Así, existe una especie de ornitomancia, que en algunas culturas consiste en descifrar el mensaje de los dioses en la dirección del vuelo, los gritos y los tipos de las aves observadas. Por otro lado, debemos tener en cuenta que se trata de un ave solitaria, lo que nos lleva a una de las condiciones del pájaro solitario definidas por san Juan y reiteradas como propiedades de la palabra por Valente en sus ensayos: su vuelo no admite compañía. Tengamos en cuenta que el viaje de la mujer es, en buena medida, de procura del lenguaje. En "De la no consolación de la memoria" el cuerpo del personaje es asimilado a un "ave agonizante", es decir, imposibilitada para el vuelo, sin función aérea. Algo similar ocurre con las sábanas de "Hagiografía" identificadas con barcos y "alas de grandes pájaros anclados": la atadura cultural, ascensión detenida.

Un modo más de elevación es el que se asocia con el **caballo-yegua** de "Mi primo Valentín", ya que se trata de una metamorfosis del ángel. El caballo, sabemos, se asocia al viento, al aire, tanto por su velocidad como por su resoplido. Por otro lado, también es una animal psicopompo, entre otras cosas, porque durante la noche, cuando el jinete no puede ver, es él quien busca el camino. Es, pues, el guía-ángel que puede rebasar las puertas del misterio. Sin embargo, en este caso, éste es un caballo indómito, que no se dejaría montar, y simboliza, por ello, el secreto. Además, este animal revela la fuerza física, la velocidad y, como sabemos, no es extraño que ésta última sea la determinante de que muchas veces se hayan creado figuras híbridas de caballo y ave, o de caballo volador, como Pegaso. En este sentido, el caballo-ángel de cuento resulta de

algún modo un caballo alado que, como Quetzalcoatl, suma su origen ctónico a sus aspiraciones celestes.

4. 1. 2. 2. 4. La tierra tatuada

Para no ser convertidos en animales, se embriagan de espacio, de luz y de abrasados cielos[388].

Entrando ya en el último nivel de estructuración mítica de los relatos, nos referiremos a los mitemas particulares del mundo de la **superficie terrestre**, que es, según la tradición nos lo presenta, un espacio de camino hacia niveles inferiores o superiores. Desde la perspectiva valentiana, la tierra suele ser, en efecto, un lugar de paso dominado por la historia; es decir, los relatos históricos y críticos se sitúan sobre la superficie concreta de un lugar y sobre el conjunto de los espacios habitados en algún momento por el ser humano. Por lo tanto, humanidad, historia y tierra parecen íntimamente unidos, mientras que los niveles de superación, ascendente y central, se disocian de lo superficial para horadar en espacios bien originario,s bien inexplorados.

Sin embargo, ello no significa que no sea posible ver el modo de trascendentalizar una materia estigmatizada históricamente; es más, lo terreno es lo material y, como hemos propuesto ya, Valente salta a lo trascendente a través de la materia más que a través de lo aéreo. En este sentido, en realidad, podríamos incluir aquí gran parte de los símbolos que aparecen en los otros tres grupos, pero nos limitaremos a reflejar los que no caben exactamente en ninguno de ellos.

El elemento dominante de este apartado es, sin duda, la **tierra**, entendida como lugar de paso y camino, sometida a distintos ciclos de raíz cronológica y también espacial, y unida, por lo tanto, al devenir histórico del ser humano en tanto que entidad limitada en el tiempo. Aparece, por ejemplo, en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde es tratada en términos de posesión por parte del Papa —"¿No podía haberse quedado en su tierra?—, y como mito del camino, por parte de Maimónides hablando de Abulafia —"No tiene tierra y es de toda la tierra. (...) para andar el camino de los hombres" (33)—. Sabemos, desde otros apartados, que la noción de propiedad, unida al espíritu burgués o mercantil, y vinculada a la avaricia y la gula, es contemplada por Valente como una de las causas de la degeneración de la edad de plata; por otro

[388] Charles Baudelaire, "El viaje", 1999: 262.

lado, la tierra como **camino** infinito es el símbolo del exilio permanente, que también sabemos, es una de las elecciones preferidas por el autor, tanto en lo biográfico como en lo ideológico y literario. De este modo, los caminantes y exiliados representan, por esencia, la radical naturaleza humana, realizada para la trashumancia física y espiritual, mientras que la estabilidad y la quietud físicas[389] revelarán el anquilosamiento perezoso y acomodaticio de los sistemas, que eliminan la libertad del individuo. Por otro lado, la alusión al "Oriente" del mismo cuento —"ha caminado hacia el Oriente" (33)— no deja de tener cierta carga mítica, entendida sobre todo en un judío, o en un escritor del extremo Occidente como Valente; simboliza el lugar mágico del centro, la casa originaria, el lugar de la aparición de la luz solar.

El movimiento espacial y temporal suele estar reflejado por medio de múltiples **ciclos** cósmicos que afectan a la actividad de los protagonistas o los orientan. Así ocurre, por ejemplo, en "La mujer y el dios", donde son varias las referencias en las que ella sitúa su caminar. Por un lado, se hace referencia repetidamente a los "días, estíos, soles y lunas" (35), intentando limitar el transcurrir cronológico; por otro, se alude a "llanazos polvorientos y praderas verdísimas, montañas calcinadas y bosques" (37), como reflejo de la dimensión espacial del recorrido; finalmente, y como superación de ambas dimensiones, se habla de "más allá del tiempo y el mar" (36), como representación del centro que supera, en efecto, las dimensiones reducidas, aunque vastas, del tiempo y el espacio marino. Apelando a la "Poética de lo imaginario", podríamos decir que el del camino es un ejemplo claro de "régimen diurno", porque al paso del tiempo como realidad inapelable, se opone el avance, la toma de nuevos espacios, la multiplicación de los caminos, la lucha; por su parte, los ciclos estacionales y cósmicos, con su constante renovación cronológica, partiendo de la necesaria destrucción del estadio anterior para que se constituya uno nuevo[390], responden a la idea de "régimen copulativo". El "régimen nocturno", por su parte, se corresponde casi en su totalidad con el grupo de mitemas del centro, puesto que con ellos se representan los espacios resguardados del paso del tiempo, matrices. De este modo, el

[389] De nuevo, dualidad de valores para un mismo símbolo: la quietud molinosista o budista como medio de acceso al conocimiento, por un lado, y el anquilosamiento burgués como negación de la libertad, por otro. Al igual que en el caso del silencio y el mutismo, quietud y vegetación son ideas opuestas.

cuento se desarrolla como una progresión lineal sobre el espacio, con un eterno retorno del tiempo sobre sí mismo y, sólo al final, al frenar toda actividad y recogerse la mujer dentro de sí misma, se establece en su quietud el mito del centro o del útero materno: "Después se sentó en silencio (...) y así permaneció durante muchos días, noches (...)" (37). En realidad, el mismo movimiento sucesivo de avance y repliegue es el que encontramos en el descenso de "*Dies irae*": es una bajada cotidiana de las escaleras, que culmina, casi en postura fetal, con la misma reducción a la idea de seno materno: "Se sentó en cuclillas. Percibió así (...)" (93). Estaríamos, pues, ante lo que Eliade denomina ritual iniciático de *regressus ad uterum* (1978: 85), y en el cruce mágico del fin del mundo antiguo y el comienzo del otro o, al menos, del fin y el inicio de miradas distintas sobre ese mundo.

Puesto que nos hemos referido al ciclo cosmogónico que postula como necesaria una **destrucción** total del orden antiguo para poder construir sobre sus cenizas uno nuevo, visto como sucesión necesaria del día y la noche, del invierno y el verano, de la luz y la oscuridad, de la siembra y la recolección, etc., debemos detenernos en "Undécimo sermón (fragmento)", ya que este texto contiene de modo manifiesto la idea central de nuestra explicación: "—Hay el odio —dijiste— cuyo fuego consume la raíz de la vida hasta forzar su nuevo alumbramiento" (95). En otro momento, a propósito de la idea del vacío creador como indicación del centro, aludíamos a la mitología de la creación que ofrece la Cábala, tal y como la explicaba Harold Bloom. En aquel momento hacíamos referencia a la primera fase de la creación, que era el *Zimzum* o retracción de Dios omnipresente para crear un espacio vacío, el espacio del no-Dios o *Tehiru*. En este momento nos interesa, sin embargo, la segunda fase, en la cual la luz de entrada, que es la palabra de Dios, y la luz retraída, generan recipientes, *Adan* (1992: 40), que se rompen por la fuerza del Nombre de Dios (*YHWH*); así, esta segunda fase se denomina del *Shevirah hakelim* o rompimiento. Todo el proceso, en su conjunto, es considerado como una catarsis de Dios, que necesita crear para estar "sano", y su creación sólo puede ejercerla con una catástrofe previa[391] (Bloom, 1992: 39-41). La

[390] Mircea Eliade opina que "incluso en las escatologías, lo esencial no es el hecho del *Fin*, sino la certidumbre de un *nuevo comienzo*" (81-82). El mito del fin del mundo encuentra en los regímenes copulativos una relativización de su rigidez.

[391] Scholem también habla de "severidad divina" o "«fuego de la ira» que arde en Dios" (1994: 117 y ss.), evocando la idea del juicio de Dios y de su postura destructora. La tercera fase de la creación se llama *Tikkun* o restitución, y es obra ya del ser humano: se organiza el mundo destrozado

misma noción de la creación como catástrofe necesaria se encuentra en Freud o Ferenzi, y remite a la idea de la cólera sagrada, que es la que anima también la venganza de Ulises en "Rapsodia vigesimosegunda". Se trata, por tanto, del apocalipsis judeocristiano, que postula que el Cosmos generado después de la destrucción será el mismo pero restaurado a su pureza original; así, la idea apunta a un mito de purificación y renacimiento y es, por lo tanto, un mito copulativo y cíclico, ya que, como apunta Eliade, "(...) la idea de la destrucción del Mundo no es en el fondo una idea pesimista. Por su propia duración, el Mundo degenera y se agota; por ello debe ser recreado simbólicamente cada año" (1978: 82).

Por otro lado, el recorrido de la protagonista de "La mujer y el dios" podría asociarse a la idea del **desierto** como núcleo central de la poética del autor: extensión superficial, desnuda, bajo la que se busca la realidad; Valente lo define como "apertura eterna" y estado de disponibilidad entre la ausencia y la inminencia (1991: 253-254). Algo similar ocurre también en "Hoy", donde la calle que recorre el niño está "desierta" (81), pero este desierto o vacío es el que crea la ausencia de algo, no el de la desposesión o no necesidad de nada. Un nuevo ejemplo de desarrollo diurno y espacial es el que se da en "Mi primo Valentín", que insiste en la diáspora judaica como valor antiburgués, no acomodaticio y, si bien obligada, como camino de trascendencia que permite la visión del ángel, y que en realidad se prolonga, con formas religiosas o políticas, en todas las persecuciones sucesivas de la historia. En este sentido, el mito judaico aparece constantemente referido a estos mismos valores, en cuentos como "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "Mi primo Valentín", "Una salva de fuego por Uriel", etc.

Por otra parte, los **ríos** también son caminos y símbolos de lo inestable que puede haber en el ser humano. El río es, además, un reflejo copulativo, entendido como eterna renovación y fluir constante y repetido y, del mismo modo, representación de la evanescencia del tiempo, en una lectura heraclitiana; es, pues, vida y muerte. El descenso del agua hacia el mar, como el segundo río[392] de "La mujer y el dios" —"(...)

sustituyendo los *Sefirot* o imágenes complejas de Dios, y constituyendo un segundo *Adan* o recipiente. La reintegración de la creación dispersa se consigue con actos religiosos de los hombres individuales.

[392] El primero es el que ve al inicio de su viaje: "el río engendrado por la gran serpiente" (35). La idea de río-serpiente, además de motivada por la analogía formal de ambos elementos, tiene un trasfondo antropológico y mítico. Esta gran serpiente representa la etapa no histórica y equivale al *Deus otiosus* en su actividad cosmogónica o creativa. Evidentemente, la identificación del río y la

las aguas que se iban llevando su transparente imagen hacia el mar" (37)— significa la reintegración de las aguas a su unidad primitiva y el retorno, por tanto, a la indiferenciación. Por otro lado, el río de "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" es, a la vez, un cauce determinado y mítico: "(...) hasta las márgenes escondidas del río Sambatión, donde ha visto las diez tribus perdidas" (33). El Sambatión o Sabbatión es un río de la tradición judaica; llegar a su margen indica la apreciación de un obstáculo que separa dos niveles de percepción, el mundo de los sentidos y el estado suprasensorial; cruzarlo es, por lo tanto, acceder al conocimiento, porque la ribera opuesta, donde se sitúa el objeto de la búsqueda, es el centro, el otro lado del espejo.

La **palabra** también puede formar ciclos cósmicos que imbrican a los hablantes y a los oyentes y que se repiten a través de la memoria. Así ocurre en "Fuego-Lolita-mi-capitán", donde se afirma, a propósito de uno de los locos, que repite constantemente la misma pregunta, en la que consiste su manifestación. De este modo, la pregunta resume por metonimia la totalidad del hablar o la palabra, y es indicio de la manifestación, en este caso, de la aparición del personaje. Además, formando el ciclo al que nos referíamos, la pregunta va siempre seguida del silencio como respuesta e, inmediatamente, vuelve a aparecer la pregunta: "(...) pero sí la palabra o la pregunta en que consistía su inolvidable manifestación: / —María, ¿vienes o no vienes? / Silencio. La pregunta. Otra vez el silencio y la pregunta. Y así hasta el fin" (124). La cita nos remonta a la idea ya tratada del apocalipsis o del mito del fin del mundo, porque, según la mayor parte de las tradiciones, particularmente la judeocristiana, hubo un silencio antes de la creación y lo habrá al final de los tiempos: el silencio es un marco, el marco de un progreso. De este modo, el loco, con su pregunta y su respuesta vacía, va representando la obra de la destrucción y la creación, el origen y el final, la búsqueda y la revelación repetidas a lo largo de los tiempos.

Otro ejemplo de ciclo cósmico con un valor semántico trascendido es el de "Una salva de fuego por Uriel", que declara que los ortodoxos se esconden "en el sur, en el norte, en el este, en el oeste", como sinónimo de la totalidad de la tierra. Por otro lado, Uriel escribe hasta el amanecer, lo cual sostiene el ciclo noche-día: la escritura asociada a la noche, a la clandestinidad, y la ocultación unida a la luz del día. La actividad intelectual, por lo tanto, aparece protegida por las sombras. Además, la

serpiente se debe a una analogía formal, pero también hay razones míticas, ya que ambos proceden

escritura del protagonista se hace en materia inconsistente, y tiene una perduración limitada: "en letras que él mismo dibujaba en la arena y la arena borraba" (97). Parece claro que la evanescencia de la palabra escrita remite con bastante claridad a la idea que Valente expone en su ensayo a propósito del destino de un libro quemado: la palabra consumida alcanza la máxima representación de su finalidad ("La llama es la forma en que se manifiesta la palabra que visita al justo en la plenitud de la oración", 1991: 256). Tengamos en cuenta que algo similar ocurre en "Tamiris el tracio", donde el protagonista, luchando por el poder del canto, es decir, por la palabra, ataca y se defiende de las Musas, que "toda la noche combatieron, en número de tres (...)" (107). Una vez más, en poeta de "El mono" también habla de una escritura realizada en la oscuridad y que se lleva hasta el amanecer: "me absorbía, sobre todo en las noches de invierno, y me retenía a veces hasta el amanecer" (48). Es la escritura que surge de la oscuridad a la luz y, en rigor, la luz es la de la propia escritura.

En "Hagiografía" la voz del obispo se oía "de este a oeste, de norte a sur" (151). Aquí, como en el caso anterior, los cuatro puntos no simbolizan el centro, señalado por el entrecruzamiento de sus líneas, sino que equivale, una vez más, a la tierra como totalidad, vista como víctima de la voz del orden.

De nuevo en "Fuego-Lolita-mi-capitán", surge el ciclo estacional como representación de la muerte y la supervivencia: "se ponía el tiempo de repente vivo en las mimosas (...) regresaba el otoño, caía sin estrépito la sombra (...)" (124). Primavera y verano como sinónimo de luz (cfr. "Con la luz del verano"), el otoño como inicio de la decadencia, y el invierno como el reino de la tinieblas. En otro momento propusimos que esta sucesión representaba en realidad la del día: amanecer como sinónimo de esperanza y desvanecimiento de los miedos nocturnos, y anochecer como regreso de la pesadilla, el sueño y la vela forzada. Por otra parte, en un nivel de lectura histórico, la llegada de la sombra simboliza la aparición de las fuerzas oscuras del poder, tal y como se colige de la alusión a que "se deshacían los inmaculados lazos" (124); en este caso se trata de los lazos de la inocencia: así, equivale a una violación de la intimidad y la inocencia del niño. Lo atado es lo originario, y al revés de lo que podría pensarse, no simboliza ninguna liberación para ascender un nivel en la vida espiritual[393].

---

del interior de la tierra.

[393] Tal y como lo presenta Abraham Abulafia, el objetivo de la vida es desatar los nudos que sellan el alma; cuando se han desatado llega la muerte. En Valente tiene, por tanto, un sentido distinto.

Por su parte, "En la séptima puerta" está completamente dominado por los **ciclos antitéticos** de lo telúrico y lo celeste, a través de oposiciones del estilo de diestro-siniestro, agachar-saltar, aire-tierra, etc., que ya conocemos desde el estudio formal. Su valor es, como en otros casos indicados, el de indicar la totalidad de la tierra como conjunto coherente, tal y como es presentado en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde el peregrino no tiene tierra y es de toda la tierra, o en "Fuego-Lolita-mi-capitán", donde los predicadores "cubrían por entonces todo el espacio" (124). Se trata de un dominio de régimen diurno: el espacio perdido por la invasión del poder, y la resistencia pasiva o activa ante dicha invasión. De nuevo tenemos la contrapartida positiva a este hecho en la invasión que, desde el fondo, realizan los lagartos de "Sobre el orden de los grandes saurios". "Pseudoepigrafía" funciona de un modo muy similar, con las antítesis que ya conocemos del sí y el no, de declarar y ocultar, de afirmar y negar, etc., que forman el "ciclo roto de lo que el dios en el laurel mascado ya no lee" (109).

Respecto a la aparición de los ciclos estacionales aludidos, basados en turnos cuaternarios del estilo primavera, verano, otoño, invierno; norte, sur, este oeste; arriba, abajo, derecha e izquierda; días, noches, soles, lunas, etc., nos parece evidente que subyace la noción geométrica del cuadrado o cubo, basada, a su vez, en la simbología mágica del número cuatro. Resume, pues, cuatro puntos y dos líneas que se cruzan trazando el punto del centro, y también evocan la apertura indefinida hacia las cuatro esquinas, como las del álbum de Hui-Tsung. Esa apertura, de tono diurno y amplificativo, suele ser improductiva y, si se soluciona, es con la reducción del movimiento dispersivo hacia la quietud, como en "La mujer y el dios"; del mismo modo, la apertura cuaternaria del álbum de "Segunda variación en lo oblicuo" es negada a favor de una de las esquinas. De este modo, el cuatro representa una totalidad negada o inalcanzable en su dispersión, por lo que es preciso usar la reducción y la simplificación hacia el uno: al centro se llega por tanteo desde una esquina o un polo, no por carrera loca hacia los cuatro vientos. Por otro lado, el cuatro aparece, por ejemplo, en la forma de las cuatro moscas muertas que usa el personaje de "Un encuentro" como medio de expresión. Aquí, el cuatro es el dos desdoblado, es decir, la doble dualidad, la complicación artificiosa y, en lo intelectual, la oquedad bajo las palabras.

Un tipo de **ciclo descendente** se encuentra en "El señor del castillo", donde, a través de las tres hijas, se formulan sus grados: mayor, mediana, pequeña, y, asociados a ellos, las sustancias: oro, ébano, desconocida. Finalmente, el rey da a cada una una parte de su reino: el aire, el agua y el castillo. De nuevo se pretende dar al texto un sentido cosmogónico, de totalidad, y por ello se recurre a los tres elementos, en tres grados distintos y asociados a elementos divergentes. El reino es, pues, la totalidad de la tierra en sus distintos niveles de percepción. Tengamos en cuenta la oposición aire-agua, que resulta evidente, y otra nueva, oro-ébano; el ébano es una madera negra que, por tanto, se une a la oscuridad y a lo infernal. Recordemos que Plutón, rey del Averno, se sienta en un trono de ébano. El oro, por su parte, es el metal perfecto, equivalente al sol y a la luz y, por tanto, al conocimiento; además, representa la primera de las etapas en la teoría evolutiva de Hesíodo. Pero no debemos olvidar que es también el metal de Hermes el psicopompo, dios del comercio y de los ladrones y, por otro lado, como ya hemos observado, tiene una notable equivalencia con los excrementos.

El camino como mito también reaparece en "Hoy", donde el protagonista comprueba que "Una calle desierta es todo lo que necesita un niño para andar" (81). Se trata de un camino de iniciación en la decepción de la historia y, en este sentido, está claramente dominado por un sentido copulativo o iterativo, desde el momento en que el narrador adulto se da cuenta de que aquel camino recorrido en la infancia estaba preprogramado de antemano para él como uno de los ciclos de sangre de la historia: "Sí, de la Historia, que está hecha de trapo y sangre, como supe después" (82).

Una manera nueva de la **horizontalidad** es la que se relaciona con cualquier modo de positivismo **materialista** asociado a la burguesía: el inmovilismo. Aparece reflejado, por ejemplo, en "La ceremonia", por medio de un reloj y de un cronometrador. Con ellos se pretende controlar el tiempo de vuelo de un moscardón y la duración de la risa de la anfitriona: evidentemente, es una especie de histerismo del tiempo, percibido como bien mercantil. Los personajes no pretenden superarlo con el espacio abierto ni cerrado ni cíclico, sino que, simplemente, se limitan a administrarlo rígidamente. Por otro lado, ya habíamos apuntado, siguiendo a Frye, que los relojes, con los espejos, son dos símbolos básicos de objetivación, como reflejo de la propia personalidad en tanto que duración en el tiempo.

En el mismo cuento nos encontramos con el símbolo del **huevo** que depone la señora, en privado, y que es recibido por los invitados como un regalo con diversas felicitaciones. El huevo, dentro de diversas cosmogonías, representa al origen del universo, incubado por el calor. En el cuento, sin embargo, pierde sus connotaciones ontológicas y cosmogónicas para pasar a simbolizar la repetición, el renacimiento: la gallina y luego el huevo, el huevo y luego la gallina, especie de *ourobos* o serpiente que se muerde la cola, en un ciclo sin sentido. Este valor de repetición lo explica Eliade (1988: 347-348). Además de esta repetición sin variación, viene a representar los conflictos interiores de cada ser, asociados a la casa, al nido o al seno materno[394]; en tanto que procedentes de un huevo materno, algunos querrán romper la cáscara y salir, pero para otros, los burgueses ávidos que pretenden quedarse dentro indefinidamente, adquiere valores de estabilidad, reposo y orden establecido.

El mito del **progreso**, asociado a los valores que hemos estado explicando, aparece, por ejemplo, en "Informe al Consejo Supremo": "Nuestra ciencia es la ciencia en la forma perfecta (...) ha liberado así al hombre de la melancolía, de la vacilación y del arrepentimiento, lacras de un pasado cuyos residuos entorpecían aún la marcha irresistible hacia el progreso" (59). En este contexto representa la ideología opuesta al rigor de la ortodoxia tradicional y espiritual, manifestada en forma de ortodoxia moderna y positivista, que resulta igualmente condenable y absurda. Asociada al progreso aparece la **historia** como mito de evolución controlada y dominada, ajena a lo imprevisible, porque lo imprevisible no existe. No es extraño que esa ideología se identifique con un cuerpo humano dominado —a tenor de lo que diremos a propósito del cuerpo— y convertido en estatua o propiedad pública: "cuerpo positivo, bien público, estatua pública" (62). En efecto, el cuerpo humano se convierte en objeto de mercadeo y control, de modo que pierde su sentido de independencia para convertirse en fósil petrificado[395]. La **estatua** equivale también a la "esquina de piedra" (128) de "De la no consolación de la memoria"; la piedra, que pierde su valor central, se convierte únicamente en un bloque monolítico y estático. A diferencia de la piedra amorfa de la naturaleza, el canto labrado de una casa es obra humana que profana la obra de la

[394] Chevalier & Gheerbrant (1995), identifican, aludiendo a Bachelard (1985), estos valores.

[395] Por ello se postula el dogma del "hermoso y deseado cuerpo no existente de la Virgen neoplatónica Hipatía" (62). Como veremos a propósito del análisis histórico social, en concreto de los dominios sexo-genéricos, Hipatía, con su cuerpo femenino y deseable, representa un factor de desequilibrio, de desigualdad, dentro del cuerpo uniforme de la sociedad.

naturaleza, o un intento de sustitución babélico de la obra de Dios. Además, la piedra como elemento de construcción está ligada a la sedentarización de los pueblos y a una especie de cristalización cíclica. De este modo, sedentarismo viene a ser inmovilidad, secularidad vegetativa. El mito del progreso a través del orden domina también la mentalidad del monologante protagonista de "Empresa de mudanzas", que apela a la importancia de la opinión del gremio, es decir, de los iguales, de los previsibles, y la historia, ahora ya desvelada, reaparece como amenaza del pasado en "Hoy".

Al referirnos, en el apartado formal, a la existencia de distintos campos semánticos significativos, señalábamos como uno de los más relevantes el del **cuerpo humano**. En efecto, hemos comprobado que las alusiones a la corporeidad como elemento de pasiones, sufrimiento y trascendencia es constante en esta narrativa. De hecho, entendemos que es necesario considerarlo de nuevo como uno de los mitemas más activos dentro de la dimensión horizontal de Valente, porque el cuerpo es, en definitiva, el que sostiene el peregrinaje de todo ser humano. Comprobaremos cómo las distintas partes del cuerpo o el cuerpo entendido como totalidad pueden representar distintos papeles en la dualidad ortodoxia-heterodoxia que vemos como funcional en el ámbito terrestre y horizontal de la mitología valentiana.

El **cuerpo** puede aparecer en ocasiones **desnudo**, tal y como ocurre con el de la protagonista de "La mujer y el dios", que se presenta así ante el dios, como símbolo evidente de sinceridad y sencillez: "Estaba en pie, desnuda bajo la luz apenas salida de la mañana" (35). No debemos descartar también otras interpretaciones, como las que da el propio Valente a propósito de la mitología del cuerpo humano en las experiencias místicas cristianas ("El misterio del cuerpo cristiano", 1991). En efecto, cristianismo y cuerpo parecen inseparables; el cuerpo es el medio del que se vale la divinidad para llegar al mundo, consiguiendo a la vez que la carne sea trascendida, respetada y venerada como continente de la divinidad. Aplicándolo al caso de este cuento, el hecho de presentarse desnudo ante el dios equivale a un reconocimiento del cuerpo como vehículo posible de esa comunicación trascendente, al tiempo que desvela el trasfondo erótico y sensual de la experiencia religiosa. La desnudez puede ser símbolo de la inocencia y la pureza, en su sentido más tradicional. Así ocurre con el ángel de "Mi primo Valentín", que se siente "poseído, desnudo, a punto de perder su inocencia" (53). El ángel, por tanto, representa la esencia de sí mismo como espíritu o

aspiración pura, y no admite las miradas de los profanos. Sin embargo, sentirse desnudo, en un caso como "La mano": "—No, no había estado yo hermoso (...) sino simplemente desnudo, desmedrado y ridículo" (56), leído desde el punto de vista del onirismo, supone un reflejo del complejo de inferioridad experimentado por el niño como consecuencia de la experiencia degradante de la confesión y, en general, de todo el sistema ideológico de la época. Por ello, también en un sentido religioso, el niño prevé su condenación infernal, y, por supuesto, supone que será a través de su cuerpo como recibirá el tormento: "(...) que se abalanzaba sobre un cuerpo, el mío, y me devoraba las entrañas" (57)[396].

El protagonista de "El fusilado" se describe como un elemento salvaje: "Todavía su cuerpo olía a cosa montaraz, y con el pelo enredado o casi virgen se mezclaban aún fragmentos de naturaleza vegetal" (77). Así, parece evidente que representa una especie de buen salvaje unido a la vida como pasión, vinculado umbilicalmente, como ya hemos comentado, al centro de la tierra que lo alimenta. De este modo, se justifica la trascendentalización del cuerpo, que es inmune a las balas, mientras que su dueño se transforma en otro modo más elemental de vida, más unido a la tierra, que es el de los lagartos.

Los **ojos** suelen ser un órgano unido a la idea de la percepción del más allá, ya sea porque cumplen su función de modo literal, miran, ya porque se han anulado como objeto de percepción o se vuelven hacia el interior, en lugar de fijarse en el exterior. Así, Nidaga, en "Repetición de lo narrado", comprueba que "sus ojos estaban fatigados" (137) como señal de agotamiento y, a la luz del desarrollo posterior del cuento, como indicio de la proximidad de la revelación que lo llevará a desengañarse de la percepción de sus ojos.

La **mirada**, por ejemplo, aparece como mitema en "Discurso del método", donde se produce una especie de desafío de miradas entre la víctima y el verdugo: "Yo lo tenía de frente, bien encañonado, y él no dejaba de mirar. Yo también lo miraba y aún no sé por qué" (75). Este hecho, que requeriría de una explicación sociológica, implica, desde el punto de vista mítico, que dos miradas opuestas se encuentran, aunque en realidad sólo una de ellas, la del prisionero, dirige los movimientos y domina la voluntad del otro. Tal y como los expresan Chevalier & Gheerbrant, "La mirada es el

[396] Podría subyacer aquí el mito de Prometeo, condenado por robar el fuego divino a que su hígado sea

instrumento de las órdenes interiores: mata, fascina, fulmina, seduce, tanto como expresa" (1995: 714). Mirar a la cara a alguien supone, en cierta medida, un modo de desnudarnos ante él, porque, cuando miramos a alguien y ese alguien nos mira, no sólo tenemos la posibilidad de ver cómo es el que tenemos delante, sino que, al mismo tiempo, le permitimos a él saber cómo somos nosotros[397]. Así, podemos entender la descripción del comportamiento de "Los nicolaítas", de quienes se dice que son reconocibles por el "escondido sobresalto que a veces les produce una mirada" (133). La mirada está cargada con las pasiones del alma y dotada de poder mágico. De ahí la reacción del mirado frente a la mirada del otro. Por eso es arriesgado mirar al otro si no se hace con la luz de la inocencia en los ojos; esa luz es la que tiene la víctima del cuento "Discurso del método", a diferencia de su verdugo, que queda desnudo ante él, y es asimismo la que posee el niño de "Hoy", que mira a los mayores "a la cara", pero éstos están demasiado altos y, "aunque uno se empinara poco podía ver" (81). Es decir, los adultos ocultan prudentemente la mirada a la inocencia del niño, porque éste puede desvelar el secreto de su pasiva y temerosa complicidad; por ello tenían "miradas oblicuas" (81). Ahora bien, la oblicuidad de estas miradas es totalmente antitética a la del dios oracular de "Pseudoepigrafía" —"al dueño de la mántica apellidaron Loxias, es decir, el oblicuo" (109)—, que es el mismo que dirige la lucha de las musas de "Tamiris el tracio" —"el dios de ojos oblicuos" (107)—, porque esta mirada no directa supone su trascendencia, su capacidad de penetrar y expresar lo imperceptible. También la víctima de "El fusilado" se atreve a mirar "a la muerte" (77), conjurardo de este modo su poder, y el cura confesor de "El uniforme del general", en tanto que subordinado al orden establecido, se siente dependiente de él; por ello, su actitud revela el miedo a ese poder y al poder particular de la mirada: "clavado en el suelo, mirando a uno y otro lado de soslayo y luego al libro y otra vez de soslayo, como si alguien pudiera entrar y oír" (139). En "Una salva de fuego por Uriel", el protagonista lee en las miradas de los que lo rodean: "En las miradas de sus hermanos, de los hijos de sus hermanos (...) comprendió que ya era para siempre la víctima o el pasto de los contaminados por la rectitud" (97-98). Evidentemente, podemos dar a esta alusión la misma explicación ofrecida para "Discurso del método": mirar es conocer y reconocer. Del mismo modo, el personaje de "Un encuentro" sabe que sus mentiras se han desvelado a través de sus

devorado eternamente por un águila. El fuego robado por el niño sería, evidentemente, el sexual.

ojos: "Miré las moscas y soplé. Las moscas resucitaron y se posaron en las pupilas de mi interlocutor. Éste reaccionó enseguida y se pudo unas lujosas gafas negras" (157). Las gafas, tapando los ojos y las miradas, son un elemento de protección frente a las inquisiciones del exterior.

Por otro lado, también cabe la posibilidad de que la visión se encuentre con el **vacío** de los objetos o las personas, como en "Hoy". En este cuento, las calles aparecen vacías, desérticas, pero en un sentido negativo, porque la ausencia es impuesta, no buscada. Por eso aclara el protagonista que "No era sólo que no viera a nadie; era como si alguien —ignoro quién— a quien debiera ver no estuviese. Y seguí andando para buscarlo en la calle desierta" (81-82). Esta diferencia entre el vacío y la ausencia es equivalente a la que en su momento propusimos entre las ideas de la quietud y el inmovilismo o la del silencio y el mutismo, y a la que trataremos, respecto a la audición perceptiva, entre el silencio y la sordera. Los primeros elementos son voluntarios y no históricos; los segundos, impuestos e históricos.

El vacío de la visión es, por ejemplo, el que aparece en "El regreso" en forma de "ojos miopes" (86), preparados para mirar más allá de la muerte, el de la hermana medio ciega de "Con la luz del verano", el del pez de "De la no consolación de la memoria"[398], la ceguera total de Tamiris en el cuento epónimo, la ceguera "de dolor" que produce la mordedura del caballo a Valentín en "Mi primo Valentín" (53) o el hecho de que en "Hagiografía" los ojos del protagonista "se entornaron y nublaron como en el pasmo, dicen, de los santos cuando del arrebato entran o se sumen en la no visión" (152). La visión vaciada, por contra, se encuentra en "En la séptima puerta", donde los hermanos, movidos por los gritos del público, tienen "los ojos llenos de dura tierra" (100), en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde el Papa experimenta, ofuscado por la presencia y las palabras de Maimónides, cómo "Una nube de sangre caía sobre sus ojos" (33), o en la "voz ciega" (127) de "De la no consolación de la memoria", entre otros posibles casos.

[397] *Vid*. también Georg Simmel, 1977: 678-681.

[398] La anciana y el pez tienen un solo ojo. El ojo es símbolo de la percepción intelectual, y su naturaleza geminada como órgano permite que sea representación del *yin* y el *yang*, de la luz y la oscuridad, del pasado y el futuro, etc. El ojo único, sin párpados, es símbolo de la esencia y conocimiento divino, tal y como se representa en numerosas ocasiones la figura de Dios, ojo inscrito en un triángulo.

Otro modo de mutilación, el de una **oreja** se produce en "Mi primo Valentín", por parte del ángel equino en la persona del primo interlocutor del narrador. Simboliza la limitación de la audición del sonido perceptible a simple oído, pero, a su vez, el personaje adquiere, por su celeste herida, que recuerda otras muchas de elegidos bíblicos, como Jacob o San Pablo, la capacidad de oír la voz del ángel. La limitación física es, pues, una apertura hacia lo suprafísico, más teniendo en cuenta el hecho de que el Dios Verbo sólo es perceptible por el oído; así, como cuentan Chevalier & Gheerbrant, se dijo que la concepción de María se habría realizado cuando "El Verbo entró por la oreja de María" (1995: 780). De este modo, la amputación del pabellón auditivo es idéntica a la ceguera como medio de acceso a la voz oculta de Dios o del ángel. Como decíamos en el apartado de la visión, existe una notable diferencia entre el silencio percibido por el oído y la sordera voluntaria o impuesta. Llegar al silencio es una meta de contemplación, mientras que la sordera es una limitación histórica o cultural. Así, el caso de "Mi primo Valentín" es de silencio alcanzado, aunque parcial, pues le resta una oreja; sin embargo, la "apoteosis de la gran sordera" (88) de "El regreso" es la incapacidad histórica para percibir los sonidos de otras formas de existencia. Las orejas y las lenguas falsas son, como en el caso del bisoñé de "Intento de soborno", signo de la falsedad. Aparecen en forma de "oreja portátil y una lengua subsidiaria" (133) en "Los nicolaítas".

Otro elemento corporal importantísimo y constantemente empleado por el autor con distintos valores es el de la **mano**. Aparece, por ejemplo, como protagonista, en "La mano". Como ya sabemos, representa, por metonimia, la personalidad del confesor, que se ve reducido o reconcentrado en lo que podríamos llamar la actividad criptosexual de la confesión. Por otro lado, redundando en el contenido sexual, se asocia directamente con el onanismo, que suponemos que es el tema principal de la confesión. En este sentido, sus valores requerirían más una explicación psicoanalítica que mitológica. Recordamos, sin embargo, las explicaciones dadas a propósito de la interpretación que el niño hace de los ambiguos movimientos de la mano —es la que trae el perdón, pero crea culpabilidad porque abusa del mismo hecho de la confesión y del penitente—, que nosotros hemos identificado en otro lugar con los de la araña en acecho. De este modo, puede ser percibida como mano blanda y pesada y, sobre todo, como "garra de suavidad firmísima" (56). La mano, humana en un principio, se

metamorfosea en mano animal o garra de depredador: el sentimiento de la víctima queda, así, perfectamente representado.

En "Intento de soborno" encontramos dos tipos de manos; unas, proletarias y sometidas a la voluntad del poder, ajenas a la idea de propiedad porque no son manos receptivas, sino dadoras, son las de los mozos del almacén: "y las manos espesas y seguras de los llamados mozos (...)" (120). Frente a ellos, el socio o propietario del almacén, se describe como "tenue o blando en las manos" (121); son las manos del dinero pero no del trabajo. La respetabilidad, la escasez personal del socio se dibuja a través de las manos, en las que el narrador es capaz de leer.

La "tenue palidez de sus segundas manos" (133)[399] en "Los nicolaítas" revela la personalidad utilitaria de estos personajes, que asimilan su propio cuerpo a una máquina de enriquecimiento y, al mismo tiempo, demuestra la carencia de naturaleza humana en ellos. Por otro lado, las manos también pueden ser receptáculo, como ocurre en "De la no consolación de la memoria", donde uno de los recuerdos del huido de la realidad es el de su propio cuerpo como ave agonizante "en manos de nadie" (128); estas manos fantasmas son las de la ausencia, no las del vacío sin más; también en "La última lección" el protagonista se contempla "pequeño en la palma de su mano" (159) antes de ser devorado; aquí revela el gigantismo anormal y destructivo del maestro: son manos que toman sin dar.

La **boca** suele aparecer simbolizando la parte sensible del hombre al contacto con el exterior: por la boca pueden entrar al cuerpo elementos desagradables, es un camino de acceso a la interioridad y al secreto íntimo. Así ocurre con la voz de "La mano", que se cuela por la boca hasta los secretos "puntos germinales"; pero algo similar lo vemos en "*A midsummer night's dream*" y "El vampiro"; en el primero, la araña succionadora se acerca en el punto culminante del asco del protagonista, a la boca de éste como un "coágulo de calor purulento (...)" (46); en el segundo, de modo y con resultados casi idénticos, la mosca que se pasea por el cadáver termina por detenerse "muy cerca de la boca o en la comisura misma de los labios" (41), provocando el

[399] La palidez y la blandura en las manos vienen a ser equivalentes a la obesidad corporal. Por otro lado, tengamos en cuenta que los mismos valores son los que se encuentran en el personaje de "Sobre la imposibilidad del improperio", caracterizado por "una palidez sucia o empañada y ácida a la vez" (155), que, además, se une al frío. Frío, palidez, obesidad y blandura evocan así la ausencia de sangre en el cuerpo, con lo cual, como apuntábamos en otros casos, tenemos la sospecha de la mecanización del personaje. Algo similar ocurre, además, con la "cara cenicienta" (157) del personaje de "Un encuentro".

vómito del muerto y el subsiguiente del velador. En efecto, el asco de la historia tiene sabor desagradable. Por tanto, la boca se limita a representar el contacto corpóreo con la historia, y no aparece como órgano de la voz, de la palabra y de la revelación

El **cabello** de "El fusilado" se presenta como una maraña salvaje, que desvela la naturaleza del personaje, su espíritu. La viuda-araña de "Intento de soborno" le parece al niño un ser "con muchos y encrespados pelos negros" y, por contra, el socio se caracteriza por "la rigidez del bisoñé" (121). Por otro lado, la araña de "*A midsummer night's dream*", como símbolo infernal, tiene un "cuerpo ancho y peludo" (45), y el perro de la visión de "La mano" es también "peludo" (57). Con estos ejemplos menores comprobamos que Valente respeta en gran medida los valores que la tradición atribuye al cabello o al vello corporal: cuando cubre todo el cuerpo, como en la araña viuda, es signo de maleficio y apunta a una vida vegetativa, instintiva y sensual. Por contra, cuando su aparición es parcial, puede representar, cuando existe, la naturaleza libre y la sinceridad, y cuando se pretende ocultar su ausencia, el fingimiento y la falsedad.

Sin embargo, la forma más significativa de la aparición del cabello como mitema se da en "Hagiografía", donde adquiere un significado plenamente sexual. Por un lado, el niño percibe en la criada un "cabello enmarañado y espeso" (149-150), como símbolo inequívoco de la libertad sexual, particularmente asociado a la mujer, como veremos en otros apartados posteriores, porque, el hecho de mostrar u ocultar la cabellera, anudarla o desatarla, es signo de disponibilidad o reserva sexual. Pero, además, es esta misma criada la encargada de **peinar** al niño: "A veces lo peinaba la criada (...)" (149). La acción de peinar es la que mantiene juntos los cabellos, es decir, los componentes de la individualidad en su aspecto de fuerza y nobleza. Sabemos, además, que peinar el cabello de alguien es una señal de atención y buena acogida, y dejarse peinar por alguien indica amor, confianza e intimidad. Pero, además, tal y como ocurre en el cuento, peinar prolongadamente a alguien equivale a adormecerlo y acariciarlo o, más explicitamente, a relacionarse sexualmente con él. De este modo, entendemos que la relación sexual se inicie y llegue a confundirse con la acción del peinado. También en el caso del niño se mantiene hasta cierto punto la simbología de la disponibilidad sexual a través del cabello, porque lo que tratan de hacer es mantener recta la raya: "(...) tentando despacio la raya del peinado que se hacía y se deshacía sin

razón" (151). No cabe duda de que este carácter indómito revela, a través del cabello, el estado general de confusión y "prolongación" que vive el personaje, y resume, en definitiva, la actividad sexual que se inicia. Por esto, de algún modo, la criada sabe leer también en el cabello el estado de disponibilidad: "Las manos trabajaban aún en su cabeza la raya ahora imposible" (152). Por todo ello, no resulta extraño que una de las amenazas posibles sobre la actividad sexual sea la de la pérdida del cabello, que también recuerda el personaje: "Le dijeron que era fácil en casos tales (...) la calvicie prematura como indicio de una fase terminal" (150). Igual que el cabello, símbolo sensual por la vista y sobre todo por el tacto, tenemos, en mismo cuento, la piel.

Los **muslos** de la criada de "Hagiografía", que "se separaron al fin sobre los suyos" (152) representan, por alusión indirecta, el sexo femenino. Por otro lado, en tanto que soporte del cuerpo, asociados a la columna vertebral, elemento corporal que fue tratado como símbolo del centro, contribuyen a la verticalidad y al soporte del peso del cuerpo. Significan, por tanto, vigor, como en "Rapsodia vigesimosegunda", donde Odiseo "comenzó a batir los muslos poderosos" (27) como señal del inicio del ataque. De este modo, lo crural es, en tanto que soporte, la fuerza física y, en tanto que confluencia y secreto, la atracción sexual.

Con un valor netamente negativo se halla el símbolo de la **obesidad**, que ya hemos tratado en diversas ocasiones y que representa, como en el caso del agua, del aire o de la luz, la espesura oleosa que impide la visión de lo que está detrás de la mirada. Entidades obesas, como sabemos, existen en "Mi primo Valentín", "El regreso", "Homenaje a Quintiliano"[400], "Los nicolaítas" —"Algunos de ellos son altos, fofos y fragantes", (133)—, "Sobre la imposibilidad del improperio" —"Tal vez la gruesa inmediatez (...)" (155)— etc.

Pasando ya a la simbología **animal** de la tierra, debemos recordar lo dicho a propósito de las metamorfosis humano-animales como desvelación mítica. En este apartado, tenemos también algún caso de transformación metamórfica, como la que se da en las criadas de Ulises y Penélope, culpables de sumisión y colaboración con los pretendientes de la reina, que, libradas de la cólera de Ulises, se reúnen en un rincón "apretujadas unas contra otras como tibias becerras" (29); la **mujer-vaca** representa, por

[400] El narrador describe al personaje insistiendo en el adjetivo y sustantivo "fofo" ("fofa victoria", 129), etc., y apunta que "ha echado sotabarba", como señal del estado acomodaticio alcanzado. También en "Repetición de lo narrado" se califica al ruido de la gloria de fofo (137).

un lado, un mito de fecundidad unido a la cultura dominante y, por otro, es un ejemplo de domesticación, timidez y sumisión. En el cuento, adoptando estos valores, sirven para ejemplificar los efectos de la ira sagrada, reconstructiva. Vuelve a aparecer el mismo símbolo en "La visita", en la alusión a las "gruesas ubres" (145) de las matronas del burdel. La ubres, en este caso, evocan la leche, el alimento y, en cierto sentido, la sensualidad. Si en el caso anterior se trata de terneras temerosas, ahora estamos ante vacas rozagantes y lujuriosas, marcadas por la fertilidad. En este sentido, Mariño Ferro recuerda que se suele asociar la vaca con Afrodita, precisamente por el ardor sexual de este animal (1996: 442).

Otro caso de presencia animal de corte terreno es la del **cerdo**, que aparece en el insulto que Nicolás III dirige al fantasma de Maimónides: "—¡Maimónides! ¡Verraco!" (34). Como provocación alude a la tendencia oscura que representa el cerdo, asociado, curiosamente, pues son los pecados del mismo Papa, a la lujuria, la gula, y la ignorancia. Por otro lado, es conocida la reserva de ciertas culturas, como la judaica, hacia la carne de cerdo. También, en "Rapsodia vigesimosegunda", Antinoo es comparado, en su muerte, con un cerdo sangriento.

En "La mujer y el dios", y como formas de amenaza, justificados por la ambientación selvática, aparecen múltiples ejemplos de animales acechantes en el camino de la mujer: la gran **serpiente** que engendra el río, "las fauces del **león**, la solapada quietud del **cocodrilo**, la pupila de la serpiente voraz" (37). Se podría entender que este polimorfismo animal no es más que el disfraz del dios para acechar y acosar a la mujer; en efecto, como Valente comenta a propósito de Lautréamont, el motivo de la lucha contra el demiurgo en el escritor francés se sostiene, según los cánones de la tradición bíblica (*Libro de Job, Apocalipsis*), mediante la adopción metamórfica, por parte del hombre y del dios, de distintas formas animales[401]. Es posible que la obra de Ducasse, en particular por lo que se refiere al motivo mencionado y a la presencia de un amplio bestiario, sea una de las fuentes de Valente para la representación de la lucha del ser humano con el dios. De este modo, todos los animales mencionados son depredadores y, en efecto, son el disfraz perfecto para una divinidad cazadora. Sobre este motivo literario volveremos en el apartado siguiente.

[401] Cfr. "Lautréamont o la experiencia de la anterioridad", en Valente, 1994: 234 y ss.

Las **moscas** son otro modo de animal terráqueo. Las de "La visita", por ejemplo, copulan en la cabeza del taxista. En este caso no son tanto animales de la putrefacción y del averno como elementos incordiantes y perseguidoras incansables: las moscas representan, así, la obsesión sexual de la época descrita. Por otro lado, también pueden equivaler a la nada negativa, al tiempo perdido, a lo que carece de valor; así ocurre con el moscardón al que cronometra el huésped de "La ceremonia": su vuelo incoherente representa la vacuidad burguesa. Por otro lado, en "Un encuentro", las moscas, con un valor más surreal, son usadas por el personaje descrito para exponer sus planes: "bajando la voz me explicó que pensaba escribir un libro y para demostrarlo colocó cuatro moscas muertas en hilera". Simbolizan, así, los argumentos banales utilizados por el imbécil y, en este sentido, siguen en los valores despectivos anteriores, más si tenemos en cuenta que tales argumentos son usados por el narrador contra el propio personaje, de modo que las moscas "se posaron en las pupilas de mi interlocutor" (157). Por otro lado, el caballo ausente que el personaje posee viene a simbolizar la misma inania moral de las moscas.

Hemos llegado, así, al final del último ciclo mítico que recorre el relato del autor, comprobando que, como ocurría con la intertextualidad, esta escritura es realizada como recreación consciente de la tradición. Los **grandes mitos** de la literatura **renacen** así con **nuevos valores**, y permiten observar que Valente no pasa por alto ninguno de los niveles esenciales a los que puede sentirse ligado el ser humano. Es, pues, una escritura emergida, desenterrada, descendida, calcinada, que se abre sobre sí misma y permite ver su antigüedad que, como Valente diría, es la de la memoria tenebrosa y oculta de los orígenes humanos. Descubrimos, además, que el autor no tiene ningún reparo en mostrarse abiertamente mítico, aún a costa de convertir sus textos en jeroglíficos apenas descifrables a causa de la densidad de los mitos y símbolos colaborantes o, al menos, que los textos admiten lecturas a distintos niveles, según el grado de profundización mitológica que se les dé. Se puede decir, por tanto, que escribe lanzando las palabras hacia el vacío de la memoria y de la imaginación, porque, como ya dijimos, gran parte del supuesto lirismo de esta narrativa se debe a la naturaleza iluminativa que posee el mito. Del mismo modo, también entendemos que la **fantasticidad** valentiana no es más que una **reentrada** imperceptible en la **mitología**, pese a que pueda ser considerada como un simple ejercicio de imaginación sin más

intención que la de la sorpresa. Tiene, en efecto, sorpresa y fantasía, pero tiene además profundización y calado en sustratos profundos y en muchos casos perdidos y rescatados por el autor.

Por otro lado, la **mitología** le sirve para hacer un retrato de sí mismo y de su época, y está en la base de la **distribución temática** de los cuentos. Así, en el mito del centro, en sus diversas formas señaladas, se apoyan los temas de hermenéutica originaria; en el del fuego infernal, los de crítica social orientados sobre la Historia; y en el aire y la tierra los que desvelan el impulso ascendente del hombre en lucha con su contingencia espiritual y material, la proyección espacial y temporal del cuerpo limitado.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 1. 2. 3. Literatura desestimada

Tras haber llegado a este punto del análisis es preciso entrar en el último apartado de lo que constituirá el bloque dedicado a la tradición literaria reflejada en el relato de Valente, el dedicado a los **motivos literarios**. Los motivos, así como los mitos, las estructuras simbólicas y la intertextualidad, además de otros principios de interacción, como el género y las fuentes, son los medios que emplea todo autor para mantenerse unido a la tradición literaria de la que necesariamente parte, ya para continuarla, ya para criticarla. Hasta el momento, hemos visto que la tendencia más habitual de Valente era la que lo llevaba a **recoger** los hilos perdidos de las **tradiciones segundas**, para adoptarlas como propias y actualizarlas según las condiciones de su momento histórico, y, por otro lado, también hemos percibido una clara **actitud beligerante** frente a la **tradición impuesta**, que resulta ser la oficial, en el sentido de oficializada por el poder. Valente, por tanto, es un escritor de lecturas y escritura subliminales: adopta lo rechazado, ensalza lo oculto y ridiculiza lo llevado bajo el palio del poder. Por todo ello, lo lógico es que, en cuanto al desarrollo de los motivos literarios ocurra lo mismo.

En cuanto a su presentación y análisis, procuraremos ser más concisos que hasta ahora, por varias razones. En primer lugar, no está en nuestro ánimo convertir el trabajo en una continua autocita, a la que nos lleva la adopción de un campo de estudio demasiado amplio, que necesariamente se va a apoyar en aspectos ya tratados. En realidad, partiendo de que éste es un intento de análisis integral, el hecho de que se produzcan solapamientos entre capítulos no hace sino demostrar que, en efecto, todas las áreas a las que nos hemos aplicado, están íntimamente unidas en la literatura del autor y que, por tanto, es imprescindible referirse a todas ellas, de modo que unas complementen a las otras. Sin embargo, para el apartado de los motivos literarios, nos vamos a centrar en aquéllos más evidentes y que nosotros consideramos **más significativos**, dando por sentado que otros muchos han sido aludidos ya en un momento u otro del estudio. Por supuesto, tendremos que seguir apoyándonos en lo ya estudiado, pero pretendemos hacerlo ofreciendo aspectos nuevos que amplíen nuestra visión sobre esta densa literatura.

De este modo, nos referiremos a una serie de motivos con precedentes claros que, en ocasiones, el mismo autor trata de modo teórico en algunos de sus ensayos. Algunos de ellos serán, pues, el motivo del *golem*, el del descontento, el del *doppelgänger*, el de la lucha con el dios, el del adversario desconocido, el de la *Femme fatale*, y otros muchos, menos desarrollados, como la anagnóresis, el misántropo, el pícaro, el repatriado o el expatriado, la coacción, el vampiro, el tirano, el traidor, etc. Con todos ellos pretendemos situar al autor, de nuevo, en una dimensión fuertemente mitológica y, en otros casos, dentro de ciertas tradiciones que le proporcionan argumentos para sus relatos. Nos interesará, como hasta ahora, el modo en que Valente recibe estos datos, cómo los trabaja y qué función y forma final les da. Debemos tener en cuenta, en último lugar, que los motivos son algo así como formas menores e históricamente determinadas del argumento y, como ya sabemos, el desarrollo argumental de Valente está bastante limitado. De esta forma, tanto o más interesante que enumerar los motivos posibles existentes será el hecho de poder ver cuál es la materialización concreta que adquieren en el caso de esta narrativa y, por otro lado, lo esperable será que se desarrollen fundamentalmente en los cuentos de temática histórica, que son los que tienen un mayor desarrollo argumental, capaces, por tanto de asumir más tipos de motivos.

En un momento anterior aludíamos a la idea de la **palabra** como indicación del centro y, particularmente, al sentido o poder oculto de toda letra o toda palabra en la tradición judaica. Advertíamos, así, que esta tradición tiene claras prevenciones hacia la lectura y el habla como actos arbitrarios, especialmente en lo relativo a la pronunciación del nombre de Dios. Según esto, la lectura de la *Thorá* debería hacerse con cuidado de no trastocar el orden correcto de las letras, porque semejante inversión podría tener efectos funestos.

La idea del ***golem***, en realidad, está estrechamente unida a esta noción , en tanto que, como advierte Scholem, "Ces lettres sont les élements de construction, les pierres avec lesquelles la création fut érigée" (1975: 187). Es decir, este elemento procede del poder de las letras mágicas. El *golem* es una especie de autómata que, según la leyenda cabalística fue creado de tierra o de aire, según las distintas versiones, siguiendo en todo caso procedimientos taumatúrgicos. Su aparición es sinónimo de la *hybris* del ser humano como ente creado, que pretende imitar a Dios. Según otras

versiones, el *golem* es, en realidad, el estado inicial de Adán, una especie de vegetación sin espíritu. La diferencia entre el ser creado por los humanos mediante la magia, y el creado por Dios, está en que el primero carece del aliento divino como principio vital; a partir de este déficit inicial se derivan otros trazos de inferioridad, como puede ser la ausencia de alma, la carencia de voluntad autónoma y la imposibilidad de hablar[402].

Por lo que se refiere a su presencia en Valente, se trata, evidentemente, de una construcción realizada más sobre los restos de la tradición literaria que llega a nuestros días que de la re-actualización puntual de un motivo cabalístico o, dicho de otro modo, la particular conformación de lo que consideramos el *golem* valentiano se basa en la tradición literaria de los falsos hombres o autómatas. Para entender mejor la cuestión es preciso situarse en la dimensión histórica; es decir, el *golem* de Valente no tiene implicaciones metafísicas y hermenéuticas, sino puramente sociohistóricas. Es más, entendemos que se trata de una revisión cómica y satírica del motivo. Es, pues, sobre todo en los cuentos con esta dimensión, donde podemos encontrarlo. Suponemos, además, que la génesis del *golem* se ha realizado también sobre una cierta inversión crítica: si el cabalístico se forja por medio del poder de la palabra en estado puro, el de Valente parece más bien fruto de la carencia o flagrante degeneración de dicha palabra.

Adelantamos, antes de señalar los casos de aparición que hemos considerado, que el motivo respeta algunas de las características fundamentales del prototipo del *golem*, como el hecho de ser elementos artificiales y, por ello, infrahumanos, carentes de voz en muchos casos y faltos de alma, tanto en lo relativo a su vacuidad interior como por su total carencia de iniciativa. En realidad, la mayor parte de estos elementos y sus características ya han sido vistos, si bien de modo disperso. Ahora pretendemos, pues, analizarlos como constantes de la narrativa valentiana.

El prototipo de *golem* valentiano son los protagonistas de "Los nicolaítas". Como ya hemos insinuado a propósito de los símbolos corpóreos del texto, todo parece indicar que son, en efecto, criaturas artificiales o, al menos, no humanas: tienen orejas portátiles, segundas manos, una lengua "subsidiaria y reptante" (133). Además de todo

[402] Gershom Scholem, 1975, dedica el capítulo "L'idée du *golem* dans les rapports telluriques et magiques" de su libro a este elemento mágico. Explica que la palabra, en sus acepciones tardías, significa "sans forme" (181), y que diversos cabalistas y talmudistas, como Abraham, Rahba o Simón Magus, si bien a partir de principios distintos, pretenden haber creado *golem*s. Esta idea se habría generado en los autores medievales franceses y alemanes, y habría pasado luego a España, y en su desarrollo tendría gran influencia el libro de la *Jezira* o de la creación.

esto, se alimentan de "tres clases de humos". Este dato, como otros que veremos, apunta ya a la construcción de lo fantástico[403], pero su trasfondo es profundamente satírico. En efecto, el humo debería entenderse como sahumerio purificador, columna que va de la tierra al cielo y elemento aéreo. En este caso, más concretamente, el humo parece ser el del incienso en el ritual cristiano. Así, los comehumos nicolaítas serían una especie de beatos de vida exterior religiosa pero falsa.

Otra circunstancia que los caracteriza y que, de nuevo, los aproxima a la fantasticidad es que "pueden reproducirse por esporas" (133). La simple atribución de un medio de reproducción vegetal es muestra de la cosificación de este tipo de *golem*. El sistema de las esporas es usado por vegetales que, sin necesidad de unirse a otro elemento análogo, son capaces de dividirse reiteradamente hasta constituir un nuevo individuo (*vid. D. R. A. E.*, 597). Es decir, por un lado unen la multiplicación en progresión aritmética, hasta evocar la idea de plaga, y por otro, el sistema de mitosis de las células evita el contacto de los sexos opuestos; es decir, rechazan la reproducción sexual y ellos mismos son asexuados, que no andróginos. Como sabemos ya, la falta de identidad sexual, unida en general a la obesidad, es una constante en la poesía y la narrativa valentiana. Pero debemos hacer una prevención respecto a la asexualidad de los *golems*. Tal y como propone Elisabeth Frenzel, la creación del hombre artificial se basa en gran medida en "la idea de producir artificialmente un ser humano eludiendo el acto sexual", dando lugar a una generación de tipo intelectual antes que pasional y carnal (cfr. 1980: 153). En el caso de Valente, no cabe duda de que ese método es negativo y reductivo, y, por tanto, los engendros de él sólo pueden ser elementos despreciables, y no obras dignas de admiración. Por otro lado, la emasculación afecta a los mismos *golems*, no a sus creadores, que no le interesan a Valente.

En este sentido, es preciso remitirnos al caso de "Sobre la imposibilidad del improperio", donde su protagonista es, recordemos, el "Capadocio" (155), y se caracteriza, de modo idéntico, por la ausencia de vida corporal, ya que es como "una larga noche de gélido blancor", tiene "una palidez sucia y empañada", y "no podía, sin

[403] En realidad, la misma idea del *golem* es una noción de fantasticidad literaria. Gran parte de los relatos fantásticos, particularmente los orientados al terror, tienen *golem*s o elementos equivalentes. Por ejemplo, Óscar Hahn habla del motivo del *golem*, junto al de las proyecciones, los mundos comunicantes, el visitante insólito, etc., como uno de los principales en la literatura hispánica americana. (Hahn, 1998). Por cierto, también nos referiremos al motivo del visitante insólito en este apartado.

duda, dormir" (155). Todos estos son signos inequívocos de la no humanidad del personaje, que carece de sangre, es frío y no necesita o no puede dormir. No debemos pasar por alto todos estos detalles de degradación corporal, más todavía sabiendo como sabemos ya cuál es la importancia que se da en los relatos al cuerpo humano, propio y ajeno, entendido como sede no sólo física sino también de trascendencia; ocurriría igual que con el agua o el aire: limpios son signos de progresión, pero degradados apuntan a la corrupción.

Volviendo a "Los nicolaítas", otro detalle corporal que los caracteriza es el de carecer "de brazos naturales" (133). De este modo, entramos ya definitivamente en el mundo del automatismo pleno, que, según Scholem, es una de las formas modernas del *golem*[404]. Por ello mismo, ya que carecen de entidad humana, son usados como adornos: "se utilizan de relleno en actos y en salones" (133), y, finalmente, también sienten "predilección por las banderas" (133) es decir, por el poder establecido, lo cual revela su carácter servil. En la misma línea de descomposición orgánica del *golem*, debemos recordar el detalle de que el socio de "Intento de soborno" también usa bisoñé, es decir, cabello falso, tal y como hemos explicado en la sección anterior, y que el personaje descrito en "Un encuentro" acaba por descomponerse en trozos de papel que se lleva el viento. Ambos, pues, demuestran con estos detalles que su constitución física es, al menos, sospechosa.

Pese a esto, creemos que el ejemplo más palmario del mecanomorfismo del *golem* valentiano se encuentra en "La ceremonia", porque es aquí donde la precisión de reloj de los autómatas da al cuento un aire de irrealidad más acabado. En efecto, nos encontramos con una serie de seres robotizados y mecánicos que, como en "Los nicolaítas", se usan de relleno en el acto: "Había algunos falsos comensales de cartón piedra para cubrir vacíos. Eran figuras articuladas (...)" (43). Todos ellos, además imitan vagamente las formas humanas, como ocurre con la tos aseverativa y el movimiento pendular de la cabeza. Por otro lado, su mecanismo interior es perfecto, lo cual les permite moverse a "discretos intervalos", y siempre que el director de la ceremonia, el huésped, así lo permita. Es éste, precisamente, quien lleva el reloj con el que cronometra

[404] "On trouve des influences d'un autre domaine de la création artificielle de l'homme, celui de l'homme-automate. Le motif de la décomposition de la créature en éléments fait nettement allusion à un certain mécanisme de la forme du *golem*, qui est sensiblement étranger à la version traditionnelle du *golem*. De même, le motif du *golem*-valet provient du cercle des légendes d'automates" (1975: 212).

el vuelo de las moscas y, suponemos, la regularidad del balanceo de los maniquíes. Esta construcción perfectamente surrealista le permite a Valente exagerar, hasta un punto insospechado, el proceso de degeneración de los elementos sociales representados por los *golem*s autómatas. Balancear la cabeza afirmativamente, en efecto, es todo lo que pueden hacer. Por lo demás, cualquier parecido con la realidad humana sirve únicamente para evidenciar con mayor fuerza la distancia entre un ser humano y un robot[405]. En este cuento, además, como ya hemos adelantado en otras ocasiones, se produce una construcción característica de tono esperpéntico o incluso expresionista[406]. En efecto, el expresionismo formal, creemos, está estrechamente unido a este motivo, sobre todo por las implicaciones kinésicas del personaje, que conforman, en efecto, un movimiento cortado, discontinuo y, por tanto, irreal. En este sentido, es llamativa la opinión de Mathière, que cree que desde la irrupción del expresionismo literario, el motivo del autómata se humaniza y adquiere individualidad, al tiempo que su forma exterior se diversifica. Este proceso de diversificación formal, unido, como decimos, a la manifestación expresionista, es característico de Valente (Mathière, 1988: 664).

Un caso significativamente parecido es el de "El uniforme del general". Este cuento, en realidad, contiene una parodia de la fórmula mágica destinada a construir un *golem*. Si Scholem nos refiere la del cabalista Elasar, basada, en tanto que imitación del gesto divino, en el acto de moldear en barro virgen una figura antropomorfa (1975: 201), Valente aplica al proceso una degradación que es la que va, dentro de los sistemas de producción, de la manufactura al proceso fabril. Sabemos ya que el modo de escribir de Valente se asemeja en gran medida a la labor del alfarero y que la modernidad asociada al aprovechamiento material, a la política de ganancias de la burguesía, suele presentarse como una degeneración propia de la edad de plata. Si bien éste es un detalle que, en propiedad, pertenece al análisis sociológico, debemos tenerlo en cuenta a la hora de ver que, según el personaje del cuento propone, los generales o sus uniformes son, una vez más, elementos ambientales insignificantes: "porque el uniforme del general

[405] Para la relación o la evolución de las formas tradicionales del *golem* hacia versiones modernas, específicamente las robóticas, véase el apartado "Du robot à la machine cybernétique", en Mathière, 1988: 671-673. Esta autora cree que el motivo es un arquetipo de "la modernité littéraire" (673).

[406] En un artículo de 1952, Valente, a propósito de Albert Camus, se refiere al maquinismo de los personajes que se convierte en humor, y que llevaría a la risa si no sirviese para mostrar su fondo trágico. Del mismo modo, cree que, en el caso de Kafka, los personajes son también controlados desde una oscura morada.

estaba allí entre otras cosas inútiles (...)" y, además, están fabricados en serie: "(...) a lo mejor los generales no tenían madre y los hacían en una máquina con chapas de gaseosa, aluminio y paja, mucha paja, para que apareciesen con el pecho hinchado por el aire de la victoria (...)" (140). Es decir, puesto que no son nacidos de madre, no son humanos, y más aún cuando resulta que la materia que los conforma no es ya el barro bíblico, sino restos o desperdicios industriales. En el resultado final se busca, sobre todo, la apariencia, es decir, el efecto decorativo del pecho hinchado en los desfiles, que se ve acrecentado después con un uniforme lleno de "entorchados, el fajín, los ribetes, los oros (...)" (141), de modo que se pudiera pensar que se trata de una sesión circense o de una fiesta de carnaval[407]. Por último, el detalle que queda implícito es la ausencia de iniciativa de estos *golem*: si son fabricados, necesariamente debe existir el fabricador, que es el que los dirige. De aquí, por supuesto, se deduce toda una lección histórica. Muy unido con todo lo dicho está el hecho de que en "Hoy" se diga que la historia "está hecha de trapo y sangre" (82), es decir, se trata de una cosa artificiosa, como una muñeca sin vida[408].

Un ejemplo de *golem*, definido ya no por su conformación mecánica, sino por su actitud ideológica es el de las masas de "Acto público". En este texto, la idea de automatismo aparece representada por el comportamiento gregario de las multitudes, en formación carnavalesca, obedeciendo y respondiendo a las consignas de los que los dirigen: "Los grupos se movían, en efecto, con segura inconsciencia" (101). El mecanismo, por tanto, es mental, no físico, y afecta a un grupo, no a un individuo; sin embargo, los síntomas son evidentes.

Por otro lado, en un caso como "El mono", podríamos descubrir una nueva versión del *golem*, transformado ahora no en un objeto artificial y totalmente debido al

[407] No olvidemos que, por ejemplo, en "Fuego-Lolita-mi-capitán", el personaje epónimo se viste con un uniforme militar que es calificado de "símbolo tan grave" (125), y va adornado con medallas "de diversos calibres y una margarita" (125). En este caso, sin embargo, la artificiosidad se queda en el exterior, porque el loco es siempre un símbolo positivo.

[408] Esto nos lleva, como es evidente, a uno de los *golems* —si así se nos permite llamarle— más conocidos del autor, si bien su carácter es positivo. Nos referimos al muñeco Pancho, cuya relación con los relatos ya fue tratada en su momento. Como hemos dicho, Pancho parece más bien una imagen del propio autor a través del espejo de la memoria; así, es un elemento afectivo y positivo. Ello no impide que podamos acercarnos a él en tanto que entidad inanimada, imitación vacilante de un hombre: "Porque también a ti / te hicieron (¡tan grotesco!), / hermoso Pancho mío, a nuestra imagen." (1980: 171). Pancho no es, por tanto, una parodia ácida, sino más bien un doble o *doppengänger*, motivo que también trataremos y, sin embargo, revela que la idea de la muñequización de las personas tiene amplios e importantísimos precedentes en la poesía de Valente.

ingenio de un creador humano, sino en un elemento animal pero reasumido por la percepción del protagonista del cuento en una forma subsidiaria de la humanidad; es decir, el poeta protagonista lo ve no como una entidad autónoma, sino como una imagen empobrecida de la idea de sí mismo como persona. Tengamos en cuenta que, como hemos visto hasta ahora, este *golem* también forma parte de la decoración ambiental: "(...) ni considerar al mono más que como un elemento no insigne o pronto olvidado de la situación" (47), y sus manifestaciones físicas son siempre reducciones de otras propias de los humanos. En este sentido, no nos parece casual que tanto los personajes de "La ceremonia" como este simio recuerden la naturaleza humana por un signo, que puede parecer poco consistente, como la tos: "Esto me preocupó. La tos es un signo monstruosamente humano" (49). Por otro lado, el simio ve acrecentado su antropomorfismo con una consecución imperfecta de la capacidad de hablar: "una extraña serie de gruñidos y toses entre los que, de pronto, reconocí con asombro fragmentos perfectamente identificables de humana voz" (49). Es decir, si bien no carece totalmente de la capacidad de la palabra, como el *golem* cabalístico, es evidente que su habilidad para expresarse se encuentra a niveles subhumanos. El hecho de que Valente haya escogido un simio para representar este papel se basa, en primer lugar, en la constitución morfológica perfectamente antropomórfica de estos animales: se parecen a un ser humano igual que un robot o un maniquí, lo cual no deja de ser inquietante; por otro lado, pese a su parecido, son evidentes las diferencias que separan al protagonista del simio, sobre todo las que se refieren a las habilidades intelectuales, en particular las lingüísticas. De este modo, el mono es una forma reducida de una persona y puede ser considerado un modo nuevo de *golem*, que, como ocurre en todos los relatos, ha de ser percibido desde una valoración negativa de su aparición. El mono es el inconsciente hacia el que, a pesar de todo, el poeta se siente obligado. Es la masa o el público que puede incordiar el desarrollo de la poesía, en tanto que el poeta se sabe parte de la colectividad, pese a que a veces pueda sentirse distinto y por encima de ella.

Un modo más de automatismo es el que representa el maestro de "La última lección". Por un lado, su gigantismo progresivo, como ya hemos comentado en el apartado de los mitos, desvela una naturaleza, al menos, no humana. Pero, partiendo de algunas interpretaciones sobre el comportamiento del *golem*, sabemos que el gigantismo es, en efecto, una de las características de la degeneración de esta criatura. Tal y como

lo detallan Chevalier & Gheerbrant, la creación del *golem* se hace mediante la imposición de las letras de la vida en la frente de la criatura de barro; ésta, con el tiempo, pese a ser un sirviente fiel e incansable, comienza a degenerar, y esta degeneración consiste en un crecimiento excesivo y peligroso que obliga al mago a escribir la palabra muerte sobre la frente, momento en el que el gigante se desploma como una montaña de barro, pudiendo ocurrir incluso que el mago quede atrapado debajo. En este sentido opina Scholem que "Des erreurs dans l'application du procédé ne mènent pas à une dégénérescence du Golem mais directement à une destruction de son créateur" (1975: 205). El gigantismo del maestro del cuento se completa con un comportamiento automatizado que le impide contemplar al alumno como una persona, para pasar a verlo sólo como un alimento. La antropofagia, a la que ya nos referimos en el apartado anterior, es un signo evidente de deshumanización. Si bien aquí la víctima del gigantismo del robot no es su creador, el resultado destructivo es el mismo.

Hablaremos, para finalizar, del último modo de manifestación del *golem* valentiano. Se trata de la figura de las estatuas[409], a la que nos hemos referido repetidamente en apartados anteriores. Como sabemos, el caso más insigne de aparición de una estatua, como modo de degeneración de la persona, se da en "Informe al Consejo Supremo", donde los dirigentes del Comité planean convertir al niño de hoy en "estatua de mañana" (62). No se trata aquí de una creación desde la nada, sino de una modificación sobre un ente ya vivo. Desde el punto de vista de la crítica histórica, no cabe duda de que estamos ante una acusación de esclavismo mental para conseguir servidores fieles y no contestatarios.

En definitiva, hemos visto que el del *golem* es un motivo suficientemente significativo en los relatos del autor, y también hemos podido comprobar hasta qué punto se reactualiza y se diversifican sus formas de manifestación. Por otro lado, una constante unida necesariamente a la idea del *golem* es la de la crítica histórica, porque este ente representa siempre un prototipo social bien delimitado. Además, la sátira que implica la cosificación de los personajes se mueve quizás más en el terreno puramente descriptivo que en el jocoso, porque a Valente le interesa dar cuenta de comportamientos habituales, que sólo se pueden representar mediante una mecanización

[409] "La question du Golem se complique ainsi de celle de la nature des images et des statues, qui avait pour le Judaïsme, ennemi de l'iconolâtrie, un intérêt quasi polémique (...) Ce n'est pas tout à fait à

de los gestos y palabras. En este sentido, lo carnavalesco implicado en la aparición de estos elementos no revela una suspensión del apocalipsis, en el sentido de las explicaciones de Frye, que habla del carnavalismo como un final forzado, la consumación de un ciclo que debe culminar con la destrucción del tiempo antiguo, de modo que el final ficticio del carnaval elimina la tensión de la espera del final real. En el caso de Valente, sin embargo y como ya hemos dicho, la presencia de los *golems* no es sino una intensificación de la sensación de decadencia, lo cual aumenta la inquietud del lector, en lugar de calmarla. (cfr. Frye, 1996: 320-327). Por otro lado, nos parece interesante también que, saltándose la tradición, Valente proponga el problema del *golem* centrado en la figura de éste, y nunca en el conflicto de su creador, movido por algún secreto designio a generar esa criatura. Como veremos un poco más adelante, la sublevación frente al demiurgo, que sí existe en el autor, se da por otros medios, no por la creación de autómatas. Así, éstos son entes sin progenie y sin razón de existir, errores de la naturaleza que nadie puede explicar. Finalmente, si tuviésemos que identificar algún antecedente posible de estos elementos, sería posible hablar del caso de Goethe con su homúnculo, aunque en Valente aparecen marcados por caracteres mucho más vanguardistas, que los convierten en no pocas ocasiones en fantoches o esperpentos, al estilo de Valle-Inclán, o en figurines articulados de resonancias surrealistas.

Emparentado con el del *golem*, y abundando, como él, en la construcción fantástica de los relatos, está el motivo, más restringido, del ***doppelgänger*** o el doble[410]. Apuntábamos anteriormente, en una nota al pie, la posibilidad de que el muñeco Pancho de la lírica debiera ser considerado más como un doble que como un *golem*, en tanto que si era la reducción cómica de un ser humano no lo era de cualquiera, sino del propio poeta y, en ese sentido, podría ser equivalente a una imagen en el espejo. El *doppelgänger*, tal y como explica Northrop Frye, es un motivo folklórico constante, que puede manifestarse en diversos pares, como el del soñador y el soñado, el sujeto y su reflejo, y otros, y opina que "Aquí se sigue el patrón de un observador y un actor dentro de la misma psique, de la que otras formas son los mitos de la conciencia, del ángel de

tort que l'on a mis en relation l'idée répandue hors du Judaïsme de statues vivantes, avec le cercle de la légende du Golem (...)" (Scholem, 1975: 198-199).

[410] Está emparentado, por la vía familiar o sanguínea, con el de los hermanos, como veremos más adelante en casos como "En la séptima puerta" o incluso "Mi primo Valentín". En este sentido, es tratado por Jean Perrot, 1988. Borges (1999: 84-85), por su parte, recuerda las manifestaciones antiguas y modernas del motivo, así como sus diversas denominaciones; por ejemplo, en Escocia, recibiría el nombre de *Fetch*.

la guarda (...)" (1996: 332). De este modo, parece quedar claro que, si el *golem* consiste en una creación de otro distinto de sí mismo, el doble supone la generación de otro dentro de uno mismo o, lo que es igual, si el primero opera una mirada sobre los otros, el doble se centra en la reflexión del propio creador. De este modo, es evidente que no se puede prestar tanto como el *golem* a una descripción crítica e histórica y que, perteneciendo al discurso de la mismidad, representa una progresión no histórica y hermenéutica en el terreno del conocimiento de uno mismo, aunque esa progresión se realice sobre los posos de la historia acumulados en la memoria.

La imagen más simple del doble, como apuntábamos anteriormente, es la que se representa mediante la imagen del espejo y, teniendo en cuenta que este detalle ya ha sido tratado en varios momentos, incluido el mito del espejo, nos remitimos a lo dicho allí. Recordamos, sin embargo, que es en cuentos como "De la no consolación de la memoria", "La mujer y el dios" o "El regreso" donde podemos encontrarlo, en sentido positivo o negativo, y materializado en general en forma de agua. Sin embargo, la idea de la mirada al espejo como desdoblamiento puede unirse a otros elementos mítico-simbólicos con el mismo valor, como es el sueño, que ya ha sido tratado en tanto que descenso a la subconsciencia y a la memoria.

En efecto, insistiendo en la idea del *doppelgänger* como producto de la memoria o, por mejor decir, como instrumento del narrador que recuerda y, en particular, en relación con los sueños del protagonista sobre sí mismo, quizás cabría la posibilidad de hablar de desdoblamiento, en el sentido que propone Frye de que "Si sueño conmigo mismo poseo dos identidades: yo mismo como soñador y yo mismo como personaje de mi sueño" (1980: 122). De este modo, el motivo del doble se justifica, como en el caso de Pancho, como una estratagema del narrador autoexiliado y voluntariamente —conscientemente— alejado de la realidad dejada atrás, para poder regresar sobre esa realidad y tomarla como objeto o referente de su escritura. En realidad, en el plano de la ficción es la misma técnica consciente que emplea el Valente narrador en el plano de la escritura, cuando, para explorar en la memoria desagradable, envía a un doble o delegado suyo, en forma de niño que fue, para evitarse a sí mismo, como adulto reflexivo, la repetición del contacto con la realidad abandonada[411]. El doble

[411] Frye compara este motivo con la idea de Cristo hombre y Dios. Sufre en la cruz en tanto que hombre, pero no como Dios. De este modo, en todo desdoblamiento, una de las partes siempre se queda a salvo, mientras que la otra se aventura en el descenso. Cfr. 1980: 124.

es, por tanto, un explorador de los bajos fondos, una forma propia pero distinta de sí mismo, inmunizado de algún modo para el contacto con la realidad latente, porque es una parte de ella. Tal y como expone Northrop Frye, al soñador puede preocuparle el destino de su doble en tanto que desconozca las posibilidades de rescatarlo (cfr. 1980: 122); no es éste el caso de Valente, porque, en realidad, el narrador sabe perfectamente que no hay posibilidades de rescatar al niño de la memoria que le está enviando los recuerdos: el niño desconoce al adulto, no puede intuir su presencia y, por tanto, no siente su ausencia; el adulto, en cambio, asume como propio al niño y sí siente la distancia que los separa. Por ello, los temas de descenso del doble suelen asociarse a una mirada amarga sobre al realidad.

Si pretendemos identificar formas posibles de *doppelgängers* valentianos no tenemos más que remitirnos a las representaciones del espejo o del sueño aludidas, pero, además, todos los cuentos centrados temáticamente en lo que hemos denominado la "memoria de lo vivido" poseen este motivo. En realidad, la tendencia del narrador, ya tratada, a representar los hechos propios en segunda o tercera persona se explica básicamente por esta circunstancia: el que desciende es, en propiedad, otro distinto de él.

Nos parecen particularmente relevantes las construcciones desdobladas de algunos cuentos, como "La mano". En este relato, como ya sabemos, la estratagema del desdoblamiento se fundamenta no tanto en un sueño como en la visión apocalíptica que experimenta el niño: "Y vi en el círculo un can peludo (...) que se abalanzaba sobre un cuerpo, el mío" (57): yo es otro al que puedo mirar sin que la mordedura del perro se materialice más que como terror. En este cuento, por otro lado, la multiplicación es triple y progresivamente más desvinculada de los efectos del descenso: el niño real que se confiesa es uno, el que es imaginado por éste en el infierno es otro y el adulto que recuerda a ambos es el tercero. Algo similar ocurre en el caso de "Hoy", donde la caminata callejera la vuelve a realizar sin peligro el niño, mientras que el narrador permanece en el "después" crítico. Similar es el caso de "Hagiografía", donde el recurso es el del sueño o pesadilla al que desciende el doble para descubrir el significado de la sexualidad. En este sentido, opina Frenzel que "La representación de un doble Yo (...) se concilia con la concepción (...) de que la existencia del hombre en el sueño, en la

imagen reflejada, en la sombra, incluso en el retrato significa una segunda existencia y que la imagen es una parte viva de la persona" (1980: 100).

Un caso de doble no aplicado al yo narrador, sino a un personaje, es el que se encuentra en "El regreso"; allí, en efecto, el narrador pretende obtener una imagen del muerto, y lo consigue, primero, apelando al motivo del cristal o el espejo: "Y cuanto más limpiaba la lámina dura y delgada más veía a través de ella tu misma imagen (...)" (86) y, en segundo lugar, al de las aguas de las que surge el cuerpo renacido: "hasta las aguas de una playa remota, donde el cuerpo lustral reaparece" (89). De este modo se consigue, a la inversa que en casos anteriores, no que el yo viaje al mundo de lo intangible, sino que la imagen del muerto vuelva a la materialidad de este mundo. Por otro lado, la utilización de la reflexión especular como medio de obtener un doble también puede aparecer parodiada. Así ocurre, por ejemplo, en "Un encuentro", donde el imbécil protagonista advierte de la posibilidad de hacer "Un croquis de sí mismo. —¿De usted mismo? —Sí, de mí, mi propio autorretrato", a lo que el narrador vuelve a replicar "—¿Propio?, dije" (158). Por un lado, la idea de propiedad, siempre negativa, rechaza la posibilidad del doble; por otro, la no entidad del personaje desbarata las probabilidades de que consiga autorretratarse o desdoblarse.

Íntimamente unido a la forma del doble está la imagen del hermano o la hermana, que ya vimos en cuentos como "En la séptima puerta"[412] y "Con la luz del verano". En el primer caso se trata de dos que antes eran uno y, al contrario, en el segundo tenemos uno que antes eran dos. La primera posibilidad, evidentemente, implica una reducción de lo único originario a una dualidad que es forzada a ser opuesta y antitética: la unidad o identificación infantil, basada en la conservación de la inocencia, es reducida a oposición fratricida durante la edad adulta. Llegar al dos partiendo del uno originario supone, por tanto, una degeneración y una oposición. En el segundo ejemplo, las dos hermanas "Eran dos y ahora es una" (103). Es decir, se produce un proceso paralelo al de los ojos de la hermana superviviente: tenía dos, pero ahora sólo le queda uno para ver y llorar. La unidad, en este caso, supone soledad y pérdida. Se trata, por tanto, de la pareja rota, el desequilibrio de la balanza hacia el lado inconsciente, el sueño o la oscuridad. Por supuesto, la forma más respetuosa con el motivo del doble en el sentido que hemos estado tratando es la de "Con la luz del

[412] El cuento contiene el motivo del fratricidio, aunque es un hecho condicionado por la presión social.

verano", ya que, en este cuento, en efecto, una de las hermanas se lanza a la exploración, mientras que la otra permanece quieta, pero sin embargo, desposeída de una parte (un ojo) que sentía como propia.

No un hermano, pero sí un "co-hermano" o primo es el Valentín Israel de "Mi primo Valentín". Él y el narrador forman, en efecto, una pareja de dobles, incluso desde el punto de vista onomástico, si leemos en el narrador el nombre de Valente. Uno y otro cumplen papeles distintos: el doble externado es enviado a buscar las líneas de sangre que unen a ambos con la tradición de la dispersión o el nomadismo. De esta forma, Valentín es un reflejo del motivo de la búsqueda de los orígenes. Sale de su mitad para descender en busca de su principio y explicación como ser humano, y se incluyen entre sus pruebas las de luchar con el ángel en medio de una avenida de una gran urbe: ha descendido, por tanto, al averno. Por otro lado, la idea del doble también está latente en la del andrógino, representado por el caballo-ángel. El andrógino representa la recuperación del equilibrio original, el mismo que, por ejemplo, pierden los hermanos de "En la séptima puerta". De este modo, un hermafrodita representa la latencia de dos seres dentro de un solo cuerpo o, por el contrario, la unidad esencial de una forma dual.

Por otro lado, el doble también puede ser el o la amante, como ocurre en "Hagiografía", cuento que presenta la relación sexual como absorción mutua de los dos personajes, plena identificación o confusión física y espiritual. El otro pasa a ser "yo" y "yo" se pierde en el otro, al estilo místico, de modo que, en cierto sentido, ver al otro, como en Narciso, supone verse a uno mismo. En todo caso, leídos "Hagiografía" y "Mi primo Valentín" en su sentido más histórico literario, reflejan, a nuestro entender, la idea del doble internado o externado.

Se ha hablado en alguna ocasión de la posibilidad de que la imagen de un yo interior llegue a proyectarse físicamente en la realidad ambiente (cfr. Frenzel, 1980: 101). Entendemos que esto es lo que ocurre en "Sobre el orden de los grandes saurios", donde la personalidad oculta del hombre sale a la luz, se manifiesta de modo palpable, en el mundo contingente y en forma de lagarto. Evidentemente, esto tiene una lectura psicológica, pero a nosotros nos interesa en tanto que una nueva manera de concreción del doble.

Finalmente, un último modo de doble, pero en este caso invertido, es el de "Variación sobre el ángel". Este cuento presenta dos poetas supuestamente diferentes: uno loco, extravagante y célebre y otro melancólico y desconocido. Ambos, sin embargo, sufren los mismos efectos frente a la realidad, porque no la pueden representar, la rehuyen, y ambos poseen un ángel en el paladar. Es evidente que el segundo es el reflejo menos amable del primero, el que no cede ante la presión social. Sin embargo, la identidad esencial se mantiene. Podríamos leer el cuento como una especie de alusión al motivo de las dos personalidades del ser, el complejo de Jekyll y Hyde: uno es el bueno, el otro el malo, uno el yo social y otro el yo personal.

De este modo, el *doppelgänger*, como el *golem*, parece un motivo constante en la narrativa del autor. Íntimamente asociado a él, creemos que se puede señalar otro motivo, el de la **lucha**, particularmente interesante cuando se da entre dos elementos equiparables en algún sentido. Así ocurre, por ejemplo, con la lucha que mantienen Tamiris y las Musas. Se trata casi de una pelea ritual, mantenida durante días y noches, con relevos entre los contrincantes, hasta la derrota final del poeta. En este sentido, viene a ser un motivo equivalente al de la vela: velar es luchar contra el sueño, como en "El vampiro", y revela, por tanto, un proceso de fortalecimiento o prueba interior para calibrar la fuerza física y psíquica de los luchadores. Otro modo de lucha es la de los hermanos de "En la séptima puerta" y la de Odiseo con los pretendientes en "Rapsodia vigesimosegunda". La primera desvela la lucha como imposición social: los individuos son los luchadores, mientras que el público se limita a observar. La segunda, en cambio, supone un ataque al fundamento social, porque Ulises derrota a todos los que se le oponen, de modo que no hay simples observadores.

Unido a esta idea está el motivo del **adversario desconocido**, presente, por ejemplo, en "La mujer y el dios" o "El ala". En el primero de ellos, como ya hemos indicado en otras ocasiones, la lucha se establece entre la mujer y la divinidad esquiva. Ya hemos aludido también a que, según la interpretación de Frazer, el cuento podría situarse a medio camino entre la magia y la religión, en tanto que la mujer concibe la idea de divinidad como una realidad supranatural, fuera del orden lógico y fenomenológico, pero de algún modo todavía al alcance de su vista, de sus manos y de sus quejas. En realidad, este motivo del adversario desconocido se manifiesta más bien en la forma de la lucha arquetípica contra el demiurgo, del que habla el propio Valente a

propósito de Lautrèamont (1994: 234 y ss.). Se trata de una lucha propia del romanticismo, que consiste en la interrogación a la divinidad sobre el problema del mal y el dolor de los seres humanos (*ibid*.: 234-235), lo cual concuerda perfectamente con el desarrollo del cuento, e incluso es reconocible sin mayores problemas en "El ala", apuntando a la idea del ángel anunciador de la muerte como entidad a la que no se puede preguntar por las razones que le mueven y, de modo más amplio, a la del mito de Lázaro, presente, como el del ángel, a lo largo de gran parte de la obra lírica del autor. Lo cierto es que Valente también recoge, en cierto sentido, las lamentaciones de Job y, de modo más amplio, la tradición bíblica de la imprecación a Dios[413].

Así, el motivo del adversario desconocido, particularmente cuando éste es un ente superior, llega a unirse en el problema más amplio de la relación entre la violencia y lo sagrado. Sabemos ya que el autor, en un cuento como "Undécimo sermón (fragmento)", propone la posibilidad de un odio destructor y negativo y de otro tipo de odio nimbado de poder renovador, que es el de la ira sagrada, dirigida a la destrucción de un orden antiguo para favorecer la aparición de otro nuevo, como hemos explicado ya a propósito de los mitos apocalípticos y descendentes en Valente, y a partir de las ideas de Mircea Eliade. Si bien es cierto que la mujer protagonista no llega a atacar al dios, como hace Maldoror, y el protagonista de "El ala" se limita a recibir la puñalada sin oponer resistencia, entendemos que la presencia del motivo es igualmente perceptible. Lo que ocurre es que en ambos cuentos se hace subsidiaria la idea de la lucha directa o la agresión a la divinidad de la de la divinidad o sus agentes como entidades desconocidas o imperceptibles, que rehuyen la mirada del ser humano. Es decir, no existe la posibilidad real de contactar con el dios o el ángel, bien porque uno se escape, bien porque el lenguaje del otro sea incomprensible y su aparición fugaz. Así, del mismo modo, Valentín Israel Valente se enfrenta al caballo angélico y éste lo hiere y huye de él sin más. De este modo, Valente hace primar el valor de soledad y abandono al de la venganza de sangre[414]. Pese a todo, está claro que Valente representa perfectamente la idea del enfrentamiento de la humanidad con la divinidad.

[413] Por otro lado, respecto a "La mujer y el dios" y a las apariciones animales, ya hemos propuesto que se trataba de distintas manifestaciones metamórficas del propio dios en acecho de su víctima. También indicamos la notable proximidad de la propuesta con la lucha que mantienen Maldoror y Dios, asimilados cada uno de ellos con distintas formas animales, en la obra de Ducasse.

[414] Por tanto, estamos esencialmente de acuerdo con la opinión de Milagros Polo, que cree que existen "fuertes concomitancias" entre "La mujer y el dios" y las propuestas de Gilbert Durand, en *La*

El autor, por tanto, simplifica la representación tradicional del motivo, en tanto que el adversario es desconocido pero no se ha conocido nunca; es decir, no se trata del motivo del conocido que se marcha y luego regresa sin que nadie lo recuerde ya, y entre en combate con alguien, especialmente alguien de su propia familia. No existe, por tanto, anagnóresis previa o posterior a la lucha, porque no puede existir. Por ello, "En la séptima puerta", que podría sostener perfectamente este motivo, el del hermano que vuelve, no es reconocido y se ve obligado a luchar con el otro hermano que ha permanecido, se desvía hacia un enfrentamiento abierto, donde los dos son perfectamente conscientes de a quién tienen delante. El problema que interesa a Valente es precisamente el del conocimiento, la búsqueda que hace el ser humano de un adversario que no se manifiesta claramente.

El motivo de la **venganza de sangre**, unido al anterior, como era de esperar, tras lo que hemos visto, aparece en "Rapsodia vigesimosegunda": el odio sagrado de Ulises se concreta en un baño de sangre que se hace imprescindible para un nuevo comienzo a partir de cero. En definitiva, en este caso el autor parece respetar la manifestación tradicional de este motivo, considerado, como expresa Frenzel, "en la mayoría de las antiguas culturas como norma de derecho" (1980: 368). No se trata, por tanto, de un duelo, en tanto que no es una acción premeditada, advertida al contrincante y, por tanto, marcada por una tensión creciente hasta el momento del enfrentamiento. Por contra, esta venganza es una especie de descarga de la ira sagrada, ya que se presenta de modo brusco (el cuento se inicia *in medias res*) y centrada en el cumplimiento de la venganza propiamente dicha, sin salirse del tema.

En cierto sentido unido a los motivos del *golem* y el doble encontramos también el denominado **motivo del descontento**, que consiste en la presencia de un individuo que se resiste a someterse a las normas impuestas desde el exterior o, más concretamente, el que se opone a los contentos de cada momento histórico y social (cfr. Frenzel, 90). En el caso de Valente, como podemos suponer, se dan no pocos casos de este motivo, materializados en diversas formas, que van desde el loco al heterodoxo, y en diversas actitudes, desde una actitud estrafalaria hasta el silencio ante el poder. En

violencia y lo sagrado (Anagrama, 1983) a propósito de la relación entre la ira y el sentido de lo sagrado (1994: 197). Sin embargo, insistimos en que el motivo fundamental de este cuento es el del adversario desconocido, y la ira sagrada parece más específica de otros ya indicados: "Rapsodia vigesimosegunda" o "Undécimo sermón (fragmento)".

general, en Valente se reconocen dos modos fundamentales de descontentos, el loco y, muy unido a éste, el estrafalario.

El **loco** es una forma especial de enfrentamiento a la realidad. Tal y como lo expresa el propio autor, la palabra de la locura suspende el orden codificado del *intelligere* (cfr. 1991: 65). El loco es un iniciado en un tipo de conocimiento oblicuo, que ha sacrificado lo que tenía para llegar a ello. En este sentido, conectamos con el arcano mayor del Tarot: el loco está marcado por tener nombre pero carecer de número, aunque, en todo caso, se le atribuye por defecto el número veintidós, y representa la mirada inaprensible. Además, como el **estrafalario**, va vestido de modo chocante. Su función es la misma que tiene el *mondo* japonés: con su presencia propone una cuestión absurda, a la que no cabe dar respuesta con las herramientas racionales, para que el interpelado abandone el viejo camino y siga el de la no razón. Es el personaje absurdo que inquieta, que interpela y se marcha, sugiriendo que todo lo que hemos creído conocer puede verse y buscarse aún de otra manera. Nada es fijo para él y, por tanto, representa al doble oculto que hay en cada uno y que se revela contra las imposiciones causales y racionales. Sabemos que hay locos en "Sobre el orden de los grandes saurios" o "Fuego-Lolita-mi-capitán". En el primer caso, como hemos propuesto ya, la locura es un modo de manifestación del doble oculto, la insurrección de lo irracional. La locura es aceptada en silencio como imposición, pero supone que el sistema se ve obligado a reducir al ostracismo a la voz nueva e inquieta, vestida de inocencia. En el segundo caso, la locura toma al asalto la ciudad de provincias. Pero se trata de una locura muy marcada por el mundo carnavalesco o por la excentricidad: el loco exorcista, el loco inquisitivo, el loco disfrazado de militar se ponen al lado de la realidad oficial, para disolverla, pero se encuentran con que ésta en realidad los supera, porque es ella la que los crea. Es curioso que esta excentricidad sea tratada de modo totalmente opuesto a la excentricidad de los autómatas. La diferencia es, evidentemente, el maquinismo de los segundos, faltos de originalidad, constantes repetidores de los mismos gestos y palabras. Pero los locos son los únicos que tienen "un gesto o una palabra memorables, una forma no encubierta de existencia, una visible identidad" (123). En efecto, la identidad es el medio de diferenciar unos de otros. Sin embargo, queda claro una vez más que Valente puede utilizar referentes verdaderamente próximos en la forma pero conteniendo significados opuestos.

Quizás otro modo de manifestarse el motivo del descontento es el exilio o la **emigración**, que es un motivo ya no sólo literario, sino vital, en Valente. "En la séptima puerta", "El mono" o "Mi primo Valentín", además de todos los heterodoxos (Abraham Abulafia, Maimónides, Uriel de Acosta), representan casos de exiliados o emigrados. Evidentemente, existen dos niveles distintos de la emigración: una es de tipo espiritual, como autoproyección del personaje a un mundo inalcanzable para sus perseguidores, y otra es de tipo físico, según la cual el ser humano se hace peregrino y caminante y llega a distintos lugares.

Así, por ejemplo, uno de los hermanos de "En la séptima puerta" ha estado en "países absurdos" (99) y, sin embargo, ha querido o ha podido volver. De este modo, se enlaza con el motivo del repatriado, que es la versión opuesta, y tiene que ver con la idea del regreso al origen. Sobre el motivo del doble, por tanto, Valente representa la dimensión exiliada del ser humano en el hermano que se va y vuelve, y la dimensión permanente a través de la persona del hermano que se queda en casa. Está claro que podríamos enlazar fácilmente con la parábola bíblica del hijo pródigo, si bien en este caso ambos resultan condenados. En todo caso, el exilio y el regreso de uno de los hermanos hay que entenderlo, como hemos propuesto, como concreción del motivo del doble interior. El exilio es, por tanto, la necesidad espiritual de cada ser de salir de sí mismo y, al mismo tiempo, el impulso irresistible de volver al origen. En cierto sentido, la trayectoria del hermano viajero es la del mismo Valente.

En "El mono", por su parte, sabemos que el escritor narrador se presenta a sí mismo integrado en una comunidad ajena a la suya originaria: "(...) con el egoísmo propio de las gentes que ya no viven en mi país y han desarrollado hábitos extranjeros de impremeditada crueldad" (47). Por otro lado, también llega un momento en que siente renacer en sí "las nativas virtudes" (50) de su origen. No cabe duda, por tanto, de que es un exiliado y, a la vez, se mueve insensiblemente hacia su origen. El exilio es, pues, un movimiento rotatorio y cíclico, centrífugo y centrípeto. Por otro lado, la emigración le sirve a este personaje para perfeccionarse y ser capaz de escribir composiciones de tono sagrado y, a la vez, para tener que volver sobre su medio. Es decir, se trata de un cuento que desarrolla una esquizofrenia propia del ser humano, en particular la del poeta: es necesario estar junto al mono o la gente, pero también es necesario alejarse y aislarse; hay que ser creador pero también vivir en el mundo; es

preciso marcharse pero inevitable volver. En cierto sentido, pues, "El mono" contiene también el motivo del doble interior, si bien éste no se manifiesta tangiblemente.

"En razón de las circunstancias" está en la misma línea, ya que supone la expulsión del personaje por parte del "señor solemne" y, al mismo tiempo, la reaparición de éste: "Vino el señor solemne y me borró del mapa. Y yo salí inconfeso en otro punto" (117). Mito de resurrección y de exilio el de irse a otro punto. Necesidad y a la vez imposición, pero también continuidad, permanencia en la esencia de uno mismo. Los mismos valores son los que integran el motivo del exiliado como heterodoxo, presente en cuentos como "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "Una salva de fuego por Uriel", etc., que creemos que han sido suficientemente tratados en otros momentos y, por tanto, no insistimos en ellos. Recordamos, sin embargo, que como conjunto, el del exilio o la emigración, junto al del doble y el *golem*, nos han parecido los más significativos, más desarrollados y más constantes en estos relatos.

Fuertemente unido al anterior y, en realidad, ampliándolo, aparece el motivo del **origen desconocido**, que enlaza directamente con la problemática del centro, en tanto que una de las preocupaciones fundamentales del autor es, precisamente, la indagación en los orígenes. Si nos vamos a un cuento como "Mi primo Valentín" comprobamos que, en efecto, exilio y búsqueda de los orígenes pueden ser un mismo proceso en movimientos sucesivos. Valentín ha ido a dar a Caracas porque ha nacido "para la dispersión", y el narrador aclara que "Sería difícil reconstruir tantos lazos de familia perdidos desde la diáspora de las juderías del Miño, de las que a lo mejor llevaba sangre don Benito Spinoza y cuánta gente más" (51). La reconstrucción, pues, es tanto como la indagación en el origen, y éste, más que sanguíneo, es espiritual o ideológico: se trata de la estirpe de los nómadas, que aquí son los judíos, pero además judíos gallegos. Como ya hemos propuesto anteriormente, el cuento podría estar manifestando, una vez más, la idea del doble: Valente (narrador)-Valentín (personaje). La mitad enviada a la expedición exterior, a la búsqueda de los orígenes, es la que se encuentra con el ángel, mientras que la otra permanece a la expectativa, esperando noticias "de tu celeste herida" (54). Cuando el motivo se proyecta sobre la materia de la memoria y se pretende incidir en los orígenes históricos, entonces surge el problema de la identificación por parte del narrador adulto del espacio evocado. Existe una resistencia a aceptar el paso por aquel espacio y, así, aparece el motivo del origen

desconocido porque es rechazado, que consiste en una negación de los datos de la memoria: el personaje se considera expósito o incluso desea no haber nacido. Tal es lo que ocurre en "De la no consolación de la memoria", "Variación sobre el ángel" y "Biografía". Los tres, como cuentos de la memoria, niegan el origen impuesto. Así, en el primero, al narrador le habría gustado nacer en ningún sitio[415]; en el segundo no quiere acordarse del nombre de su pueblo y, en el tercero, el lugar geográfico "Orense" no tiene nada en común "con el posible lugar de su supuesto nacimiento" (147). Esta negación lleva implícita la afirmación de otro origen desconocido, hacia el que se orientan los afanes de los personajes. En definitiva, vuelve a ser un motivo recurrente y a la vez doble, ya que puede presentarse en modo afirmativo, como recuperación del origen mítico, o en sentido negativo, como negación del origen histórico.

Un tipo de motivo totalmente distinto, que en realidad debería pertenecer a otro apartado, es el del **misógino**, que está presente de modo perfectamente claro en "*A midsummer night's dream*", en tanto que el personaje rechaza todo posible contacto con otra mujer después de su experiencia inicial. En cuanto a las explicaciones de esa actitud, daremos más adelante alguna desde el punto de vista sociológico, centrada en la interpretación horrorizada que el personaje parece hacer de la postura activa de la mujer. De momento, nos conformamos con señalar, junto con otros casos, la aparición repetida del motivo, que también está implícito en la fracasada experiencia del burdel de "La visita" y en la actitud de los diversos nicolaítas, que se reproducen por esporas. La misoginia o la prevención frente al sexo opuesto parece característica de los hombre, no de las mujeres, y revela que éstas, frente a aquellos, representan o bien una especie de locas estrafalarias que destruyen sus presupuestos machistas (así ocurre con la araña), o bien una facción de los mismos nicolaítas que produce el rechazo del personaje (como en "La visita"). En realidad, el motivo no es más que la inversión de otro de mayor tradición, el de la mujer rechazada (Frenzel, 224 y ss.), que se basa en el conflicto entre un mujer enamorada y un seductor consciente o inconsciente que, por distintos motivos, acaba por rechazarla y repudiarla, dejándola abandona y, por tanto, expuesta a la vergüenza social. La transformación consiste en que el narrador se centra en el conflicto del rechazador, dominado por un propósito de castidad, como en el relato bíblico de

[415] En este sentido, puede ser una reelaboración del motivo del expósito o abandonado. Todos los personajes descontentos de Valente son, en realidad, abandonados de la sociedad, la familia, la ley,

José y la mujer de Putifar, que aquí se convierte más propiamente en impotencia causada precisamente por la presencia de la mujer. No se trata, por tanto, de que el hombre no quiera la relación, sino que lo posee un miedo originado por lo prejuicios sociales e históricos.

La **cortesana desinteresada** es un motivo de amplia manifestación histórica en la literatura occidental que, de algún modo, podríamos emparentar con la figura de la *femme fatale* desarrollada sobre todo en la literatura finisecular francesa del XIX, y que viene a ser el polo opuesto al del misógino. La cortesana desinteresada, como hemos propuesto, viene a equivaler al loco o extravagante, si bien éste actúa en un plano social amplio, y aquélla se especializa en la actividad sexual. Sin embargo, la función, en tanto que motivos literarios, es idéntica. Ambos siembran la inquietud en el ambiente en que se mueven, ya que sus normas de comportamiento dejan a un lado las imposiciones del medio. Son, por tanto, lo inesperado, el susto o la sorpresa En los relatos encontramos dos versiones mayores de este motivo: la primera es, evidentemente, la de "Hagiografía", y la segunda, la de "*A midsummer night's dream*". En "Hagiografía" el motivo de la cortesana desinteresada que ofrece sus servicios a un personaje sufre una variación bastante importante. En primer lugar, la cortesana se convierte en criada. La razón que explica esta transformación es que las condiciones históricas no permiten que pueda existir una cortesana desinteresada, porque ese papel deberían ocuparlo las burguesas y éstas, evidentemente, ocupan el lugar del poder. Cuando aparecen, como veremos en otros apartados del análisis, es para convertirse, realmente, en prostitutas, por tanto, interesadas[416]. Así ocurre con las pequeñas burguesas de "La visita", caracterizadas por su interés económico y por su hipocresía. De este modo, en el cuento, la revolución sexual viene desde abajo, se asocia a la naturalidad y a la naturaleza, no a la rigidez áulica. Por otro lado, en segundo lugar, la criada como mujer desinteresada no sólo se ofrece al personaje, sino que cumple además un papel magistral, porque su función, realmente, es enseñarle. Es precisamente aquí donde su función es más desequilibrante, porque rompe el prototipo femenino de la sumisión y la pasividad,

etc., bien se trata de un abandono impuesto o bien elegido por ellos mismos, como manera de renegar de sus orígenes sociales.

[416] Como también señalaremos en el apartado sociológico, el ejercicio de la prostitución, en tanto que tal, no es condenado o rechazada por el autor, sino que su condena se desvía hacia la condición de burguesas de las prostitutas. La libertad sexual no es negativa si no es convertida en hipocresía y cambalache.

pero, además, se sitúa en realidad por encima del varón, como maestra de él. De algún modo, por tanto, Valente enlaza con la tradición que arranca de los movimientos finiseculares franceses en lo que al acercamiento a la figura de este motivo se refiere. En "*A midsummer night's dream*", en cambio, la percepción del motivo de la cortesana se invierte. No significa que se invierta realmente su actuación, ni siquiera su papel para el lector, sino tan sólo la perspectiva desde la que se observan los movimientos de la araña. Quien enjuicia y valora subjetivamente la actividad de la hembra es un varón situado del lado de la normalidad. Por tanto, no hay lección positiva posible, y tan solo terror ante lo inesperado. De este modo, en este cuento, el motivo se desvía hacia el de la seductora diabólica, identificada directamente con el vampiro; se entra, así, en conexión con los prototipos diabólicos forjados a partir del Romanticismo (Frenzel, 1980: 343) y en las corrientes posteriores, en la línea, ya sugerida en otros momentos, de Lautrèamont o Baudelaire.

El motivo del **pícaro**, de orígenes y desarrollo tan claramente españoles, aunque pudiera parecer lo contrario, también puede señalarse en estos relatos, si bien su desarrollo es mínimo. Nos referimos al cuento "En razón de las circunstancias", a cuyo personaje se pueden aplicar los rasgos definitorios más abstractos de este tipo: se enfrenta abiertamente al sistema y siempre encuentra el modo de salir adelante, pero sin hacer concesiones ni renunciar nunca a su libertad[417]. Ya hemos apuntado la posibilidad de que represente un mito de renacimiento y, a la vez, un ejemplo de emigración o exilio forzados. Sin embargo, frente a lo que suele ser normal en los heterodoxos de Valente, éste decide jugar con el poder, burlarse de él utilizando las armas de la palabra y, finalmente, consigue permanecer, aunque sea, como Tamiris, desposeído de su naturaleza original. Hay que tener en cuenta, como explica Elisabeth Frenzel, que su función es heurística, en tanto que con su actitud, al igual que el loco o el extravagante, pone en evidencia el comportamiento de los demás. Todos ellos, pues, son la base del comportamiento narrativo de Valente consistente en alejarse de la realidad y dejar que ella sola se califique a sí misma, y revelan una independencia ideológica.

El **tirano**, como motivo literario, es fácilmente identificable en los distintos modos de aparición del poder en estos relatos. Así, un tirano puede ser tanto el jefe de "Empresa de mudanzas" como el funcionario ignorante de "El regreso" o el espía y

confidente de "Sobre la imposibilidad del improperio". Los tiranos se representan, la mayor parte de las veces, en la sombra o con atributos de nocturnidad acechante, entre otras cosas, porque tienen a sus propios *golems* para realizar los trabajos encomendados. Por eso el jefe de "Empresa de mudanzas" es sólo aludido, el confidente de "Sobre la imposibilidad del improperio" actúa a las órdenes del poder que recibe sus anónimos, el confesor de "La mano" se reduce a una mano acosadora, el psiquiatra amigo del protagonista de "Sobre el orden de los grandes saurios" y el orador de "Informe al Consejo Supremo" actúan de modo más o menos colegiado y a las órdenes de superiores, etc. En este sentido, existen verdaderas jerarquías de tiranos, desde los rectores a los ejecutores, si bien todos aparecen igualmente representados como elementos anormales, tendentes a la cosificación, a la simplificación psicológica, a la representación mecanomorfa, etc. Podríamos decir, estableciendo un paralelismo con el motivo de la lucha con el demiurgo, que los grandes tiranos actúan a modo de *Dei otiosi*, delegando su poder en formas menores o simplificadas (dobles) de sus propias personas. Por otro lado, en su forma más clásica, el motivo puede verse en el rey de "El señor del castillo". Éste representa no sólo el poder político absoluto, sino también el de tipo intelectual (manda matar a los sabios) y el familiar (dirige los movimientos de las hijas). Podría, por tanto, tener una lectura antipatriarcalista. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que este rey actúa así buscando el conocimiento, y que si elimina a los sabios es porque éstos representan un saber codificado y hierático, y que las hijas actúan, salvo la menor, de modo un tanto fingido ante la muerte del padre y, además, el rey todopoderoso se deja llevar al centro de la tierra guiado por la hija menor[418]. Por decirlo de otro modo, para que exista el tirano es preciso que haya también un mártir (Frenzel, 1980: 352), papel que, a diferencia de los otros cuentos, en éste sigue sin cubrir. Es decir, nos parece poco aventurado pensar que la violencia y tiranía del monarca sea de la misma estirpe sagrada que mueve los actos del otro rey de los relatos, Odiseo. La tiranía, por tanto, es susceptible de ser dividida, igual que la ira, en sagrada y profana, feraz y agostada.

[417] "(...) su defensa no puede ser frontal, sino que tiene que valerse de la astucia: sobrevive gracias a su ingenio" (Frenzel, 1980: 240).

[418] Ya hemos señalado en el estudio intertextual los paralelismos realmente notables que se dan entre las funciones argumentales y los actantes principales de este cuento y la tragedia de Shakespeare *El rey Lear*.

Otro tipo de motivo que podemos señalar es el del **soberano humillado**, que, en los textos de Valente, se ve reducido a la otra cara del anterior. En efecto, el poderoso caído se presenta siempre que un descontento es capaz de afirmarse ante el sistema del poder. De este modo, son humillados el oficial y el pelotón de fusilamiento que van a matar al protagonista de "El fusilado", el torturador de "Discurso del método", los perseguidores de Acosta en "Una salva de fuego por Uriel", el Papa esquivado por el fantasma de Maimónides en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", etc. Así pues, nos parece inútil insistir en lo que tantas veces hemos planteado. Pero, de nuevo, el desarrollo del motivo en Valente sí significa una modificación en su sentido tradicional, ya que se pierde el sentido catártico o corrector del mismo. Es decir, la función de la humillación, que corresponde a los subordinados del poderoso, no se encamina a que éste, que se comporta como un tirano, corrija sus actuaciones y se arrepienta de lo hecho. Por el contrario, el intento de Valente se centra en la destrucción moral total de todo poder, al que no cabe restitución posible, como ya sabemos. Por otro lado, apoyándonos en alguna de las conclusiones del apartado intertextual, entendemos que el fondo de este motivo debe buscarse en el desarrollo típico que recibe en la cultura griega clásica. Nos referimos al hecho de que, según Frenzel, "(...) en este ejemplo griego se trata de la humillación al soberano mediante la actitud ejemplar de los adversarios no sólo políticos, sino también ideólogos y filósofos (...)" (1980: 345), tal y como ocurriría en el caso de Antígona, de sobra conocido por Valente. En efecto, como ya sabemos, el castigo o la humillación llega no por la fuerza física, por la ascensión de otro contrapoder, sino, precisamente, por la quietud, la autoafirmación y la negación del poder, en un comportamiento ejemplar más terrible que cualquier contrarrevolución, porque, como en el caso de "Discurso del método", la rebelión pasiva terminaría por destruir las raíces de todo tipo de poder.

El motivo de la **coacción**, entendido muchas veces incluso como violación, es otra de las caras de las relaciones entre el individuo y el poder. No cabe duda, y lo hemos señalado en innumerables ocasiones, que existen abundantes casos en los que se percibe este motivo, de modo que incluso se convierte en tema. Así, un cuento como "Intento de soborno" lleva hasta el título la idea de la presión que, en este caso, es de tipo económico, un chantaje a largo plazo. Pero existe igualmente en casos como "La

mano" u "Homenaje a Quintiliano", llevado al terreno de la sexualidad o de la sexualidad como proyección económica y estatus social.

En fin, estos y otros motivos menores que se podrían señalar[419], muchas veces convertidos en sus propias antítesis, revelan hasta qué punto el autor es capaz de desequilibrar las imposiciones literarias que llegan hasta él, develando sus incongruencias y sus formas ocultas, o también el modo en que adopta **motivos antiguos** para realidades y **necesidades nuevas**. Así pues, estamos ante el mismo modo de actuación que preside la inserción de citas o referentes literarios y también de la utilización de los mitos. En general, se podría concluir que la postura básica del autor frente a la historia de la literatura presente en los textos es doble. Por un lado se da una **relativización** constante de las afirmaciones y los **usos** más **tradicionales** y, por otro, una **recuperación** de **grandes motivos** o elementos de las que Valente denomina tradiciones segundas u ocultas históricamente.

En todo caso, nos ha parecido significativo que los principales y más abundantes de los motivos se refieran, sobre todo, al enfrentamiento del ser individual con el poder en sus diversas formas. Por ello, no es de extrañar que casi todos sufran algún tipo de transformación deformadora, buscando reflejar la verdadera entidad de los mismos.

4. 2. El barniz de la historia. Dimensión histórico-social

Después de haber analizado, más o menos pormenorizadamente, los aspectos relativos al texto propiamente dicho, tanto desde una perspectiva intratextual como extratextual respecto a lo histórico literario, debemos adentrarnos, de un modo más somero, en otros aspectos de su interacción con diversos elementos del contexto adyacente. En concreto, en este capítulo nos proponemos adentrarnos en el estudio de la problemática histórico-social representada en los cuentos de Valente. Como debemos

[419] Podríamos hablar del motivo de la *Katábasis*, del sueño premonitorio o del oráculo ("Hagiografía"), del caminante y del viaje ("La mujer y el dios"), de la ausencia ("Hoy"), del *more amoroso* ("*Dies irae*"), la anagnóresis ("Repetición de lo narrado"), de la prueba de amistad ("Un encuentro"), la relación amorosa secreta ("Hagiografía"), la sed de dinero ("Intento de soborno", etc.), el delator o traidor ("Sobre la imposibilidad del improperio"), y otros muchos, detallados, por ejemplo, por Frenzel (1980). Entendemos que todos ellos quedan referidos de un modo u otro, bien por tratarse

suponer, después de haber basado buena parte de nuestro análisis e interpretación de la narrativa de Valente en conceptos como el de edad de plata, la memoria de lo vivido, etc., entendidos en un plano histórico y social, la interacción de la narrativa del autor con su entorno mediato o inmediato es evidentemente uno de los fundamentos de la aparición de la misma. Además, entendemos que, de modo casi directo, lo es de la que hemos encuadrado en el apartado de crítica social, aunque, evidentemente lo sea mucho menos en los textos de búsqueda y hermenéutica.

En este sentido, nuestro interés será el de rastrear algún tipo de tendenciosidad ideológica, ya explícita ya implícita, en los relatos, partiendo de que toda obra de arte tiende a reproducir las estructuras sociales en las que se inserta; del mismo modo que hemos visto respecto al análisis intertextual, intentaremos saber si Valente reproduce y asume esas estructuras o si, como es de esperar a tenor de los resultados obtenidos en el apartado indicado, se aleja críticamente de ellos y los parodia o altera.

Este capítulo tendrá, pues, dos partes fundamentales, que serán las que se ocupen, por un lado, del **estudio de los textos** entendidos dentro de la **historia social** y, por otro, de la presencia de las **estructuras sociales** dentro de los **textos**. Así, en el primer caso, trataremos de averiguar cómo repercutieron los relatos de Valente en la sociedad española del momento de su publicación. En el segundo caso tendremos en cuenta la posibilidad de que determinadas estructuras sociales de la misma época histórica y del mismo contexto hayan pasado a formar parte integrante de los relatos. En concreto, intentaremos saber hasta qué punto algunas superestructuras como el desarrollo social histórico y político, el género o el sexo —según matizaremos en su momento—, aparecen o no reflejadas en la obra narrativa del autor.

de motivos míticos ya estudiados, bien por ser variantes menores de otros tratados con más amplitud.

4. 2. 1. Un dedo en la llaga. Los textos en la historia social

Entrando en el primer subapartado, como hemos mencionado ya, la perspectiva metodológica que adoptaremos en este momento, remitiéndonos al marco de análisis integral del que partimos para el conjunto de nuestro trabajo, será la propia de las ciencias sociales; es decir, intentaremos considerar el **texto** ya no como un hecho puramente literario, sino en concreto **como un hecho social**, como la aparición de un producto dotado de un significado concreto en el seno de una sociedad que debe reaccionar ante él de una u otra manera.

Por lo que se refiere a los datos pertenecientes a lo que Robert Escarpit denominó Sociología de la literatura, esto es, el estudio de la producción, distribución y consumo de la obra en cuestión, debemos remitirnos a los primeros capítulos de la investigación, momento en el que hacíamos referencia a la recepción de la que fueron objeto los distintos volúmenes de relatos que Valente fue publicando en 1971, 1973, 1982 y, finalmente, 1995. Evidentemente, aquel apartado se refiere en concreto a la recepción de los textos por parte de la crítica literaria especializada, y no en general por el contexto social, lo cual no significa que las valoraciones que hechas por los distintos críticos se hayan ceñido exclusivamente a los elementos estéticos y literarios, sino que, al contrario, eran habituales las valoraciones de tipo ético y político, puramente sociales. Entendemos que, en cualquier caso, los datos allí expuestos cubren totalmente el espectro de atención especializada a la obra, y creemos que en este momento es suficiente con atender a las reacciones no derivadas ya de la percepción de los relatos como elementos artísticos y literarios, sino como acontecimientos históricos y sociales, en un sentido lato. Para ello nos ceñiremos a los detalles más relevantes, en realidad a los ineludibles, que hay que tratar en un apartado como éste. Concretamente, creemos necesario desarrollar mínimamente la **historia social** y **política**, incluso **judicial**, de algunos **cuentos** y ediciones de relatos de Valente.

Nos referimos, como es evidente y en primer lugar, al tantas veces señalado conflicto jurídico que ocasionó la aparición, en 1971, del volumen *Número trece*, al que hemos aludido en numerosas ocasiones. Recordemos que, al poco tiempo de haber

aparecido el libro en Las Palmas de Gran Canaria, hubo un reacción inmediata de las autoridades militares, que decidieron el secuestro del libro y el procesamiento del autor.

Como ya sabemos, el volumen *Número trece* aparece publicado en Las Palmas de Gran Canarias, en la editorial Inventarios Provisionales, como número trece de la serie La voz en el laberinto. Esta primera y única edición es de febrero de 1971 y en ella comprobamos que el *copyright* de la edición pertenece al propio escritor, a pesar de que podemos leer que "Se las entienden con estas ediciones Eugenio Padorno, J. J. De Armas y Manuel Hernández Suárez". Poco después, el libro fue secuestrado por la censura franquista; de los cinco cuentos que incluye —"Rapsodia vigesimosegunda", "El uniforme del general", "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "El vampiro" y "La mujer y el dios"—, únicamente el segundo, "El uniforme del general", no vuelve a aparecer editado en el volumen *El fin de la edad de plata*, donde sí aparecen reeditados los restantes. Esta circunstancia, evidentemente, nos demuestra que el problema jurídico de la edición residía precisamente en este texto.

Tal y como cuenta Rodríguez Fer (2000), el cuento estaba inspirado en un suceso real ocurrido durante la guerra civil española en la localidad almeriense de Fiñana; Valente lo habría escuchado en una visita a esta provincia andaluza. A pesar de que en el relato, como sabemos, se omiten todo tipo de detalles que permitan una identificación efectiva de la historia, parece que alguien cercano a la familia Saliquet, que es la implicada en el suceso, habría reconocido la historia y habría interpuesto una denuncia contra Valente. Así lo cuenta el propio escritor, que además indica que los argumentos de su defensa eran, precisamente, apelar a la falta de referencias concretas en el cuento para decir que la historia, en realidad, se localiza "en un lugar de Sudamérica, porque además yo viajaba mucho por Sudamérica, aunque, en realidad, en esa época yo no había ido mucho" (Valente, 2000). La raíz del problema, como cuenta Rodríguez Fer, está en que los sucesos narrados se remontan a los reales ocurridos en la propiedad del General Saliquet, al que, por tanto, pertenecería el uniforme mencionado en el cuento.

La denuncia contra Valente se interpone ante la Capitanía General de Canarias y, enseguida, en junio del mismo año 1971, *Numero trece* es retirado de la circulación. Según cuenta Rodríguez Fer, tanto el autor como dos de los editores, Eugenio Padorno y Juan Jesús Armas Marcelo, puesto que Manuel Hernández Suárez se

había "desmarcado políticamente del asunto" (*ibid.*) son requeridos ante la autoridad. En concreto, por lo que se refiere al caso de Valente, encontramos dos requisitorias, publicadas, la primera en el *Boletín Oficial de la Provincia de Ourense* el día 26 de octubre de 1971 (*B. O. P. O.*, 1971), y la segunda en el *Boletín Oficial del Estado*, ya en el mes de noviembre, en concreto el día 17 (B.O.E., 1971). Ambas están redactadas en términos casi idénticos y se refieren a los mismos hechos. Reproducimos la primera:

> Gobierno Militar de Las Palmas
>
> JUZGADO PERMANENTE
>
> REQUISITORIA
>
> VALENTE DOCASAR, José Ángel; hijo de Emiliano y de Purificación, natural de Orense, nacido el 25 de abril de 1929, de profesión Licenciado en Derecho, procesado en la causa número 105 de 1971, por el presunto delito de OFENSAS A CLASE DETERMINADA DEL EJÉRCITO, comparecerá en el término de 30 días, ante el Juez Instructor del Juzgado Permanente del Gobierno Militar de Las Palmas de Gran Canaria, Comandante de Artillería don Heraclio Ferrer Oliva, bajo apercibimiento de ser declarado rebelde.
> Se ruega a las Autoridades Civiles y Militares, la busca y captura del mismo, que ha de ser puesto a disposición de este Juzgado.
> Las Palmas de Gran Canaria, 19 de octubre de 1971. —EL COMANDANTE JUEZ. Firmado: Heraclio Ferrer Oliva.

Rodríguez Fer señala ciertos datos erróneos en esta orden, como el hecho de que Valente era licenciado en Filosofía y Letras, no en Derecho, y que su profesión era la de funcionario internacional. Evidentemente, el poeta se encontraba en ese momento en Ginebra, por lo que no pudo ser puesto a disposición del juzgado. Él mismo relata, con grandes dosis de ironía y comicidad, las peripecias del procesamiento: la pérdida del pasaporte y por tanto imposibilidad para viajar, la planificación de la defensa junto a su abogado Gregorio Peces-Barba, la advertencia por parte de amigos policías a la familia para que no entrase en España y así no tener que proceder a su detención; el consiguiente disgusto familiar, las repercusiones del asunto en los editores, en particular en Armas Marcelo, que fue residenciado en Canarias; el distanciamiento de los militantes comunistas españoles de Ginebra, que consideraron la escritura del cuento como una imprudencia, etc. También cuenta Valente las distintas gestiones realizadas ante la diplomacia española para poder regularizar su situación, hasta conseguir un pasaporte temporal válido para un solo viaje y la posterior residencia en Francia, donde fue acogido sin problemas. Finalmente, todo el proceso fue sobreseído tras la muerte del General Franco.

Rodríguez Fer da muchos más datos del proceso, sirviéndose de documentación oficial y del epistolario personal, además de las propias palabras del autor. Todo el procedimiento es sumamente interesante como ejemplo de la resistencia a desaparecer de las viejas formas de la dictadura. Entre otros datos, que también confirma Valente, sabemos que el autor se hace cargo de su responsabilidad como editor de la obra en cuestión, con el fin de facilitar la situación de los editores también implicados, porque "Yo estaba fuera y, en esa época, los que no estábamos en España cargábamos con todo porque no se nos podía echar mano" (Valente, 2000: 6). La asunción de estas responsabilidades se hace en carta dirigida al Delegado Provincial Accidental de Información y Turismo en Las Palmas, Pantaleón Quevedo Vernetta, fechada el 17 de junio de 1971. El mismo día también escribe una carta de solidaridad a los dos editores.

La historia del proceso propiamente judicial es detallada con precisión por Rodríguez Fer, que cita amplios párrafos de la sentencia, y que cuenta que el Consejo de Guerra Ordinario contra Armas Marcelo y Valente —declarado en rebeldía— tuvo lugar en Las Palmas el 14 de septiembre de 1972, es decir, más de un año después de iniciado todo el proceso. La sentencia considera que la escritura y publicación del cuento son constitutivas de delito de "injurias encubiertas a clase determinada del ejército", y apela a la jurisprudencia republicana para sancionar el menosprecio a la institución del Ejército. La sentencia condena a seis meses y un día de prisión al editor Juan Jesús Armas Marcelo, además de suspenderlo de cargo público, profesión, oficio y derecho de sufragio. Valente, declarado en rebeldía, queda fuera de la ley, a espera de ser puesto a disposición de la Justicia y, por tanto, obligado a un exilio que, por otro lado, él mismo había elegido voluntariamente hacía años.

Como conclusión a todo este proceso, que se puede conocer con más detalle a través de las declaraciones del propio autor ya mencionadas (Valente, 2000) y del análisis documental de Rodríguez Fer (2000), parece evidente que la simple aparición de un cuento como "El uniforme del general", en un libro cuantitativamente mínimo como *Número trece*, fue capaz de **demostrar** la **voluntad crítica e inconformista** de Valente, así como su **habilidad** incisiva para **tocar** los **puntos más sensibles del poder**, sin llegar nunca a utilizar recursos satíricos burdos, siempre desde ese alejamiento displicente que hemos mostrado como característico del estilo narrativo del

autor enfrentado a la historia y a la sociedad. Además, parece innegable la importancia de la narrativa del autor dentro de la totalidad de su producción, puesto que es sólo a causa de un cuento, no de un poema o de un ensayo, por lo que ha sufrido persecución por la justicia. El exilio vital impuesto, pues, está estrechamente relacionado con la producción narrativa del autor, muestra evidente de la importancia de la misma en su conformación como escritor. Finalmente, entendemos que es posible que todo este proceso judicial, además de ser interesante para comprender la historia narrativa de Valente, la historia editorial de "El uniforme del general" y *Número trece*, pudiera ser la motivación real de otros relatos posteriores de Valente, si bien esta hipótesis se apunta como mera suposición.

4. 2. 2. Nacer en este reino. Las estructuras sociales en los textos

A partir de este momento, vistas ya las repercusiones de tipo político, judicial y social de la aparición de los cuentos de Valente en el seno de la sociedad española de principios de los años 70 y, como anunciábamos al comienzo del capítulo, entraremos en el análisis de las **superestructuras sociales** de tipo histórico-político, genérico e incluso étnico que puedan aparecer en los relatos, y en el enfoque desde el que son presentados por el autor. Por otro lado, nuestro interés será repasar someramente las apariciones más relevantes de estos esquemas sociales, en tanto que referente inmediato del autor, pero sin entrar en análisis exclusivamente historiográficos, sociológicos, etnográficos o políticos.

4. 2. 2. 1. Poder y dominio. Historia y política en los textos

La idea de la **Historia**, como casi institución social destinada a la permanencia de formas fosilizadas del pensamiento y la acción unidas al poder, como ya sabemos, es uno de los objetivos principales del acoso y derribo narrativos de Valente. En nuestras clasificaciones argumentales y temáticas, la idea de la Historia está constantemente presente, al igual que entre los motivos literarios y los hipotextos utilizados por el autor para desarrollar sus propios cuentos. También sabemos que el polo opuesto de la contrahistoria (cfr. por ejemplo, "Informe al Consejo Supremo")

aparece, sin embargo, valorado positivamente como motivo de resistencia y de reivindicación. Valente, como defensor de las "tradiciones segundas u ocultas" de los niveles artísticos y míticos de la actividad humana, también en el plano más objetivo, al menos aparentemente, del análisis y recopilación de la actividad del ser humano a través del tiempo, que es la Historia, debería ser, coherentemente, un **partidario** de la tradición segunda de la contrahistoria, incluso de la **antihistoria**.

A partir de esta hipótesis, en realidad ya comprobada a lo largo del análisis intratextual intentaremos detallar las referencias de Valente a la historia y a la política como entidades sociales. Lógicamente, esta descripción habrá de proyectarse sobre la ya tratada de la edad de plata como *continuum* cronológico, geográfico y cultural de la idea de poder; es decir, partimos de que Valente considera las ideas de historia y política, estrechamente unidas a la de poder, como idénticas en cualquiera de sus manifestaciones históricas y culturales, en cualquier lugar y tiempo. A pesar de esto, intentaremos una organización cronológica de las distintas etapas históricas retratadas por el autor —Edad Antigua, Media, Moderna y Contemporánea— que creemos que dejará más clara la mencionada idea de la edad de plata. Como es lógico y esperable, esta parte del análisis se referirá fundamentalmente a los cuentos que poseen algún contenido histórico, que serían los de uno de los grupos de análisis temático-argumental, cuentos con un trasfondo histórico-crítico.

4. 2. 2. 1. 1. Morada última. Edad Antigua

Entre los cuentos que poseen algún tipo de referencia socio-política que se remonta a esta época histórica podríamos hacer otra subdivisión, que se referiría al hecho de que los relatos se situasen en la **cultura occidental** o no; así, en el primer caso estarían "Rapsodia vigesimosegunda", con un referente griego, al igual que "En la séptima puerta"; "Tamiris el tracio" y "Pseudoepigrafía" están en el mismo caso, pero con un contenido más estético y filosófico que puramente social. Entre los relatos con referentes **no occidentales** encontramos "Segunda variación en lo oblicuo", aunque cronológicamente sigue situándose en un período equivalente a la **Edad Antigua** occidental, dentro de la dinastía Tsung y el Imperio Chino. "Repetición de lo narrado", de nuevo entra en la Edad Antigua oriental.

Constatamos como una constante, ya no sólo para los relatos de este apartado, sino en general, como veremos, para todas las épocas retratadas, la tendencia de Valente a **reflexionar sobre el poder** y sus mecanismos; en este caso se trata del poder político, pero en otros casos, como se estudiará en apartados sucesivos, será el poder económico, militar, de clase, etc. En todo caso, el poder se presenta como una antítesis del conocimiento. Igualmente, tanto Occidente como otras culturas parecen presentar, en los esquemas mentales del autor, idénticos procesos de adquisición y ejecución del poder. Como buen ejemplo podemos comparar cuatro de los cuentos de este grupo más fuertemente marcados en este sentido, como son "Rapsodia vigesimosegunda", "La mujer y el dios", "Segunda variación en lo oblicuo" y "Repetición de lo narrado"; tanto el primero, en la Grecia antigua, como el segundo, en un ámbito atemporal y mítico, el tercero, en la China clásica y el cuarto, en un ambiguo Oriente, seguramente hindú, representan de modo casi idéntico la lucha por el poder. En el primero, Odiseo vence a los pretendientes que habían usurpado su puesto de monarca, en el segundo la mujer prescinde del control de los ancianos en su búsqueda, en el tercero el Emperador es un pésimo estratega militar que no sabe defender su territorio, y en el cuarto toda la fanfarria del poder, con el soberano y su séquito, pasan casi desapercibidos al pueblo. Como constante en los cuatro, a estas manifestaciones del poder autárquico siempre se aponen formas de antipoder o de resistencia al poder, que son siempre culturales: el rapsoda, de quien se critica la sumisión al poder; el conocimiento libre de la mujer; los intereses culturales, pictóricos y poéticos, del Emperador, a los que se subordinan sus obligaciones militares y políticas; y las reflexiones dialogísticas de maestro y alumno, alejados del desfile real. Evidentemente, Valente desmonta el aspecto sacro del poder, al aponerlo con formas de vida que no persiguen el dominio ni el control de las restantes. Como ya hemos explicado respecto a los aspectos temáticos, el modo de resistencia que propugna Valente no es el del enfrentamiento victorioso, sino el de la derrota que dignifica al derrotado y que denigra al vencedor. Por ello, nunca encontramos oposición de lo intelectual al poder socio-político, sino tan solo aposición, de modo que es el lector el que extrae sus conclusiones, quien puede comparar y sentir la revelación de la continuidad hierática del poder y sus formas.

Por su parte, "La mujer y el dios" y, en buena medida, "Repetición de lo narrado", no se localizan propiamente en la Edad Antigua, sino, como muchos otros relatos, en un ámbito mítico y atemporal, y, por ello, si hemos de incluirlos en alguna etapa histórica, lo más lógico será hacerlo en ésta, aunque sólo sea por la impresión de lejanía temporal que comportan.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 2. 2. 1. 2. Oscuridad. Edad Media

Como en el caso anterior, las apariciones de sistemas organizados de poder se acompañarán habitualmente de formas minoritarias, o minorizadas, de modelos de antipoder. La **ambientación medieval** tampoco se escapa del ojo crítico del escritor; casos como "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", "El señor del castillo" o "Del fabuloso efecto de las causas", con mayor o menor claridad, incorporan aspectos del mundo político medieval, si bien es cierto que, debido a la inevitable transformación o literaturización de los mismos, muchas veces pierden la caracterización propiamente histórica en favor de otras más bien míticas; evidentemente, el Medievo, como etapa tradicionalmente "oscura" de la historia occidental, siempre ha favorecido la mitificación de sus modos de vida, la creación de mitos y leyendas, que es lo que en realidad hace Valente en los dos últimos señalados, donde los modos de gobierno autoritario, en el primero, aparecen disueltos en un halo de atemporalidad, y, la que podíamos llamar ortodoxia intelectual del segundo, se toma como elemento parodiable, no como reflejo real de un sistema de orden.

Como en el caso de la Edad Antigua, también en la Media el sistema de poder aparece como una entidad policéntrica que domina todos los ámbitos de la actividad humana. Se trata siempre del **mismo sistema de control**, al que Valente, constantemente, **apone antisistemas** de antipoder, como son, en estos casos, la ortodoxia cristiana frente a la heterodoxia judaica en el primero de los relatos, el conocimiento aprendido frente al conocimiento adquirido en el segundo, o la organización conceptual del tercero, parodiada, como hemos dicho, para a todo aquello que no es ella misma, es decir, la apertura mental.

Como veremos en apartados sucesivos, los modos concretos de manifestación del poder son muy diversos, tanto en esta época como en las restantes.

4. 2. 2. 1. 3. Edificios de normas. Edad Moderna

Este período histórico, a diferencia de los dos anteriores, **no le sirve** a Valente para lo que podríamos llamar **reentrada** o evasión al **entorno mítico**, en el

sentido de no historicista; es decir, si en la Edad Antigua se podían incluir referentes ahistóricos y míticos, al mismo tiempo que se diversificaban entre lo occidental y lo no occidental, y en la Edad Media, por la fuerte carga de leyenda de la misma, los referentes podían también acercarse a lo no histórico y sí a lo mitológico y lo legendario, en la **Edad Moderna**, en cambio los elementos referidos por los cuentos no pertenecen nunca a campos no documentables en un sentido historiográfico, sino que se apoyan en **referentes perfectamente conocidos**. Parece claro, en este sentido, que Valente, además de hacer un recorrido por los modos de poder desde un punto de vista cronológico —de la Edad Antigua a la Contemporánea—, y geográfico —desde Occidente a Oriente o a África—, también lo hace desde el punto de vista de la objetividad documental, ya que se sitúa tanto en el estrato de lo no documentado, de lo subjetivo y mítico, como en el de lo documentado, lo objetivo e histórico; como suele ser habitual, se trata de una cuestión de dominancia: el **poder como problema** percibido desde un punto de vista ambiguo y mítico domina en las ambientaciones antiguas y medievales y, desde un punto de vista **objetivo** y propiamente histórico, en las modernas y, como veremos, en las contemporáneas.

Paralelamente, también es fácil suponer y observar que, cuanto **mayor** es la carga objetiva de los referentes, mayor será también la **intensidad de la crítica** valentiana, pues, por las mismas razones ya expuestas, el lector es capaz de localizar con mayor precisión y menos dificultad las referencias cercanas, las que provienen de la historiografía, no de la literatura. En este sentido, insistimos en que las fuentes de referencia antigua y medieval son básicamente legendarias y literarias, como puede ser el caso de la *Odisea*, de *Los siete contra Tebas*, de la leyenda del Rey del Otro Mundo, de la *Divina Comedia*, etc., mientras que las de referencia moderna y contemporánea, como veremos, son más históricas.

De este modo, entre los cuentos con referentes modernos podríamos señalar a "Mi primo Valentín", "Una salva de fuego por Uriel", "Fragmento de un catálogo" u "Homenaje a Quintiliano". El primero de ellos, aunque de modo oblicuo, se refiere a la figura de Benito Spinoza y, por tanto, al ambiente de tensiones filosóficas de los albores de la Edad Moderna; por extensión, además, se refiere a las persecuciones religiosas de los judíos españoles y portugueses de ese mismo momento. Tal es lo que ocurre, también, en el caso de "Una salva de fuego por Uriel", que rememora la persecución de

este personaje y, como sabemos, se hace a partir de una obra básicamente historiográfica, como es la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo. "Fragmento de un catálogo", por su parte, se remonta a la época clásica francesa, en el siglo XVIII, y los elementos tomados de allí son tanto del mundo artístico como del político: pintores y autoridades. Finalmente, "Homenaje a Quintiliano" detalla indirectamente elementos de la organización escolar e ideológica de los Siglos de Oro españoles.

Como ocurría en los casos anteriores, también es habitual en la Edad Moderna que el poder político organizado aparezca apuesto a modos de resistencia, directa o indirectamente presentados, como es en general la heterodoxia intelectual, ya como modo de pensamiento colectivo pero minoritario —como en "Mi primo Valentín"—, ya como pensamiento individual opuesto a cualquier idea de colectividad —como en "Una salva de fuego por Uriel"—. Incidiendo en esta idea de la individualidad o la colectividad, es necesario insistir en cuestiones ya tratadas en otros apartados del análisis; en concreto, recordamos que habíamos caracterizado a los "héroes" de Valente como seres individuales, enfrentados en solitario al sistema y carentes de toda ayuda, de modo que lo esperable era su derrota formal, con la cual, paradójicamente, Valente consigue engrandecer el hecho mismo de la resistencia. Por otro lado, como también vimos en otros momentos, y como volveremos a señalar en otros apartados, en particular en lo que se refiere a la etnia y sobre todo al género, la colectividad, como forma de organización o agrupación social, aparece frecuentemente asociada al monologismo mental y a la rectitud uniforme del poder, de todo poder. Todo esto sirve tanto para los cuentos con referencias histórico-sociales modernas como para los que las poseen antiguas, medievales o contemporáneas.

En particular, es obvio que los relatos centrados en los choques sociales de la Edad Moderna le sirven a Valente para ejemplificar con total claridad el conflicto entre el poder y el pensamiento libre. Todos los textos citados presentan, en efecto, de un modo u otro, un intento por el poder de eliminar o absorber las maneras de pensamiento no oficiales: la prensa no admite la existencia de un ángel en Caracas, la ortodoxia rabínica o católica controla y selecciona las ideas que se deben aprender y propagar, y los pintores de "Fragmento de un catálogo" son víctimas de la selección que hace la historia de los objetos de la memoria colectiva, a pesar de haber estado

íntimamente unidos al poder. Parece, pues, que la mirada sobre la historia moderna le sirve al autor para reflexionar en particular sobre las relaciones entre pensamiento y poder, y ello es hasta cierto punto lógico, si partimos de los presupuestos que históricamente se unen a este período histórico, que es una época de efervescencia intelectual y a la vez de intransigencia y dominio en todos los niveles, y en particular en el de la expresión del pensamiento.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 2. 2. 1. 4. Ojos para ver. Edad Contemporánea

Si las etapas anteriormente retratadas representan la idea de la memoria de lo aprendido en Valente, la **Edad Contemporánea**, en realidad, viene a equivaler a la de la **memoria de lo vivido**; es decir, se trata de los sucesos históricos y sociales que pudieron ser apreciados de modo directo por el autor, o bien que le llegaron por referencias más o menos directas, y que, en todo caso, afectan a su propio momento histórico.

Las características tomadas como representativas de lo contemporáneo, en muchos casos no permiten una localización histórica precisa, pero siempre es posible reconocer detalles que los remiten a este período de la modernidad.

Entre los cuentos que creemos que pueden presentar algunas de estas características histórico-sociales de la Edad Contemporánea, señalamos, en primer lugar, un grupo que se refiere a hechos de la **sociedad española**, que en particular se centran en un período particularmente rico en referencias históricas, como es la guerra civil y sus aledaños; es decir, causas o consecuencias de la misma, y situaciones no necesariamente bélicas ni directamente referidas a la sociedad española, pero que se deducen, por el ambiente y los indicios, como asociadas a ella; los relatos de este subgrupo pueden ser "El vampiro", que recoge el ambiente de opresión de ese período, si bien no tiene referencias directas a la situación socio-política; "La mano", poco más o menos en la misma situación, retratando uno de los modos de poder establecidos en la época, como es el eclesiástico; "Empresa de mudanzas", donde encontramos tópicos burgueses bastante claramente reconocibles como propios del ese pensamiento en la sociedad española; "Hoy", que sí remite directamente al 18 de julio de 1936, a través del recuerdo difuso del niño protagonista; "En razón de las circunstancias", que también

se refiere, como ya explicamos en otros apartados, al recuerdo del ambiente social español dejado atrás por el narrador protagonista; "Intento de soborno", relato de tono autobiográfico, que se localiza de nuevo dentro del pensamiento capitalista de la sociedad vencedora en la contienda civil; "Fuego-Lolita-mi-capitán", que retrata algunas de las consecuencias o restos dejados por la guerra y la situación subsiguiente; "El uniforme del general", que, como ya hemos explicado, presenta un suceso real bélico, o al menos del sistema de represión, de la época franquista; "La visita", que retrata ácidamente la decadencia moral del bando vencedor durante la postguerra; y, finalmente, "Hagiografía" vuelve a representar con claridad el dominio religioso de la postguerra, y los tópicos morales imperantes. Como veremos más puntualmente a partir de otras clasificaciones relativas a la clase social o a la etnia, esta sociedad es representada sobre todo con los atributos de la torpeza, la brutalidad, la memoria avasallada, la oscuridad, la mentira, etc., y, por tanto, con un tono totalmente crítico e inconformista. Entendemos, además, que los detalles proporcionados sobre ella le son especialmente aplicables a la misma, y, en menor medida que en otros casos que veremos, extensibles o susceptibles de generalización para representar a cualquier sociedad del mismo período; es decir, creemos que cuando Valente alude directa, indirecta o elusivamente a la sociedad española, en primer lugar quiere representar a la misma, y sólo en segundo lugar parece que la caracterización crítica realizada puede ser aplicada a otros casos. Sin embargo, como veremos a continuación, cuando la sociedad representada en lo político y social no parece ser la española, resulta mucho más fácil, como es lógico y deducible de su carácter no marcado, que esa caracterización sea generalizable, aplicable a todo lugar equivalente.

El segundo subgrupo de relatos sería el que se refiere a situaciones sociales directamente representadas como **ajenas** a la **sociedad española**, es decir, declaradas como propias de otra sociedades; así ocurre en "El mono", que se sitúa en un lugar distinto de España, si bien está protagonizado, en ese exilio, por un personaje que suponemos español —en cierta medida *alter ego* del propio autor— y que habla de "las gentes que ya no viven en mi país y han desarrollado hábitos extranjeros de impremeditada crueldad" (47). También "Informe al Consejo Supremo" parece desarrollarse fuera de España o, en realidad, fuera de cualquier sociedad real actual, y en un utópico dominio de la ortodoxia con planteamientos históricos apriorísticos y

preprogramados de qué y cómo debe ser la historia y el futuro. Esta sociedad vendría a representar el dominio de la historia por parte de la ortodoxia, sea donde sea el lugar en que se materialice. Finalmente, "Mi primo Valentín", de nuevo, se refiere a Caracas y, por tanto, a la sociedad venezolana, que, en lo esencial —que es lo único que se representa, pues no se entra en detalles etnográficos— es equivalente a cualquier otra sociedad occidental. Como ya hemos dicho, el hecho de que se hable de sociedades ajenas, permite verlas como caracterizaciones generales de la sociedad occidental contemporánea.

Lo mismo ocurre con el último subgrupo de relatos, que sería el de aquéllos que representan un **ambiente ambiguo**, sin detalles evidentes que permitan al menos intuir que se trata de una situación propia de los usos sociales españoles, pero que tampoco se menciona abiertamente como extranjera; téngase en cuenta que la idea de la extranjería, del exilio, es para Valente un principio casi moral, que sirve para caracterizar a los personajes que la viven y representan como luchadores y heterodoxos del pensamiento y la acción. Si se elude tanto la nacionalidad como el exilio, y se representa una situación social ambigua, es porque, precisamente, se quiere hacer hincapié en la propia situación, no tanto ya en la localización geográfica de la misma. Entre ellos situamos "La ceremonia", que representa un ambiente burgués, propio, por tanto, de esta clase más que de un marco social concreto; "Sobre el orden de los grandes saurios", a su vez, representa el dominio de lo normal a través de la psiquiatría, de nuevo, en un ambiente indefinido o susceptible de ser localizado en cualquier ambiente; "Discurso del método" vuelve sobre el pensamiento pequeñoburgués para parodiarlo y presentarlo como prototipo mental de esa clase; "Acto público", representa una manifestación en la que los asistentes son manipulados de modo evidente por el sistema dominante o por un contrasistema también totalitario; finalmente, "El fusilado" puede representar o no una situación concreta de guerra, pero en cualquier caso se refiere a unos hechos totalmente asumibles como propios de la edad contemporánea y sus métodos, y sería aplicable a muchas realidades sociales concretas.

Como hemos podido comprobar, la totalidad de los relatos que se refieren a situaciones socio-políticas de la contemporaneidad tienen un fuerte tono crítico, lo cual es explicable por la necesaria toma de conciencia y reacción defensiva del autor ante una situación directamente vivida o apreciada por él. En particular, destacan los textos

localizados o localizables en el contexto español y, en particular, también son abundantes los que parten de una situación violenta, como un fusilamiento o un asesinato.

Resumiendo, pues, hemos visto que Valente tiende a utilizar los referentes de las **Edades Antigua** y **Media** como abstracción o **generalización** de las ideas de **poder** y de **resistencia** y negación de ese poder omnímodo. Las **Edades Moderna** y **Contemporánea**, sin embargo, aparecen representadas con **referentes** mucho más **concretos** y ya propiamente históricos, y son, pues, en un cierto sentido, documentales, mientras que las otras dos son más fantásticas o legendarias. Estamos en el mundo del poder real analizado con pruebas y datos, y en el mundo del antipoder rescatado a duras penas por el autor debido a la sistemática anulación y olvido que el poder ha proyectado históricamente sobre él. También hemos comprobado que en la **Edad Moderna** en particular domina la representación de las **tensiones** entre el **pensamiento** y el **poder**, mientras que en la **Edad Contemporánea** lo que es más habitual es ver **las formas más violentas** y aniquiladoras del **poder**, particularmente visibles cuando se refieren a situaciones propias de la sociedad española.

Tengamos en cuenta que tanto en la **Edad Antigua** como en la **Media**, la documentación dominante es de tipo **oral**; es decir, predomina la transmisión oral, tanto para el dominio del conocimiento como para el de la comunicación y el de la memoria. Sin embargo, tal y como explica Donald M. Lowe (1986), a partir del Renacimiento comienza a aparecer lo que este autor denomina "cultura quirográfica", cuyo rasgo principal es el de basarse en la existencia de textos de cualquier tipo. La estandarización tipográfica y el desarrollo de los medios de impresión provocó que se pudiese separar lo conocido como contenido del cognoscente (cfr.: 17); es decir, llega un momento en que la dimensión cognoscitiva no depende ya de la transmisión oral por parte de un maestro, de una persona individual, como ocurre en los relatos de ambientación antigua y mítica; por el contrario, el conocimiento comienza a depender de los textos, que facilitan una transmisión anónima del mismo, mientras que la comunicación sigue en el dominio de lo oral. De esta manera, la cultura del texto hace posible el ideal de un conocimiento objetivo, que es, en el fondo, el que Valente relativiza, acusándolo de monologista y negador, por ejemplo, de la contrahistoria.

Es evidente que Valente se sirve de textos procedentes de la Edad Antigua y Media, pero no deja de ser curioso que a estas dos edades les atribuya, desde el punto de vista de su tratamiento histórico-social, un dominio de lo subjetivo, asociado a lo oral, mientras que **a partir** de la **Edad Moderna** el dominio de los **textos** provoca que los datos tratados sean mucho más objetivos, y que sea precisamente esa objetividad propia de los afanes del poder, uno de los elementos que el autor acusa como causante de diversas tergiversaciones históricas y de actitudes totalitarias.

Parece, pues, que en lo histórico, Valente realiza un **acercamiento** que va **desde** las **nebulosas más míticas** que históricas de lo antiguo **hasta lo concreto** y personalmente comprobado de la contemporaneidad, pasando por la ficción medieval y la documentación textual e histórica moderna. Es decir, se realiza un análisis y a la vez una acusación de toda la historia como una simple continuación de males endémicos y atemporales, que son, precisamente, los que le permiten caracterizar con idénticos atributos la lucha por el poder frente a la séptima puerta de Tebas, la de Ulises en Ítaca o la de un prisionero que se orina en un uniforme de un general español a principios del siglo XX, y que también le permiten ver con idénticos ojos la resistencia a la dominación por parte de Tamiris frente a las Musas, de Uriel de Acosta frente a los rabinos o de un niño frente a las enseñanzas de los jesuitas en España.

A partir de ahora intentaremos ver más en concreto cuáles son las formas concretas que adopta el poder, a través de los conceptos de clase, etnia y género, para comprobar también hasta qué punto Valente fue capaz de presentar en los relatos las diferentes posibilidades históricas de materialización de las formas de dominio, y también de los modos de resistencia.

4. 2. 2. 2. Aventar un avispero

Nuestra intención en este apartado no es tanto la de discutir la aplicación literaria que pueda hacer Valente de esta idea social, sino más bien intentar descubrir las **estratificaciones sociales** que aparecen en los textos, comprobando, además, si la misma tiene algo que ver o no con la idea del poder y, por tanto, con la de la historia que hemos visto como propia de Valente. Nuestro interés, por tanto, estará ante todo en establecer cuáles son los grupos sociales que aparecen en los relatos habitualmente

asociados a la idea de poder. Así, hablaremos de las posibles apariciones de grupos aristocráticos y monárquicos, de Iglesias, en sentido general, de grupos de poder intelectual, de la burguesía capitalista y de los ejércitos y la ley, que son los grupos de poder represivo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 2. 2. 2. 1. Lo alejado

La **clase social aristocrática** aparece, como era de esperar, en cuentos que se refieren a las edades antigua y media, y ya no tanto en la moderna ni en la contemporánea, debido al menor peso social que tiene en las mismas. La monarquía la encontramos en "Rapsodia vigesimosegunda", "El señor del castillo" y "Repetición de lo narrado". En el primero de los casos, Ulises, rey de Ítaca, regresa para recuperar el trono. Pese a que en este cuento la lucha tiene un sentido catártico y positivo, es evidente que la idea de la lucha por el poder subyace, ya que la única razón que vemos para que Odiseo regrese es, precisamente, la recuperación del trono, y no, por ejemplo, el hecho de reencontrarse con Penélope, que no aparece en ningún caso. Sí aparece, sin embargo, Telémaco, subordinado a la vez al padre y rey, representando así la tradicional sumisión del vasallo al señor y el sentido hereditario del poder en esta clase. Por otro lado, Ulises no sólo castiga el intento de usurpación del trono por parte de los pretendientes, sino también la falta de fidelidad o lealtad de sus vasallos, como ocurre con el vate. En el segundo cuento mencionado, la monarquía aparece como fuerza positiva frente a otro tipo de poder, ya que el monarca abandona el castillo en un descenso hacia el conocimiento, además de castigar a los sabios que no supieron darle las respuestas adecuadas. Esta conjunción entre poder material e intelectual no es nada extraña en la tradición literaria e histórica occidental, aunque en el caso de Valente lo normal es que ambos poderes aparezcan separados y enfrentados, como ocurre por ejemplo en "Repetición de lo narrado", que sitúa a la monarquía, con todo su séquito, al margen del interés de los dos protagonistas, que se refieren a ella como un elemento decorativo o en todo caso no fundamental en su concepción de la existencia. Lejos de toda grandeza, parece que esta clase social superior representa la total ausencia de consciencia respecto a su propia función y a la necesidad de su presencia; sin embargo, se conserva una cierta visión ingenua o fantasiosa de la monarquía como estado de alejamiento de la realidad contingente, por tanto, fácil de idealizar y asociar a un cierto estilo de vida contemplativa, como ocurre con "El señor del castillo", siguiendo la imaginería fantástica medieval. Parece evidente que, en la medida en que esta clase social es inoperante en el medio social del autor, tiene menor carga negativa, y sólo se la

contempla así, negativamente, aludiendo a episodios pasados, reales o supuestos, en los que sí detentaba el poder en sus modos más violentos.

4. 2. 2. 2. 2. Lo sanguinario

La presencia de **sistemas represivos** instituidos por la sociedad para establecer las normas de comportamiento correctas y para sancionar las conductas que no estén acorde con las mismas es una constante de la humanidad retratada por Valente. En el caso de la sociedad occidental, sobre todo, aunque no exclusivamente, es en particular relevante la tendencia a representar a los **ejércitos** o a fuerzas armadas que actúan sobre los rebeldes de modo cruento y aniquilador.

Estas instituciones se encuentran a las órdenes del poder político que las establece, si bien normalmente están al servicio del poder en su conjunto y de la totalidad de las manifestaciones del mismo. Casos como "Discurso del método" o "El fusilado", como sabemos, presentan dos asesinatos: el primero oficializado, por tratarse de un fusilamiento, y el segundo, más oculto, pero no menos represivo. La muerte en ambos casos resulta el peor de los recursos, pues acaba por desvelar la propia debilidad del sistema, que puede vencer puntualmente, pero no convencer. En el segundo de los cuentos citados el fusilado se convierte en un lagarto mientras su cuerpo permanece inmutable a las balas, para sorpresa del pelotón, y en el primero se da un duelo de miradas entre el torturador y el torturado, duelo que ejemplifica una interesante perspectiva sociológica sobre las relaciones sociales y los modos de establecerlas. Concretamente, el tema de la mirada como modo de interacción social nos permite comprobar hasta qué punto Valente fue capaz de captar los mecanismos psicosociales que determinan las reacciones entre dos individuos que se contemplan. El cuento nos detalla la manera en que la víctima casi es capaz de ordenar a su asesino que le dispare; existe un juego que consiste en que el torturado sostenga una vela encendida en sus manos, y que en el momento en que la llama se apague se le disparará; lejos de pretender guardar la llama, el hombre sopla sobre ella y el asesino se ve obligado a disparar, contra su voluntad, que sería la de seguir el juego, tal y como el método le había enseñado. Paralelamente a ese juego letal, se da también un duelo de miradas, consistente, en palabras del torturador, en que "Yo lo tenía de frente, bien encañonado, y él no dejaba de mirar. Yo también lo miraba y aún no sé por qué" (75).

Evidentemente, la mirada del reo sobre su asesino implica una desvelación de la pobre personalidad repetitiva del segundo, porque quien mira, de algún modo, va conociendo al mirado. El hecho de que el torturador sostenga la mirada y no baje los ojos equivale a que está siendo reconocido como lo que es por parte de su víctima, y que no puede negarlo. Al respecto del juego de las miradas, Georg Simmel opina que:

> Se comprende por qué la vergüenza nos hace bajar los ojos al suelo, evitar la mirada del otro. No sólo porque de esta manera prescindimos de comprobar que el otro nos mira en situación tan penosa y desconcertante, sino por un motivo más profundo,. Y es que al bajar la vista privamos al otro de una posibilidad de conocernos. La mirada a los ojos del otro no sólo me sirve para conocerle yo a él, sino que le sirve a él para conocerme a mí (...) (Simmel, 1977: 678).

Otro elemento que debemos observar en estos relatos es tanto la metodología como la finalidad de las torturas, que son, al final, un medio de deshumanizar a la víctima más que un sistema directo de eliminación o de obtención de información. Se trata, en efecto, de aplicar una metodología sistemática encaminada a destrozar los esquemas del torturado mediante el mecanismo de humillarlo a sus propios ojos. De esta manera lo explica el propio Valente en un artículo periodístico de 1958, donde habla de que "El objeto de la tortura no es solamente obligar a hablar, a traicionar: es necesario que la víctima se reconozca a sí misma por sus gritos y su sumisión, como una bestia humana. A los ojos de todos y a los suyos propios. Es necesario que su traición la aniquile, la destituya para siempre de su ser"[420]. Como sabemos, las víctimas de estos dos relatos, sin embargo, se resisten a perder su condición humana y a asumir la idea de traición y animalización que el sistema pretende imponerles.

Un nuevo ejemplo evidente de la presencia de la ley o sus brazos ejecutores es "Hoy"; tiene como referente histórico el 18 de julio de 1936, estallido de la guerra civil española, visto desde el recuerdo infantil del personaje narrador. La muerte o el asesinato aparece como un elemento total, que acapara la totalidad de la realidad, porque "nadie había matado a nadie especialmente aquel día, me dijeron" (81). Además del silencio cómplice que dominaba en todas partes, resulta evidente la presencia de los soldados, que "bajaban desplegados en hilera de tres; dos hileras por las dos aceras y otra en el centro. Tres. Llevaban los fusiles en la mano, bajos, con la bayoneta en el cañón. Bajaban la calle muy despacio. Delante iba un oficial (...)" (82). La calle ha

quedado en manos del ejército, nadie sale, nadie habla, todo el mundo consiente. Por eso el narrador afirma que así se hace la historia, con "trapo y sangre" (82).

"Segunda variación en lo oblicuo" también presenta una aparición del elemento militar, como una de las típicas oposiciones ya vistas entre la razón y la fuerza o el pensamiento y la letanía de lo cotidiano, pues se dice en él que Hui-Tsung, el emperador, llegó a ser un gran artista a costa de que "Del poder y la gloria, de las victorias militares poco supo el monarca derrotado" (111). Derrotado, se entiende, en el terreno del poder militar y político. No deja de ser curioso que el divorcio entre poder y clase social dominante se de en un relato como este, ambientado en el mundo oriental, pero no ocurra lo mismo en los textos de sabor occidental. Como ya comentamos en otra ocasión, Valente acusa sobre todo a lo más cercano, lo más conocido, mientras que los mundos lejanos le permiten, sin embargo, una especie de regreso a la idea de un comportamiento político regido no por el afán de dominio, sino por el pensamiento.

"En la séptima puerta" tiene como trasfondo una lucha militar, representada en concreto por el enfrentamiento entre dos hermanos en una plaza pública, como si se tratase de un espectáculo. El odio que genera la lucha acaba con los dos hermanos, que mueren al mismo tiempo, satisfaciendo así el afán destructivo de la sociedad.

"Fuego-Lolita-mi-capitán", además de retratar una sociedad tomada por los predicadores y archimandritas religiosos, nos presenta a un loco vestido con "medio traje militar, sin falta de respeto en lo visible a símbolo tan grave. Ostentaba medallas de diversos calibres (...)" (125). Parece claro que la alusión al medio traje militar como símbolo de la gravedad y seriedad del poder se remonta a las peripecias judiciales de *Número trece*. El hecho de hacer residir las supuestas virtudes de una clase o grupo social en un elemento insigne del mismo es muestra evidente del afán homogeneizador de dicho grupo, desde el momento en que se hace primar lo idéntico sobre lo diferente. Usar un mismo uniforme es como llevar un signo identificativo de pertenencia al grupo. Por eso, el hecho de que el loco lleve medio uniforme lo sitúa a medio camino entre la norma militar y la normalidad cotidiana. Se pretende hacer una parodia del sentido de la uniformidad, al aplicarla a un elemento social que de ningún modo va a tener un comportamiento normal y uniforme. Así, habrá una discordancia entre la forma,

[420] El artículo tiene un título significativo: "Variaciones sobre el terror", similar al de muchos relatos y libros del autor.

uniformada, y el fondo o comportamiento, desquiciado y loco, que romperá el equilibrio en el que se funda la idea del orden.

De modo casi idéntico, en "El uniforme del general", como revela el título, se realiza una reflexión sobre la simbología del poder, en este caso sobre el **uniforme** y otras parafernalias que el poder militar adopta. Un uniforme es, percibido desde fuera, un elemento de identificación de un individuo como perteneciente a un grupo determinado, y esta identificación se realiza siempre en función de unas connotaciones positivas y distintivas, positivamente discriminatorias: el uniforme militar pretende diferenciar de modo evidente a los miembros de su grupo de los civiles, dándoles, además, públicamente, un prestigio especial. Percibido desde dentro de la propia institución el uniforme es, por un lado, un elemento de cohesión grupal, en tanto que todos los individuos se reconocen entre sí por la posesión del mismo uniforme, pero, por otro lado, también es un medio de discriminación o jerarquización, en tanto que los matices particulares que adquiere el uniforme indican la condición específica del individuo que lo porta dentro del grupo; normalmente estos matices pasan desapercibidos para los que no son miembros. Así, la ropa de Fuego-Lolita-mi-capitán era simplemente un uniforme, puesto que era percibido desde la sociedad civil; el de "El uniforme del general" es un uniforme especial, pues pertenece al máximo nivel jerárquico dentro del ejército, y es reconocido como tal por los personajes que se lo ponen como un elemento exótico.

En los dos cuentos, por tanto, hay algo de carnavalesco en el uso dado al uniforme militar, puesto que se encuentra fuera de su ambiente desde el momento en que es vestido por personas que no son militares. Ahí reside la especial consideración que el autor da a los uniformes, pues consigue reducir a ellos toda la esencia de lo militar; es decir, el militarismo se limita, en el fondo, al reino de las formas, del formalismo, del ritual, porque lo menos importante, precisamente, es la persona que viste el uniforme, y lo verdaderamente relevante es el uniforme en sí, símbolo total de la institución. Este sutil juego de despersonalización le permite a Valente desvelar la naturaleza institucional, no personal, del Ejército, donde prima el grado y el entorchado sobre la persona.

"La visita" presenta otro matiz del Ejército, ahora ya no como fuerza represiva, sino como clase o nivel dentro del conjunto general de la sociedad. El cuento

habla de la visita de los personajes a un prostíbulo donde las mujeres que trabajan allí son esposas de suboficiales. Como veremos en el estudio del género sexual, donde entraremos más en detalle en estas cuestiones, lo que se destaca como reprobable en ese comportamiento no es tanto la actividad en sí de las mujeres, sino el aspecto hipócrita de la situación, pues ellas "se abanicaban con manifiesta dignidad" (145), manteniendo las formas. Es decir, de nuevo son las formas, el aspecto exterior, lo que resulta más representativo de la institución. Como venimos viendo respecto a todos los grupos sociales asociados al poder, una cosa es la forma en que se presentan y otra muy distinta es la realidad subyacente.

"Sobre la imposibilidad del improperio" añade a este capítulo la presencia de la **ley**, aunque en un grado mínimo, en el caso del personaje retratado, del que se dice que es funcionario de un antiguo tribunal abolido. Al igual que ocurre con el Ejército, la Ley o las leyes están al servicio del poder que los crea y adolece de los mismos defectos formalistas.

"Un encuentro", por su parte, presenta a un personaje que amenaza al narrador con sus espías; igual que ocurría en "Una salva de fuego por Uriel", "Los nicolaítas" o "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", por poner unos cuantos ejemplos, el espionaje aparece representado por Valente como una de las formas prototípicas que utiliza el poder ya no sólo para conocer a los disidentes, sino para amedrentarlos y demostrarles su ubicuidad. Espionaje, amenazas, asesinatos, sobornos, etc., son, desde el punto de vista de Valente, algunos de los métodos sistemáticos empleados por el poder para mantenerse en su posición.

4. 2. 2. 2. 3. Lo dogmático

Al hablar de Iglesia no nos referimos en particular a la católica, ni siquiera a la cristiana, sino que hacemos extensible el término a cualquier sistema más o menos organizado de poder que se base en el control, dominio y extensión de un cierto **dogma u ortodoxia** relativo a la naturaleza trascendente, o, en un sentido muy amplio y flexible, metafísica del ser humano.

Si la aristocracia o la monarquía sirven como modos de perpetuación de una organización social basada, en general, en la herencia y en la detentación personal del poder, la Iglesia o las iglesias, son maneras especializadas de control en un apartado

particular de la vida, como es el de las creencias o las explicaciones a la propia vida, de modo que se ejerce una especie de **dictadura intelectual** y espiritual contra todo modo o manera de explicación o no explicación que vaya contra sus propios postulados. Como ya sabemos, y podemos suponer a tenor de lo ya dicho en el análisis argumental y temático, en el caso de los relatos de Valente esta institución estará abundantemente representada en diversos modos y maneras. Además, también podremos esperar que, siendo este modo de organización un sistema de control del pensamiento, vaya a ser uno de los objetivos más frecuentados por el autor. Tengamos en cuenta, además, que el mundo de lo espiritual se confunde demasiadas veces con otro tipo de intereses, como el sexual, el económico, etc., de modo que los usos y defectos señalados en él serán diversos.

"Abraham Abulafia ante Portam Latinam", en primer lugar, presenta la figura real del papa Nicolás III, como sabemos, a partir de las apreciaciones de Dante. El pontífice tiene como antagonistas ideológicos a Maimónides y al heterodoxo judío Abraham Abulafia, que llega a Roma con la pretensión de que cesen las persecuciones contra su pueblo por creerse él conocedor del nombre de Dios, y estar dispuesto a revelarlo a la Iglesia católica. La respuesta a esta pretensión es el intento de eliminación del judío por parte de la curia, pero sin llegar a conseguirlo, debido a la muerte del Papa. La Iglesia, por tanto aparece enfrentada, en primer lugar, a otra religión, la judaica —con las implicaciones raciales o étnicas que tiene la misma— y, en segundo lugar, a un modo de actuar heterodoxo, ya que ni Maimónides ni Abraham Abulafia se pueden considerar ortodoxos dentro de la tradición semítica, sino que, en particular el segundo, fue considerado un loco visionario. Se trata, pues, de un enfrentamiento entre la razón organizada y la irracionalidad individual.

"La mujer y el dios", como ya vimos en el estudio pragmático, y como veremos en el apartado de análisis genérico, presenta de nuevo un grupo organizado que controla la idea general de la divinidad, como es el consejo de ancianos, que no es capaz de hacerse entender por ella, debido a que usa "palabras cuyo sentido no pudo comprender" (35). Si bien el consejo no es presentado directa y abiertamente como una fuerza represora de los intentos individuales de comprensión, como ocurría en el texto anterior, sí aparece retratado con las señas de la incapacidad y la inutilidad de sus explicaciones, que resultan insuficientes para la mujer. En este caso no se trata de una

ortodoxia racional, dogmática, en el sentido de perfectamente calculada y asentada, sino que estamos ante una especie de animismo más abierto y mítico, que, sin embargo, es presentado, igual que cualquier otra religión establecida, como un modo de pensar prefabricado y heredado que no es capaz de dar explicaciones plausibles a quien se dirige a él con un cierto espíritu crítico. Como ya sabemos, Valente es más partidario de las tradiciones ocultas que de los sistemas estatuidos, por haber sido los primeros tradicionalmente minimizados por los segundos.

"La mano" es un relato de fuerte tono biográfico, situado, como ya hemos dicho, en un ambiente perfectamente reconocible como perteneciente a la sociedad española de la postguerra; relata la angustia de un niño en el sacramento católico de la confesión, al sentirse obligado a desnudarse moralmente ante una persona ajena a su círculo familiar, pero que ha sido designada por la sociedad para controlar la vida moral del pueblo. El protagonista siente esa invasión de su espacio vital como una violación, que llega a tener incluso efectos físicos debido al interés exagerado del sacerdote por escuchar la confesión de la masturbación del niño. En este caso, por tanto, el sistema religioso no se enfrenta a un antisistema consolidado, sino que se presenta en su función formativa, introduciendo en el ritual de formas y principios a los nuevos miembros del grupo. Lo que sí seguimos observando es que el "enfrentamiento" sigue dándose entre un colectivo —al que representa el sacerdote— y un individuo solo. Sigue habiendo, pues, desequilibrio de fuerzas.

"Una salva de fuego por Uriel", al igual que "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", presenta el enfrentamiento entre el grupo de la ortodoxia y un individuo, pero, a diferencia de aquél, en este caso se trata del mismo colectivo, es decir, tanto Uriel como el grupo pertenecen en principio al mismo sistema, que ya no es el católico, sino el judaico. Uriel se enfrenta a los rabinos y es condenado y, de algún modo, obligado a salvaguardar su individualidad recurriendo al suicidio. Una vez más el pensamiento organizado rechaza las disidencias internas, aunque éstas nazcan en su seno.

"Homenaje a Quintiliano", como "La mano", trata la idea de la religión como sistema orientado al dominio de las conciencias y a la introducción de los nuevos miembros en ese sistema. No se trata de una entrada optativa, sino obligada por el mero hecho de haber nacido en la sociedad en la que se instala la religión. Concretamente, en

este caso ya no se habla de una formación religiosa impuesta, sino que se condena el asalto a la educación entendida como formación general por parte de las ideas y las instituciones religiosas; estamos ante el sistema educativo de los jesuitas, lo cual implica que no existe neutralidad en el mismo, sino que principios como el de la competitividad, la virtud entendida como formalismo externo, la idea de buenos y malos en función de la pertenencia o no al grupo, etc., contaminan toda la formación y pasan, por tanto, a las actitudes vitales de los discentes. En este relato, la crítica se dirige, en particular, a la hipocresía provocada por la distancia existente entre los principios morales predicados y las actuaciones practicadas, que son totalmente discordantes. Contemplamos, pues, el reino de las formas sin sustancia interna, sin existencia real. Por otro lado, ya no estamos sólo ante un intento de enseñanza-control de tipo ético, sino que también aparecen indicios de complicación material, puesto que la doctrina habla de "disputas y de premios; los cuales, y el puntillo de la honra y la competencia y la prominencia de los asientos y títulos son grande espuela(...)" (130). La ambición material y mundana, pues, forma parte de los intereses de un sistema que, en principio, debería rechazar todas esas ideas. Esto es muestra evidente del entrecruzamiento del sistema religioso con el económico de la burguesía.

También existen muestras de entrecruzamiento o co-implicación entre el poder religioso y el militar de tono más represivo y virulento. Un cuento como "El uniforme del general" lo deja bien claro desde el momento en que se nos presenta al personaje principal esperando para ser fusilado, acompañado en su celda por un sacerdote, que es una especie de figurón, porque el protagonista se niega a recibir los sacramentos del cura y éste, representando a la Iglesia, sanciona y da por buena con su presencia la metodología del asesinato del Ejército. Es evidente que el sacerdote está más temeroso del poder de los hombres que del de Dios, ya que se preocupa sólo por la apariencia, es decir, por cumplir la función que el poder le ha encomendado, y lo hace de la manera más satisfactoria, igual que podría hacerlo un empleado que quiere merecer las consideraciones de sus jefes: "mirando a uno y otro lado (...) como si alguien pudiera entrar y oír." (139). Así pues, uno y otro poder están coordinados para la misma función represiva.

"Hagiografía", finalmente, presenta de nuevo el mundo de la religión católica como medio de invasión del mundo privado, en este caso, como en "La mano",

de la sexualidad. En el cuento no se localiza, en realidad, ninguna manifestación directa de la presencia de la Iglesia como institución, que es lo que nos interesa en este apartado, pero sí es evidente que aparecen los dogmas morales típicos de ella en lo relativo a la sexualidad; esto se consigue por la introducción de tales ideas en el ambiente general que rodea al protagonista contaminándolo. Curiosamente, el autor realiza una inversión de esta idea al hacer que el obispo que aparece en su sueño sentencie que la masturbación de los niños "es un don de Dios" (151), lo cual, sin embargo, admite una doble interpretación: bien como inversión de las ideas de la Iglesia, permitiendo esa masturbación, bien como ironía, refiriéndose a la masturbación por parte de otros, particularmente por miembros de la propia Iglesia, como ocurriría en "La mano" o en "Homenaje a Quintiliano".

Parece quedar claro, pues, que el **mundo de lo espiritual** también tiene, en esta edad de plata, sus **propios sistemas de control** y organización, de modo que ninguna observación discordante con sus principios le pasa desapercibida. Comprobamos que todos estos sistemas de control son abundantemente tratados en los relatos del autor, lo cual es muestra evidente, primero, de la abundancia e importancia de su actividad y, segundo, del interés particular que despiertan en Valente, por tratarse, como ya hemos dicho, de métodos de aniquilación del pensamiento libre y crítico, además de suponer, en términos generales, una manera mediocre y repetitiva de interpretación de la realidad.

Como último detalle, fijémonos en que la distribución cronológica de los cuentos con referencias a esta clase social es muy diversa, ya que los hay localizables tanto en el territorio del mito, como en la Edad Media; pero es especialmente **interesante** comprobar la **insistencia** con que Valente lo aplica a la **Edad Contemporánea**, unida al contexto español de postguerra, y con un enfoque eminentemente **autobiográfico**; estamos, pues, ante una representación que parte sobre todo de lo vivido personalmente, de un análisis directo del propio mundo. Recordemos, en este sentido, la importancia que el elemento eclesial y religioso tiene en la conformación de toda la narrativa del autor, pese a que en muchos relatos no aparezca en un primer plano. No deja de ser paradójico, hasta cierto punto, esta especie de anacronismo histórico, puesto que la influencia eclesial en el mundo social había dejado

de ser determinante en el mundo occidental, pero no así en España. El mismo autor destaca que:

> Hasta el siglo XIII hay dos poderes en la estructura de Occidente: el del Imperio y el del Papa. O sea, la Iglesia y el poder político. Pero en ese siglo se fundan las universidades y entonces hay un tercer poder, que es la libertad de pensar, que se aloja en las universidades. Por eso es esencial en la universidad la libertad de pensamiento. La inteligencia es un tercer poder. El intelectual no se puede dejar domesticar. Tiene que estar siempre en estado salvaje. (Iborra, 2000: 61)

Parece evidente que, en el caso español, el segundo poder, el eclesial, se extendió más allá de los límites cronológicos esperables. Por otro lado, esta distinción entre el poder político, el religioso y el intelectual es el que nosotros seguimos, a grandes rasgos, en esta clasificación.

4. 2. 2. 2. 4. Lo tergiversado

Al lado de las iglesias, que se ocupan de la dimensión espiritual humana, es decir, de aquello que se debe creer y por qué se debe creer y que, en principio —en la práctica, como sabemos y hemos visto, no es así—, no afecta al conocimiento en tanto que facultad y compendio de saberes, encontramos lo que podríamos denominar **grupos intelectuales**, muchas veces pseudointelectuales, que comparten con las iglesias el **carácter colegiado** y **dogmático**, pero que se interesarían ya no tanto por ámbitos metafísicos, sino por cuestiones más propiamente científicas, en el sentido menos restringido del término, es decir, de temas y de metodologías de conocimiento. Estos grupos serían, en principio, los que formarían parte del que Valente llama **tercer poder**, el de la inteligencia, pero con el matiz de ser siempre **grupos mediáticos** al **servicio del poder** y que, por tanto, han sido "domesticados" y han perdido su capacidad desacralizadora y desveladora de lo esencial.

Como en los restantes casos, se trata de entidades que sobreviven gracias al poder, y que pretenden imponer sus teorías hermenéuticas a costa de la negación de cualquier otra explicación divergente. Como ocurría con las religiones, pueden estar representados por colectivos o bien por miembros representativos de los mismos, que, si no actúan siguiendo las órdenes y consignas del grupo, en todo caso forman por sí mismos grupos cerrados. Partiendo del interés atento que muestra Valente por los temas de conocimiento, lo esperable es que estos grupos sean tratados con especial atención.

Algunos de los casos de aparición de estos sistemas son cuentos como "El mono", donde, con un sentido irónico y casi autoparódico, el propio protagonista hace un asomo de clasificación intelectual cuando menciona a "las gentes que ya no viven en mi país y han desarrollado hábitos extranjeros de impremeditada crueldad" (47). Valente realiza, en efecto, una especie de clasificación entomológica de las posibles especies intelectuales que ofrece la historia; en este caso se trata del **intelectual exiliado**, alejado de su medio originario, que se acerca o adopta las costumbres del lugar de acogida, y que se encierra en sí mismo, ajeno a la realidad inmediata. Si bien puede ser, en efecto, una especie de burla de esta actitud, que es representativa de algunos intelectuales, sin embargo, como ya explicamos en el análisis temático, no se trata de una crítica del mismo calibre que las dirigidas a los grupos o individuos intransigentes, puesto que este comportamiento del protagonista no llega a ser peligroso para los demás, ya que ni siquiera se interesa por ellos. En todo caso se trata de una actitud egoísta, pero no despótica ni destructora.

"Informe al Consejo Supremo", sin embargo, sí presenta con total claridad la situación prototípica que justifica este apartado y, además, lo hace precisamente en el mundo de la **historiografía**: un conjunto de personas, más o menos anónimas dentro del grupo del que forman parte, que actúa confabulándose para preservar su propia preeminencia ante cualquier intento de respuesta discordante a las soluciones propuestas por ellos. La idea fundamental de estos grupos es la de la unidad u homogeneidad, que normalmente se representa mediante una escena en la cual solamente un orador habla, acaparando la atención del auditorio, que nunca replica ni pregunta, y que todo lo más se limita a aseverar y asentir. Así ocurre en este cuento, donde el orador expone una teoría razonada y compleja sobre la historia oficial y sobre la necesidad de eliminar, mediante el silenciamiento, todo método de oposición contrahistórico. Evidentemente, subyace en esa teoría una concepción de la materialización de la realidad según la cual lo que no se menciona no existe. Al dejar a un lado las dudas que imponen las visiones alternativas de la realidad se libera al ser humano de "la melancolía, de la vacilación y del arrepentimiento, lacras de un pasado cuyos residuos entorpecían aún la marcha irresistible hacia el progreso" (59). La noción de progreso, que habría que tratar con especial atención en este capítulo de análisis histórico-social, equivale, dentro del sistema propugnado por el orador, a una especie de avance constante y sin detenciones.

Se trata de definir un objetivo futuro y de encaminar todos los esfuerzos hacia el mismo, apartando todo lo que pueda estorbar o frenar ese avance. Evidentemente, no es una visión dialéctica de la historia ni del progreso, sino totalmente monolítica y cerrada, pues pretende controlar incluso las variables independientes de todo el proceso, es decir, las situaciones más improbables del futuro, por el sencillo método de convertirlas en probables y esperables. Resultado de todo ese proceso es la capacidad de "componer con precisión inigualable en el niño de hoy la estatua de mañana" (62)[421].

Este positivismo impositivo, que actúa de manera colegiada en el terreno de la historiografía, también aparece en muchos otros campos de la actividad humana, como, por ejemplo, el del **estudio de la mente**, como función, o del cerebro, como órgano, en un cuento como "Sobre el orden de los grandes saurios". En él, de nuevo, llegamos a la situación descrita anteriormente: una asamblea escucha la intervención de un orador, que suponemos que expone sus conclusiones científicas de algún caso. Ahora no estamos ya en el terreno de las ciencias históricas, sino en las puramente científicas, como es la medicina psiquiátrica. Otra diferencia respecto al relato anterior es que en éste el protagonismo no es del personaje orador, sino de los oyentes, en concreto del único disidente del grupo, al que se pretende "curar" de su egocentrismo, que es tanto como decir de su visión individual de la realidad, mediante "la reinmersión progresiva en el trabajo colectivo" (70). Ahora bien, la estrategia no da resultado, debido a que el protagonista sigue viendo la realidad desde su propia óptica. Como hasta cierto punto ocurría en el relato anterior, en éste se presenta como una característica típica de la sociedad actual el afán de productividad y el destierro del ocio "improductivo" de los campos de distinción social, al mismo tiempo que se considera que la posesión de la virtud de la sumisión hacia esa productividad es signo evidente de la fiabilidad de la persona, mientras que la ausencia de la misma obliga al grupo al "recurso a las grandes medidas" (70). En este sentido, ambos relatos reflejan perfectamente la idea contemporánea según la cual el principio de la eficacia asume el papel de las más altas virtudes éticas; el esfuerzo laboral o intelectual incesantes, el aplazamiento de las

[421] Actitud equiparable a la de los enfermos paranoides. Curiosamente, Enrique González Duro (1996) habla de la madre de la joven intelectual izquierdista Hildegart, en la primera mitad de siglo en España, que mata a su hija porque "yo sentía el mal en ella, sentía que mi creación se convertía en lo contrario de la estatua que quise crear." (271).

recompensas adquiere un carácter compulsivo y psicopatológico. En este sentido dice Erich Fromm que:

> el individuo debe estar activo para poder superar el sentimiento de duda y de impotencia. Este tipo de esfuerzo y de actividad es el resultado de una fuerza íntima y de la confianza en sí mismo; es, por el contrario, una manera desesperada de evadirse de la angustia (Fromm, 1964: 123).

El trabajo, pero el trabajo colectivo, parece ser el único remedio para curarse de todo, de la miseria, la enfermedad o la locura, pero esa curación, en este caso, no es otra cosa que la renuncia a la posesión de la propia libertad. Es esta libertad, por tanto, la que crea el conflicto; el grupo ofrece como solución al mismo la desaparición de la causa eficiente, porque al renunciar a la voluntad desaparecerán sus efectos. El hecho de ver saurios prehistóricos en la vida cotidiana, incluso de constatar mediante medidas y anotaciones los efectos físicos de su aparición, no puede ser admitido por un sistema en el que la idea de lo verosímil es un *a priori* tenido por válido y base de cualquier comprobación[422].

Esta lectura sociológica del valor de la actividad social sirve igualmente para los casos de "Mi primo Valentín" o "Empresa de mudanzas". El segundo de ellos lo trataremos dentro del apartado dedicado a los grupos de poder económico y, por lo que respecta a "Mi primo Valentín", recordemos que, frente, o casi en oposición, a la mirada visionaria de Valentín Israel, capaz de percibir un ángel en medio del tráfico de Caracas, se sitúa la interpretación de la prensa, que destaca que el personaje, únicamente, ha sido mordido por un caballo o una yegua. Sobre este hecho, el personaje narrador reflexiona a propósito de las noticias y la "menguada averiguación" con que "las hacen circular" (52) en el mundo contemporáneo. El papel de la **prensa**, el cuarto poder, es pues, analizado también, con ojos críticos, por el autor. La prensa, por tanto, pertenece también a este grupo de poder intelectual, estrechamente relacionado con el poder económico y político y, por tanto, impone interpretaciones de la verdad —de las noticias— y ejerce también presiones sobre las tendencias interpretativas opuestas[423].

---

[422] Curiosamente, este episodio de los saurios que asoman a la superficie de la realidad recuerda otro de la biografía de Valente, que él mismo relata, y que consiste en la aparición del diablo en su habitación del convento de Santo Domingo de Silos, mientras dormía allí. Cfr., por ejemplo, Castro, 1999: 9.

[423] Lowe (1986: 14) opina que en las culturas de base tipográfica llega en un momento en que el lenguaje oral se limita a la función comunicativa, mientras que el conocimiento se va atribuyendo progresivamente a la prensa. En el caso de Valente se acusa ese intento de apropiación del conocimiento por parte de la prensa, entendida como sistema de pensamiento controlado.

Este juego de contrapoder, sin embargo, no parece ser la principal preocupación de Valente, sino que suele fijarse más en el carácter de 'verdad' de las noticias dadas o, en general, en el concepto filosófico de verdad adoptado por el periodismo, como sinónimo de verosimilitud. Según lo ya visto respecto al relato anterior, es evidente que para Valente la noción de verosimilitud no se corresponde con la que pueda ser propia del periodismo como ciencia objetiva, clara y rigurosa. Valente puede admitir la presencia, en cualquier sentido, de un ángel en Caracas; la prensa, evidentemente, no. En realidad, la discusión sobre la noción de verdad en la interpretación exterior del mundo viene a ser paralela a la distinción entre lo realista y lo fantástico en términos estrictamente literarios y narratológicos; la concepción de lo fantástico, en Valente, es mucho más abierta y esencial que la mera constatación de una serie de fenómenos que se escapan de lo comúnmente admitido como normal.

Una reflexión similar sobre el papel silenciador de la prensa también está presente en "El regreso", que presenta dos rasgos sociológicos esenciales relativos a la interpretación de la verdad; el primero, como decíamos, es el que se refiere a la prensa, que aparece representada por las citas periodísticas que se insertan en el texto y sirven de contrapunto, como interpretaciones lineales y superficiales del suicidio, a la lectura relativizadora propia del narrador[424]. De nuevo, por tanto, el periodismo parece quedarse en el nivel más superficial de lectura e interpretación, negando la posibilidad de trascendencia de cualquier hecho.

A su lado aparece la figura, también tratada, del "obeso heroico funcionario" (88), que pretende, asimismo, dar una explicación del suicidio acorde con los tópicos usuales para el caso, de modo que se puedan "evitar equívocos siniestros" (88). Tengamos en cuenta que se trata de un funcionario, es decir, de un empleado público, que debe, por tanto, materializar el modo de pensar del organismo al que representa. Por ello, la idea del funcionariado es normalmente negativa en Valente, y suele estar asociada a la característica física de la obesidad, como símbolo de la inmovilidad, la quietud inactiva, del dejar pasar.

"Acto público" vuelve a recrear la típica escena del grupo dirigido y sometido por unos cuantos dirigentes que establecen las consignas a seguir. Se trata de una manifestación, con un fin reivindicativo y de exaltación de la figura de algún

personaje muerto. Frente a la multitud, sin embargo, se presenta la figura del intelectual peyorativo, "ajeno al movimiento de las masas" (101), que, hasta cierto punto, también forma parte de la representación, como antítesis de las proclamas de la mayoría.

"El señor del castillo" contiene la colectividad de los sabios a los que el rey se dirige en busca de una respuesta, que nunca es la adecuada, y que desencadena la destrucción de los sabios, cuando el rey manda decapitarlos a todos. Si bien no funcionan como institución colegiada, y su papel es mínimo e irrelevante, pues no determinan la acción; sin embargo, es evidente que representan a un sistema de conocimiento tradicional, que resulta inútil para el caso. Ello es evidente desde el momento en que Valente recurre a una inversión de un tópico tradicional al solicitar solamente la presencia del último de los sabios, que es siempre el que da la respuesta adecuada, y que, en este caso, es incapaz de solucionar el problema —que nunca es planteado explícitamente, por lo cual se trata de la concepción vital en general, no de un tema en particular—.

"Del fabuloso efecto de las causas", también presenta a un supuesto colectivo, que echa a volar especulaciones filosóficas sobre la causalidad. "Fragmento de un catálogo" relata en clave histórica las interacciones entre el arte y el poder, cuando habla de pintores protegidos por ministros, y pertenecientes a la Academia de París. El **academicismo** es, por tanto, un nuevo modo de politización del pensamiento y la intelectualidad. En "Variación sobre el ángel" encontramos a un personaje que escribe tragedias y le salen óperas, en opinión de "los señores del casino" (153), que representan, como grupo, la interpretación lógica de lo real, y pueden, por tanto, considerar que lo que escribe una persona no es una tragedia sino una ópera. "La última lección" es particularmente significativo del tema tratado; relata la historia de un alumno que acaba por ser devorado por su ávido maestro. Evidentemente, representa, de nuevo, del choque entre la curiosidad intelectual y las respuestas prefabricadas que ofrece, en este caso, el sistema educativo o uno de sus representantes cualificados.

Finalmente, en "Undécimo sermón (fragmento)" encontramos referencias ya no sólo de los grupos de presión intelectual, sino también de los grupos de poder político, del religioso, del económico, etc., en esa larga enumeración de adjetivos aplicados a los guardianes del poder.

[424] Para ampliar esta interpretación nos remitimos al análisis intertextual, en el que proponemos una

En definitiva, parece evidente que éste es uno de los campos de atención primordiales en Valente, tanto en su dimensión individual como colectiva, tanto desde el enfoque del poder como desde el de la resistencia al mismo. Sin embargo, es necesario matizar, como ya hicimos en los primeros apartados de la investigación, que la figura del intelectual libre es siempre individual, y suele oponerse a un grupo organizado; cuando el pensamiento dogmático aparece representado por un único individuo, prototipo de esa ideología, es para realizar una descripción del mismo, pero ya no para enfrentarlo a un intelectual verdadero, no entregado al poder.

4. 2. 2. 2. 5. Lo idolátrico

Si la presencia del mundo intelectual asociado al poder nos parecía esencial en la narrativa de Valente y, por tanto, revelador de sus intereses básicos, no es menos cierto que el mundo de lo que podemos denominar **poder económico**, de las clases medias y altas, poseedoras ya no sólo del poder del dinero —que no siempre tienen efectivamente— sino también de una fuerte ideología y conciencia de clase. En muchos casos es, precisamente, esta ideología, lo que caracteriza a este grupo, por encima incluso de la riqueza, la profesión o la procedencia.

Como ya vimos respecto al poder político —por ejemplo en "Rapsodia vigesimosegunda"— o al religioso —en "Homenaje a Quintiliano"—, este poder económico suele estar imbricado con otros, dominándolos o condicionándolos. Por ello, sus apariciones en la narrativa de Valente son múltiples, aunque no siempre se presente en un primer plano. Así, nos centraremos en los casos más evidentes de aparición de este poder capitalista, que entendemos suficientes como para proponer una interpretación general de la visión de Valente sobre el tema.

Así, por ejemplo, "Empresa de mudanzas" nos parece una buena muestra de **ideología burguesa**, en lo que ésta tiene de pasión por la **apariencia** y las formas que, en este caso, se manifiesta por la preocupación del gremio y el orden público por un suceso nimio como es la caída de un bulto a los empleados de una empresa de mudanzas. Como ya apreciamos respecto a otros textos, la idea del trabajo y el esfuerzo

utilización paródica, en un sentido amplio, de estas citas periodísticas.

también aparece reflejada en el relato, pero siempre supeditada a la de la apariencia formal.

"Intento de soborno" es, quizás, el relato más representativo de la idea que Valente posee sobre el poder del dinero como modo y medio de dominio social y de agresión a la individualidad. El cuento relata, recordemos, los recuerdos que el niño protagonista tiene de un gran almacén de hierros en el que trabajaba su padre, las visitas al mismo y el ritual por parte del dueño de la empresa, que le entregaba una moneda, después de que hubiera mostrado sus habilidades, es decir, el grado de memorización de las normas y reglas que le inculcaba la sociedad. De esta manera, el narrador se pregunta sobre la moneda: "Se compraba con ella ¿qué futura obediencia o qué complicidad o asentimiento?" (122). De todos modos, al igual que en el caso anterior, el fingimiento es una nota característica del dueño del almacén, que "cuidaba sus frases y sus gestos en un esfuerzo vano por disfrazar con formas añadidas su escueta condición de mercader" (122). Ser mercader, pues, se asocia a la mezquindad y a la falacia.

En "Los nicolaítas", como hemos explicado en distintas ocasiones, se retrata también la ideología hipócrita y de fingimiento de la clase dominante. Todo un sistema de apariencias y de relaciones ocultas, con un fin integrador, se presentan como el método de cohesión del grupo.

"La ceremonia", por su parte, también habla del mundo burgués, ya no unido a su poder económico, sino sobre todo a la gestualidad ritual de sus **convenciones sociales**. Se trata de una comida de carácter social, donde los huecos de los asistentes no presentes se llenan con muñecos articulados, que actúan de modo mecánico, y el resto de los asistentes tienen también gestos de mecanicismo y reiteración, de una absoluta falta de originalidad, que es, al fin, lo que se destaca, cuando la criada proclama que la anfitriona "ha puesto un huevo otra vez" (44).

También en el caso ya mencionado de "El regreso", la figura del funcionario que se retrata en el quinto fragmento representa la mentalidad conformista de los afines al poder, dirigida siempre a intentar tapiar la entrada a nuevas formas de pensamiento o de vida. Del mismo modo, en "Sobre la imposibilidad del improperio" nos encontramos con la descripción de un personaje, del que se dice que era "Funcionario subalterno de un antiguo tribunal abolido" (156). De nuevo, el hecho de calificarlo como funcionario le sirve a Valente para destacar la rigidez de su ideología.

En definitiva, parece que lo que **más interesa** al autor de este grupo social no es tanto la función económica —que sí aparece retratada en algunos casos con toda claridad— sino más bien el **fondo ideológico** que sustenta. Desde los funcionarios, pasando por los científicos como los de "Sobre el orden de los grandes saurios", los empresarios, como por ejemplo en "Intento se soborno", los profesores como en "La última lección", o los ociosos que tantas veces se mencionan en cuentos como "Fuego-Lolita-mi-capitán" con sus "señores venerables, verecundos, verdosos" (123), etc., parece que gran parte del espectro de esta clase media aparece retratado por Valente como un sistema de pervivencia del grupo a través de las relaciones establecidas entre sus miembros y basadas en el hecho de compartir una mismas ideas y de rechazar a todas las restantes. La apariencia por encima de todo es la consigna elemental para estos grupos, como se dice en "Fuego-Lolita-mi-capitán" a propósito de las clases medias españolas de la postguerra, pero, como siempre, sirviendo de aplicación general a todas las épocas y lugares: "Las atenazadas clases medias de los años del hambre disimulaban pústulas secretas, pecaminosos embarazos, casos de tisis galopante o ciertos antecedentes no remotos de ingrata rememoración" (123). Enfermedades, deslices contra la moral, antecedentes familiares de irreverencia política o religiosa... es decir, cualquier manifestación de no conformidad con los dictados del grupo es sistemáticamente anulada y eliminada de la memoria y de las apariencias.

Otro ejemplo más de la ideología conformista de la burguesía lo encontramos en "Homenaje a Quintiliano", relato ya analizado respecto a la aparición del poder eclesiástico como conformador de un pensamiento concreto en torno al provecho, cerrazón grupal y rechazo del extraño. De hecho, la aparición de la ideología de medre burguesa es presentada como una consecuencia de aquella formación religiosa, ya que el personaje retratado, en efecto, recibió las enseñanzas "quintilianistas" como parte de una formación religiosa y cultural, y las mantuvo y las aplicó en función de su propio beneficio. Evidentemente, la educación religiosa, la ideología del enriquecimiento y la apariencia burguesas se complementan. Tengamos en cuenta las apreciaciones del narrador, que opina del personaje que "En todo se advertía que era un hombre importante, y más que nada en la liviandad de su saludo (...) O en el terror de parecer innoblemente satisfecho del lugar que ocupaba, con pingües beneficios, plataformas, prebendas, uniformes, peanas" (129). Una vez más, como

ocurría en los relatos con referentes militares, los uniformes son símbolos de pertenencia al grupo y de aceptación de sus imposiciones. Como veremos también a propósito de la cuestión genérica, este relato expresa claramente la idea del poder y de los grupos ajenos al mismo en la distinción, favorecida por los profesores jesuitas, entre cartagineses, es decir, rebeldes, y romanos, que la historia presenta como vencedores; y "la Historia es la Historia" (131).

4. 2. 2. 2. 6. Manicomios, escuelas y cárceles

Aunque nuestra intención no es realizar un estudio sociológico pormenorizado de los grupos y las clases sociales presentes en la narrativa de Valente, sí nos interesa, sin embargo, localizar los puntales básicos de la o las sociedades reflejadas por el autor. Hasta ahora hemos visto cómo la idea de poder se asocia a unos determinados grupos que actúan en parcelas acotadas del terreno, si bien a veces se producen entrecruzamientos de las influencias de unos y otros que, en todo caso, no tienen mayor importancia, por tender todos ellos a fines comunes, que son los de la propia perduración en el poder y la aniquilación de los elementos no sumisos. En este momento nos parece oportuno ver también la cara opuesta del tema, es decir, los **miembros** de la sociedad que **no pertenecen** a esos **grupos de poder** y que, por tanto, y en buena lógica, son los que sufren su presión.

Como primer rasgo, comprobamos que, siendo las clases altas las que normalmente se asocian a las diversas manifestaciones del poder, deben ser las clases bajas las que estén más al margen de él; es curioso que estas **clases bajas** aparezcan **muy poco reflejadas** en los relatos, y que, cuando son perceptibles, lo sean solamente en papeles secundarios o en notas más o menos marginales. Así, por ejemplo, el mundo de los criados se explota muy poco, si bien se menciona casi como de pasada respecto a las criadas de Ulises en "Rapsodia vigesimosegunda", que aparecen totalmente sumisas y aterrorizadas ante las muestras de poder del amo, en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde los camareros del papa sólo se ven cuando van a recoger el cuerpo caído del pontífice, o en "El señor del castillo", donde los súbditos del rey cubren con tierra negra los caminos que llevan a la fortaleza.

Un tipo de relación distinta, porque es más especializada, es la que se encuentra en "Intento de soborno", donde aparecen, por un lado, los dependientes

vestidos con guardapolvos y los mozos, descritos como "doblados por el arduo trabajo, aptos para la carga y la descarga" (120), como si de animales se tratara. Ahora bien, al lado de este nivel mínimo, apenas dotado de consciencia, aparecen otros dos elementos con un papel bien distinto, sobre todo por lo que tienen de vinculación con el dinero y el dueño del almacén; en primer lugar la cajera, que tenía "una aguda voz demostrativa y daba la impresión de saber muchas cosas del mundo circundante" (120), aislada como estaba en su reino de tabiques. Esta mujer, curiosamente, parece adoptar un cierto aire de superioridad, en tanto que su función es la de recoger el dinero. En efecto, ha sido delegada por el dueño de la empresa para asumir el intercambio monetario y de productos; para administrar. Partimos, pues, de que la cajera asume un papel de delegada del propio dueño, y no para cualquier función, sino para la función principal y objetivo último de la empresa, la adquisición de riquezas. Este hecho provoca que la mujer se suponga a sí misma por encima del nivel normal de los criados o empleados, en tanto que goza de la confianza del dueño para regir la entrada de dinero. Este hecho es lo que le permite hablar como con conocimiento de causa, asumiendo su papel con todas las consecuencias y sintiéndose superior al resto de los empleados por la función que cumple.

El segundo caso no hace sino insistir en la idea de que los empleados pueden acercarse ideológicamente al poder dependiendo de si la función que éste les atribuye es lo suficientemente importante como para que adopten la perspectiva de los amos o jefes. Nos referimos al caso del padre del niño, que también es empleado del almacén, y cuyo oficio, significativamente, pertenece "al reino de las formas" (121). Sin embargo, estas formas, como ocurría en el caso de la cajera, no son formas sin más, sino las formas más representativas de la clase social en la que se inscribe, si bien tan sólo como empleado o sirviente, ya que el padre es el encargado de llevar las cuentas del almacén, es decir, de él depende el correcto control de los ingresos y los pagos, la percepción de las ganancias. De este modo se explica la deferencia del dueño del negocio hacia el hijo del contable, porque, con esa atención nada costosa, se satisfacía el orgullo propio del empleado: "El niño disfrutaba de un trato deferente con que el viejo pagaba, en forma no onerosa, la lealtad del padre subalterno" (122). Es evidente que existe una gradación jerárquica entre las clases bajas sometidas al poder, desde las que son simplemente ignoradas, que desempeñan una función irrelevante o meramente

mecánica y para las que el poder no tiene apenas muestras de deferencia, y una especie de proletariado ilustrado, formado por los empleados con una función de mayor importancia, normalmente relacionada de modo directo con el control de la economía, para los que existe un trato de favor, que lo es, al menos, en la apariencia externa, pero sin disolver nunca la distancia existente entre el jefe y el empleado.

Evidentemente, existe un intento de ascenso por parte de las clases inferiores, que se pretende conseguir mediante la asimilación de las formas e ideología de la clase rectora. Por ello, es lógico que el padre contemple con agrado el trato de favor del jefe a su hijo. Parece, en realidad, que su trabajo no se dirige a realizar una función a cambio de un salario, sino más bien a intentar cambiar su estatus a partir de la situación del hijo.

Otro ejemplo de asimilación al poder por parte de las clases bajas, si bien menos relevante, es "La ceremonia", donde la criada entra con el huevo depuesto por el ama y lo presenta públicamente "con una mezcla grata de solemnidad y dulzura" (44), es decir, con condescendencia y admiración, sin espíritu crítico alguno. Lo normal es que estas clases sociales bajas no se asocien al poder, que se limiten a soportarlo y sufrirlo; sin embargo, en un caso como "Discurso del método" el protagonista sí pertenece en realidad a la clase baja y, sin embargo, es un sicario del poder. Es evidente que, al igual que no se puede hacer una identificación entre sexo y género sexual, tampoco se puede establecer una implicación entre el hecho de pertenecer a las clases sociales desfavorecidas con el de poseer un espíritu crítico y de resistirse a la influencia del poder. Evidentemente, la **noción de poder**, y ahí reside su fuerza, **aparece** en **todos** los **estratos sociales** en la medida en que su objetivo es, precisamente, convencer al conjunto de la sociedad de su bondad, aunque sólo unos pocos se beneficien de él. En el caso del torturador, desde luego, su actividad no tiene nada de consciente, ya que se limita a una repetición casi mecánica de una metodología de tortura aprendida de antemano y que se da por buena y necesaria porque así se enseñó y aprendió.

En oposición a toda esta gama de situaciones de asimilación al poder, y como caso bien representativo de la **actitud de resistencia** a la dominación por parte de Valente, encontramos los casos en que las clases dominadas no llegan a serlo, alguna vez por la propia incapacidad del poder y, las más de ellas, por la negativa de los

personajes a ser sometidos. Heterodoxos religiosos o políticos, locos y niños son los grupos más representativos de esta actitud.

A propósito de los **heterodoxos** no creemos necesario decir más de lo que ya se ha expuesto en otros apartados de la investigación: se trata, en general, de personas individuales, no de grupos, que suelen sucumbir a la acción del poder, y que consiguen con su derrota dejar en evidencia los métodos de control, al mismo tiempo que la incapacidad del mismo para otra cosa que no sea destruir. Heterodoxos políticos —los asesinados y torturados—, intelectuales —los librepensadores— y religiosos —de todo signo y religión—, sobre todo, conforman un conjunto de modelos de resistencia y burla al poder establecido. Tanto la heterodoxia intelectual como la religiosa tienden a ser asimiladas peligrosamente, por parte del poder, al territorio del razonamiento anormal o de la locura. Por esta razón, Valente tiende a identificar o confundir los comportamientos de los locos con los de los heterodoxos y, en muchos casos, como podría ser el de "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" es prácticamente imposible separarlos, pues el heterodoxo es, además, un loco visionario. Teniendo en cuenta la alta valoración positiva de que son objeto los heterodoxos de todo tipo, es normal esperar también una valoración positiva de la presencia de los **locos** dentro del seno de la sociedad. En efecto, la locura no es sino una manera más de negar las actitudes mayoritarias y de hacer de lo inesperado o lo irracional el instrumento de rebelión y agitación más eficaz.

No deja de ser significativa la gran presencia de personajes con actitudes o comportamientos propios de **locos**. Así, sin ir más lejos, en "Fuego-Lolita-mi-capitán" se hace una larga enumeración de orates provincianos: don Manuel, el Pincholín, la Sietesayas, Fuego-Lolita-mi-capitán, la Chona, el otro loco anónimo[425]. "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" nos presenta al heterodoxo judío como un iluminado que, sin embargo, no deja de estar loco, como ocurre además con el personaje histórico. "Sobre el orden de los grandes saurios" trata el progresivo enloquecimiento del personaje narrador, que comienza a tener alucinaciones, etc.

Además de estas referencias explícitas a la locura tendríamos que aludir, partiendo de la noción de fantasticidad que hemos empleado para esta narrativa, a otros

[425] Todos ellos locos reales del Ourense, bien de la primera postguerra bien pertenecientes a otros períodos, pero presentes en la memoria colectiva de la ciudad. También en otros relatos existen

casos que, sin presentarse como situaciones de locura, remiten, al menos argumentalmente, a ejemplos casi equivalentes de alucinación y anormalidad, como puede ser el hecho de que el personaje de "El mono" escuche hablar al simio, que el Papa Nicolás III de "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" vea a Maimónides cuando éste está ya muerto, que el velador de "El vampiro" vea como el muerto se levanta y vomita, que el de "*A midsummer-night's dream*" confunda a la mujer con una araña, que Valentín vea en lugar de una yegua a un ángel, que el alumno de "La última lección" se vea devorado por el maestro, etc. Evidentemente, en estos casos la función de la anormalidad es la de crear un efecto de fantasía, la de hacer convivir lo anormal con lo normalmente admitido, para sorpresa del lector.

Sin embargo, en los casos donde la locura aparece como un fenómeno social, que son básicamente los ya citados de "Fuego-Lolita-mi-capitán" y "Sobre el orden de los grandes saurios", ésta posee un sentido propiamente sociológico[426], y ya no tanto fantástico, meramente narrativo. Es evidente que se trata del ya tratado recurso de la aposición —asesino-víctima, ortodoxo-heterodoxo, grupo-individuo...— que Valente emplea para explicar los métodos de dominio social. En efecto, al poner al mismo nivel, conviviendo en un mismo espacio, a los miembros de la sociedad establecida y a los locos, se consigue una desvirtuación del papel de la primera, porque, inevitablemente, el lector va a comparar las dos actitudes y a dudar largamente sobre cuál de ellas es la más anormal. Precisamente por eso, el narrador de "Fuego-Lolita-mi-capitán" opina que sólo los locos "sabían atenerse a su simple presencia, a un gesto o a una frase, al rigor misterioso con que aparece la realidad" (124). En este sentido, parece claro que, en particular en "Fuego-Lolita-mi-capitán", asoma un tipo particular de loco, el que en la tradición occidental, al menos desde la Edad Media, recibe el nombre de "tonto". En efecto, los **tontos** son un tipo de locos que no sólo son aceptados, sino incluso fomentados o utilizados por la sociedad, a modo de elemento catártico que

personajes que son trasunto de algunos de estos locos, como ocurre con "Variación sobre el ángel", que, sin embargo, no presenta ninguna actitud demente, como veremos en otros apartados.

[426] No es casualidad que tan gran cantidad de locos aparezcan asociados a la sociedad española. Como han señalado distintos investigadores, la época de la postguerra, con todos sus traumas asociados, favoreció notablemente la aparición de trastornos psiquiátricos, pese a que las previsiones del nuevo régimen eran, precisamente, las contrarias. Cfr., por ejemplo, González Duro, 1996: 327 o 331 y ss., que señala la dificultad de los médicos del momento para capitalizar tales dolencias conforme a la ideología triunfadora, que también se había impuesto en la medicina psiquiátrica.

funciona, sobre todo, en momentos en que la comunicación social es escasa. Estos tontos son siempre locos inofensivos:

> (...) lo suficientemente normales como para comunicarse y anormales como para sobresaltar, ofender y decir lo que nadie más se atrevía a decir, semejantes «tontos» podían encontrar aceptación, incluso obtener profesión y privilegios, en una sociedad que apenas quería prestar atención a los locos como tales[427].

En efecto, este tipo de loco, como dice el propio Valente, parece ser el único hombre libre de una sociedad tomada por las formas. La postguerra española, pues, se dota de mecanismos de escape de la presión reinante, pero siempre, evidentemente, con una condición previa, que es la de que todos estos locos sueltos sean verdaderamente inofensivos, para lo cual hay que partir de la necesidad de que su palabra sea también inofensiva, que todas las verdades que digan acaben por disolverse en carcajadas o gestos de demente. Desde el punto de vista social es evidente que es así, sobre todo porque la transmisión de mensajes entre los locos y los cuerdos está interrumpida por una serie de "diálogos fragmentarios" y "silencios" propios de los primeros (Porter, 1989: 21), que el propio Valente adopta como estilo narrativo, y que impiden que el lenguaje de los desquiciados sea comprendido por el resto de la sociedad. En efecto, las manifestaciones lingüísticas de estos orates son fácilmente interpretables como meras efusiones sin sentido purgaciones del cerebro. Como sabemos, sin embargo, Valente adopta estas manifestaciones como la única señal de originalidad de la época y, al mismo tiempo, su narrador parece querer decir que los verdaderos inadaptados, los incapaces de comprender la realidad, los atrapados, son los otros.

Desde el punto de vista estrictamente social, sin embargo, es evidente la presencia de estos locos útiles protegidos por el poder. En este sentido, retomamos lo ya dicho a propósito del loco Fuego-Lolita-mi-capitán y el hecho de que vaya vestido con medio uniforme militar. También desde el punto de vista social entendemos que este hecho representa la asociación tradicional entre locura y poder, en el sentido de que la **insania** también tiende a **asimilar** las **formas del poder**, e incluso a asociarse a él. Tal y como lo expresa Porter:

> La historia de la locura es la historia del poder. (...) Hace falta poder para controlarla. Amenazando las estructuras normales de la autoridad, la insania se halla enzarzada en un diálogo incesante —a veces en un monólogo monomaníaco— sobre el poder. (Porter, 1989: 61).

[427] Roy Porter (1989: 176).

Evidentemente, si el loco toma como forma de manifestación el aspecto militar es, desde luego, porque es el poder militar el que domina en ese momento. No hay nada al azar en su vestimenta, el loco se cree o se identifica con las formas máximas de poder que se presentan a su vista, a las que magnifica al mismo tiempo que las reduce a su absurdo esencial. Del mismo modo, Abraham Abulafia se presenta como representante de su pueblo ante la figura máxima de poder de la época, el Papa. Así pues, la locura también es un indicador social del sistema de organización política y de los órdenes de prioridades socialmente aceptados, es un fenómeno propio de cada tiempo histórico. Es decir, encontraremos locos de índole religiosa, como Abulafia, o don Manuel de "Fuego-Lolita-mi-capitán", que "podía expulsar a los demonios menores" (124) de los niños, en momentos históricos en los que el poder tenga connotaciones religiosas; y también encontraremos locos de carácter político y militar, como el propio Fuego-Lolita-mi-capitán, cuando el poder sea también de este tipo, etc. Así pues, la locura y el sistema que la acoge, la promociona o la castiga y encierra, suelen ser equivalentes y consecuencia la una de la otra[428]. Ver a los locos es como ver, por tanto, la sociedad en la que éstos viven, y así se comprueba en los relatos de Valente.

Otro detalle que es preciso destacar, aunque ya fue mencionado respecto a la ideología burguesa, es el que se presenta en "Sobre el orden de los grandes saurios", que desde el punto de vista del análisis sociológico de la España de postguerra a través de los relatos, incide en el esfuerzo personal como medio de alcanzar un cierto estatus en el cuerpo social, y que recuerda, por un lado, el interés que se manifiesta, por ejemplo, en "Homenaje a Quintiliano" por el afán de promoción personal y, por otro, la idéntica actitud que favorecía el régimen dictatorial español en aquel momento, incluso como método terapéutico para el tratamiento de la locura. Así, tal y como expone Enrique González Duro, algunos científicos y psiquiatras de la época, como era el caso de Antonio Vallejo-Nágera, proponían:

[428] "La época de la Reforma produjo muchísimos maníacos religiosos, así como exorcistas expertos para curarlos. La Viena finisecular aportó abundantes pacientes con transtornos sexuales para que fueran curados por los freudianos obsesionados con la sexualidad. Sin embargo, en el mojigato Boston de la misma época, ni los pacientes ni sus doctores hablaban para nada del sexo y sólo se preocupaban por problemas de la voluntad y el espíritu" (Porter, 1989: 16).

> «despertar en los españoles de todas las clases sociales el deseo de ascender, mediante el esfuerzo personal, a las más elevadas jerarquías». Porque la raza hispánica era contraria al ideal marxista, que pretendía nivelar todas las clases sociales (...) (González Duro, 1996: 313).

Así pues, "Sobre el orden de los grandes saurios" parece reflejar perfectamente la metodología y la ideología subyacente tanto en la ciencia psiquiátrica como en la sociedad española de la postguerra, si bien es evidente que el tratamiento científico de la psiquiatría aparece liberado de cargas o connotaciones espiritualistas y religiosas y se centra en una manifestación meramente mecánica y laica, asociada a la técnica del trabajo en grupo.

Por lo que se refiere a los **niños**, que son el tercer grupo capacitado para ofrecer resistencia al poder, su arma fundamental es la inocencia, que coincide casi con la apertura mental de los locos. Como sabemos, Valente emplea abundantemente el recurso a la memoria de la infancia para representar la sociedad desde el punto de vista menos implicado y más objetivo. No se trata, desde luego, de que los niños se enfrenten al poder; sabemos, por el contrario, que suelen ser víctimas del mismo. Se trata de que Valente, con el fin de alejarse sentimentalmente de los referentes, por un lado, y para retratar con un enfoque desprejuiciado y lleno de inocencia la sociedad, se vale de la mirada de los niños. Al igual que los locos, los niños representan en la sociedad del grupo de poder un colectivo que no sabe de órdenes, jerarquías, ritos y principios, con la diferencia evidente de que, para solucionar ese inconveniente en el caso de los niños se emplea el sistema educativo y, en el de los locos, partiendo de su irrecuperabilidad, el encierro en el manicomio o bien su libertad con función catártica en el caso de que no sean peligrosos. Efectivamente, cárcel, manicomio, escuela y familia parecen tener una función similar, aquella a la que Foucault denominó la política del "Gran Confinamiento", y que consiste en encerrar a todas las personas difíciles, peligrosas y diferentes.

4. 2. 2. 3. Lo femenino deseante

El análisis de los componentes ideológicos progresistas relacionados con la presencia de los **conceptos sexo-genéricos** en los cuentos de Valente, que entendemos inseparable de la postura propia del autor, está adscrita a una tendencia libertaria e igualitaria hacia las relaciones humanas. El ser humano como sistema complejo es

tratado con la amplitud que merece en los más diversos campos de su actividad, desde la ideología hasta la religión, pasando por la política, la ética o, en general, la sociedad. Partiendo de que en todas las situaciones señaladas la postura de Valente se demuestra favorable al ser humano y contraria la cualquier tipo de sistema represivo, nuestro interés actual estriba en analizar cuál es la perspectiva o el enfoque desde el que el autor presenta en la ficción de sus relatos el complejo entramado de las relaciones humanas condicionadas por el factor genérico y / o sexual, particularmente el que se refire al tratamiento del género femenino.

La delimitación de los distintos tipos y prototipos genéricos, tanto masculinos como femeninos, la haremos a partir de la distinción dialéctica entre historia y hermenéutica, que ya propusimos como operativa para la ubicación de la producción narrativa del autor dentro de las grandes etapas generales que se pueden delimitar en su obra y en su pensamiento[429]. Es decir, la atención a las cuestiones de la problemática histórica de la edad de plata —crítica al poder, defensa de la individualidad, etc.— y las propias de la proyección mental y espiritual del autor más allá de la alambrada de lo comúnmente admitido —la búsqueda del origen mítico, la mística materialista y erótica, etc.— son también diferenciables en el tratamiento de la cuestión genérica.

En este sentido, tiene prioridad para nosotros la atención a la presentación de los elementos femeninos, puesto que gran parte de lo pertinente en el caso de los masculinos se encuentra implícito en el estudio de las funciones actanciales de los relatos y en la caracterización pragmática de los personajes valentianos. Partimos, por tanto, de las distinciones allí expuestas y haremos referencia a ellas cuando lo consideremos oportuno.

Pretendemos, en este sentido, comprobar hasta qué punto el autor realiza una deconstrucción de los roles tradicionales atribuidos a la mujer o al género femenino, teniendo en cuenta que se ha asegurado que, en la producción lírica de Valente, se descubre una tendencia del yo lírico masculino a tomar al componente femenino como objeto de exploración, sin permitir que éste haga valer su propia voz[430]. El relato, como

[429] Nos referimos a la dialéctica historia-hermenéutica que hemos propuesto como funcional para el análisis temático-argumental y para la distribución estructural de los contenidos de los volumenes *El fin de la edad de plata y Nueve enunciaciones*

[430] Jonathan Mayhew cree que "Al explorar el cuerpo femenino, el poeta masculino se identifica con lo femenino. Sin embargo, en ese acto de identificación el poeta desempeña un papel tradicionalmente masculino, como dueño e intérprete de una realidad femenina que carece de voz

forma especial de la literatura que favorece la construcción de modelos, actores y funciones más definidos que los que se puedan ver en la lírica, demuestra que la mujer rompe con los papeles tradicionalmente asignados a su sexo y que, si el yo lírico puede adoptar los roles míticos de lo femenino, la mujer también puede estar marcada por el signo de la actividad, tradicionalmente masculina.

Esto no significa, sin embargo, que el análisis se vaya a hacer a partir de una supuesta oposición masculino / femenino, que en ningún caso se percibe en los cuentos. A diferencia de Jonathan Mayhew (*op. cit.*), que opina que en la poesía del ourensano "El binarismo masculino / femenino, en particular, sigue arraigado en la conciencia del poeta", o que "las categorías de «lo masculino» y «lo femenino» no se cuestionan en lo fundamental" (pp. 17 y 13), creemos que en el relato no sólo se da una **tendencia** clara a la **disolución** de estas, como de las otras **categorías** del conocimiento —como veremos la propósito del andrógino plenamente asexuado—, sino que, incluso en los casos en que se mantiene la **oposición masculino / femenino**, su valor tradicional, su representación, aparece totalmente **subvertida**, negando, por tanto, la continuidad de los papeles tradicionales asignados a cada uno de los sexos. Por el contrario, haremos un estudio a partir de la oposición entre un término positivo y otro negativo que suele funcionar en las relaciones entre los personajes —sobre todo en la temática histórica, y menos en la hermenéutica, donde, como ya hemos señalado, se da un alejamiento respecto a los trazos criticables para adentrarse la conciencia narradora en un mundo marcadamente positivo.

Esa polarización, como veremos, se da en torno al concepto de androcentrismo,[431] que la crítica feminista ha empleado como base de sus relecturas histórico-literarias. Así, Valente definirá unos tipos positivos enfrentados a otros negativos. La ideología valentiana explica que ni unos ni otros estén prototípicamente desempeñados por hombres o mujeres. Esta ausencia de tendenciosidad es ya, de por sí, una revalorización del papel de la mujer. Fuera ya de esa dialéctica, en el campo de la

propia", y que "la actividad masculina no es asequible a la mujer en los mismos términos" (1994: 12). Entendemos que, al menos en el relato de Valente, no es viable decir que "La mujer se identifica con la matriz, la materia y la naturaleza, y por tanto se niega la participación activa en el discurso cultural" (*ibid.*: 17).

[431] Superestructura social tradicional basada en la idea de poder y en la polarización de un elemento dominante y otro dominado en los campos de la sexualidad, de la estratificación social, de la etnia, de la religión y de la edad. El prototipo androcéntrico dominante sería un varón branco adulto, de

hermenéutica, comprobaremos que la revalorización también existe. Nos disponemos, pues, a abordar las condiciones de manifestación y las particularidades que tienen las cuestiones presentadas en los cuentos de Valente[432].

4. 2. 2. 3. 1. LA VARIABLE GENÉRICA EN LA HISTORIA

En apartados anteriores nos referimos a la problemática del poder, que Valente presenta siempre con rasgos de negatividad, insertada en las relaciones sociales de lo que venimos denominando "edad de plata": realidad transtemporal y geográfica en la que los distintos vicios sociales son reconocibles. Allí, frente al grupo que representa al poder, Valente suele situar, a modo de contrapunto, un individuo aislado, caracterizado positivamente, y que se enfrenta a dicho poder con distintos resultados.

Esta dialéctica, que funciona de modo general a través de distintas materializaciones concretas en el campo de la ideología, de la religión, del poder económico, del político-militar, etc., es particularmente visible en los relatos basados en el análisis de la Historia, sea ésta la del presente, sea la aprendida o sea la vivida. En esta constante histórica con dos términos opuestos (poder e individuo) funciona una distinción entre el negativo —que es el que directa o indirectamente resulta rechazado por el narrador y, en general, por el cuento como unidad que contiene un mensaje temático e ideológico— y el positivo —que es el elemento con el que se identifica el narrador y que resulta valorado por el relato—. Como ya adelantamos, esta polarización se puede concretar en términos genéricos. Así, el **polo negativo** estaría encarnado por el **prototipo androcéntrico** tradicional, mientras que el **positivo** supone una **ruptura** de aquél.

Por un lado, encontramos la representación de los hombres como prototipos dominantes. En efecto, en la mayor parte de los casos, las fuerzas represoras están concretadas en hombres. En este sentido, como veremos más adelante, las mujeres que participan en el sostenimiento de la cultura masculina quizás sólo se podrían acusar de

clase alta, y pertenecente a la cultura judeo-cristiana. Cfr., por ejemplo, Amparo Moreno: 1986, o Carmen Blanco, 1997.

[432] No vamos a hacer un análisis de la caracterización de los personajes, que ya ha sido realizado en apartados iniciales. Las funciones, los tipos y las presentaciones descritas se referían a los modelos de los dos sexos. Pretendemos, por tanto, desglosar y matizar, a partir del concepto de género, los resultados allí obtenidos, pero sin que esto suponga una reformulación de los mismos.

complicidad con el poder, pero no de culpabilidad directa; serían, entonces, víctimas del dominio mental masculino, abocadas a defender el poder que las oprime a ellas mismas. El hecho de que sean varones los principales culpables de las distintas represiones es significativo de la tendencia de Valente a hacer una fiel representación del sistema que analiza y condena. Todos ellos están investidos de algún tipo de poder; es decir, no sólo pertenecen a un sistema social represivo sino que, en mayor o menor medida poseen, por cesión del propio sistema, potestad para actuar sobre los elementos tangentes a la normalidad. Esto ya lo hemos comprobado en varias ocasiones, del mismo modo que también hemos distinguidos distintos campos de actuación de ese poder, que se pueden resumir en tres grandes bloques, susceptibles, a su vez, de matices el poder de base religiosa, que actúa sobre la dimensión trascendente del ser humano, el poder de base ideológica, unido al primero pero más amplio, pues pretende controlar los distintos sistemas de conocimiento, imponiendo el propio, y el poder de base física, basado en el dominio material del ser humano (económica, militar o sexualmente). No insistiremos, por tanto, en esta cuestión.

Sí que podemos apuntar a uno de los trazos propios del **prototipo androcéntrico** tradicional, que en algún cuento se emplea como caracterización del grupo o de la sociedad dominante; nos referimos a la **ancianidad**. Tradicionalmente, el varón anciano fue el depositario de la sabiduría, del poder, de la ley y de las normas. Valente percibe este trazo en ciertos personajes, como los ancianos de la tribu de "La mujer y el dios", que aparecen como "voceros" de la religión oficial y que representan, como veremos más adelante, un tipo de conocimiento que Valente rechaza —aquí, por medio de la mujer protagonista— al tiempo que son los depositarios de un lenguaje anquilosado e inútil. Por supuesto, la ancianidad también puede tener un valor positivo, como en el caso de Maimónides en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" o en el del rey de "El señor del castillo". La vejez equivalente a la cerrazón mental, negativa por tanto, y lleva implícito el trazo de las venerabilidad; el varón adulto, por sus cualidades otorgadas por la sociedad, debe ser objeto de admiración y reconocimiento. Esto, por ejemplo, se denuncia en "Intento de soborno", donde el jefe, en el que confluyen "poder y reverencia", intenta someter la conciencia del niño, incluso con la anuencia del padre, ya totalmente imbuido en el sistema. Lo mismo ocurre en "Abraham

Abulafia ante Portam Latinam", donde es nada menos que el Papa quien representa el poder absoluto; en "La mano" la autoridad eclesial se desvía hacia el abuso sexual, etc.

El prototipo androcéntrico aparece también representado como una constante histórico-social que se transmite por vía masculina o femenina pero que siempre repercute en beneficio del **varón**. Este es uno de los rasgos señalados por la crítica feminista como propios del androcentrismo tradicional (cfr. Blanco, 1995: 172-175). Ello resulta evidente en "Intento de soborno", donde el chico protagonista es consciente del intento de insertarlo en el sistema: "Se compraba con ella ¿qué futura obediencia o qué complicidad o asentimiento?" (122). También lo vemos en "En la séptima puerta", donde los dos hermanos recuerdan la inocencia asociada al ama de cría, que les dio lecha ácida (cfr. 99). "Homenaje a Quintiliano" subraya el mismo caso: son los varones los que se educan para entrar en el bando de los "romanos", los que heredarán el poder; "La última lección" o "Repetición de lo narrado" tienen por protagonistas a un maestro y a un alumno, ambos varones. De este modo, Valente consigue representar el sistema de transmisión de los contenidos impuestos, al tiempo que evidencia la ausencia de las mujeres como receptoras y beneficiarias de los mismos. Por supuesto, todos los valores asociados al poder son rechazados por el autor.

Muy estrechamente unido a todo esto está el hecho de que el poder es dibujando como un sistema complejo, casi nunca unipersonal. Ya que las normas son transmitidas a los varones, serán entre estos los que las acaten quienes adopten el rol de los ejecutores y salvaguardas del sistema; es decir, Valente señala en el poder represor otro de los trazos que la crítica feminista descubre en su deconstrucción de la cultura androcéntrica, la **solidaridad del grupo**. Lo descubrimos, por ejemplo, en la sistemática colaboración de la curia en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", en el consejo de ancianos de "La mujer y el dios", poseedores de la sabiduría oficial y fijadores de la lenguaje del conocimiento propio de las ortodoxias, el lenguaje dialéctico del no y del sí, que es uno de los puntos constantes de atención en gran número de relatos.

También en "Informe al Consejo Supremo" encontramos la figura del grupo solidario, representado por el órgano de gobierno al que se refiere el título; por tanto, el prototipo androcéntrico aparece llevado a los márgenes de lo negativo, en el campo opuesto a la resistencia ideológica que Valente plantea y defiende. Nos podemos referir también al papel del educando-víctima, el niño del que se quiere hacer estatua futura

(cfr. 62), que también es un varón, como ocurría en los cuentos ya señalados, de modo que el grupo se aumenta constantemente. Más adelante nos referiremos al hecho de que ese consejo pretenda negar la existencia —actitud histórica reconocible— de la virgen neoplatónica Hipatía, por ser ésta un mito hostil al poder androcéntrico. La Historia, como concepto negativo, queda así unida a la falsedad promovida por el sistema dominante.

Otro caso de solidaridad masculina es el de "Sobre el orden de los grandes saurios", muy semejante al anterior, puesto que aquí se trata de un comité de gobierno de una institución misteriosa que, en todo caso, rechaza al loco que ve la realidad profunda de las cosas. El grupo, pues, actúa sobre el "otro", sobre el que no es equiparable a uno mismo[433]. Al romper, como ya vimos en el estudio de los motivos literarios, con la percepción normal de la realidad, el protagonista es encerrado en un psiquiátrico. Otro ejemplo de grupo masculino negativo es "El fusilado", donde es represendo por el pelotón de fusilamiento, masa amorfa y gregaria al mando de una única voluntad.

También en "Empresa de mudanzas" el grupo condiciona la actividad del individuo; en este caso se trata del grupo profesional, el gremio. En "Una salva de fuego por Uriel" se sobreentiende la presencia de ese grupo de presión en torno al solitario en la referencia a "los ortodoxos" o a "los rabinos", "los más sencillos", "los conformes", etc. (98). Esa multiplicación aquilata la soledad del heterodoxo solo. En "En la séptima puerta", el público que asiste al espectáculo actúa y grita de forma unánime. De modo prototípico veremos la importancia del grupo en la conformación del individuo como miembro de una fraternidad masculina androcéntrica en dos cuentos: "La visita" y "Homenaje a Quintiliano". Veremos como en ambos textos, al igual que en los anteriores, esa solidaridad es representada como una imposición violenta y una falsedad histórica.

En el primero, un grupo de jóvenes, actuando como la sociedad aguarda que lo hagan, acude a una cita con prostitutas, movidos y animados por la solidaridad del

[433] Carmen Blanco señala como uno de los avances teóricos del feminismo el de la neutralización del neutro. La sociedad organizada en torno a conceptos falsamente opuestos como individuo-género, establece las pautas de lo común y de lo normal. Respecto al grupo masculino estarían fuera, entre otros, las mujeres y los heterodoxos. Cfr. Blanco, 1997: 192 y ss.

grupo[434]. Se mueven, pues, en un terreno acotado para los hombres. Ahora bien, el rechazo de esa situación por parte de Valente se comprueba en el hecho de que la solidaridad masculina es echada al suelo por el comportamiento del personaje narrador. Se siente incapaz de seguir el juego que le proponen, aunque lo intenta —"y la cosa no era, para a última hora, deshacerla" (144)—. Quizás el asco del comercio, de la situación concreta —nos referimos a ella en otro momento— le hacen fallar, aunque él, como disculpándose, lo atribuya al efecto de una limonada que acababa de tomar. De ese modo pierde su puesto dentro del grupo, se reduce su función social, aunque esto sólo lo descubra con el paso del tiempo, cuando recuerde la mirada del taxista que supo o sospechó lo sucedido: "sentí que el calvo me miraba intrigado o burlón, mas no inmisericorde, pensé entonces" (146).

"Homenaje a Quintiliano" es todavía más complejo en este sentido. El cuento derrumba el mito del varón rico, sabio, admirado, al poner de relieve el modo en que alcanzó su posición: por la cesión y la sumisión al poder, al sistema. Se relata la situación de una escuela de jesuitas en la que los alumnos eran divididos entre cartagineses —rebeldes, incapaces— entre los que está el narrador, y romanos —sumisos, cumplidores— en los que se sitúa el personaje denostado—. Pertenecer al grupo de los elegidos suponía la cesión a las imposiciones internas, con concesiones no sólo intelectuales, sino también físicas, como la complacencia sexual a uno de los maestros. La **homosexualidad**, como en "La mano", tiene marcas negativas, respecto al prototipo heterosexual dominante, pero ello se debe en buena parte a que funciona como símbolo del mercado moral: el sexo homosexual significa, en cierta medida, la aceptación del soborno (cfr. "Intento de soborno") y la pertenencia al clan cerrado y autótrofo de los machos, que evita intromisiones tanto en lo sexual como en lo político, en lo ideológico... es decir, significa pasar a ser un romano, rechazar el espíritu libre del cartaginés, pertenecer a la Historia oficial. En este cuento, la homosexualidad es clandestina y, por tanto, falsa; falsa por no ser abierta y sobre todo por esconder contradicciones intolerables en la moral oficial de la Iglesia. Es significativo que se asocie al dominio eclesiástico (cfr. "La mano"), porque este elemento, con su política educativa androcéntrica casi se puede decir que incita a la homosexualidad. En este

434 "As ideas de amizade e compañeirismo son tamén trazos propios da identidade xenérica varonil, derivados directamente do contrato social masculino sobre o que asenta o patriarcado" (Blanco, 1995: 87).

sentido, Carmen Blanco (1995: 107) habla de una "homosexualidad masculina latente en la sociedad", que es contrarrestada por la respuesta feminista lésbica. Michel Foucault (1978: 64, vol. I), a propósito de la sexualidad occidental, dice que "un dispositivo muy diferente de la ley, incluso si se apoya localmente en elementos de prohibición, asegura por medio de una red de mecanismos encadenados la proliferación de placeres específicos y la multiplicación de sexualidades dispares (...) nunca tantos centros de poder (...) jamás tantos focos donde se enciendan, para diseminarse más lejos, la intensidad de los goces y la obstinación de los poderes". Para pertenecer al grupo y disfrutar de sus prebendas, hay que hacer una cesión de la libertad en todos los sentidos. En esta línea, Valente indica la tendencia tradicional a castrar al niño varón de los valores de sensibilidad que se atribuyen a la mujer, de manera que se generan seres masculinos imperfectos, que deben ceñirse a un comportamiento que es sólo parte de los potenciales: "El hombre ha pagado durísimamente todo esto porque al matar desde niño la parte femenina que hay en él se ha castrado, ha eliminado los factores de imaginación y sensibilidad que puedan ir contra su varonía." (Fernández Quesada, 2000[b]: 143). De este modo, en el prototipo dominante se potencia lo masculino y se anula lo femenino, actitud de la que la homosexualidad puede ser resultado.

La homosexualidad, aunque fomentada de hecho por el sistema androcéntrico, supone una ruptura del rol sexual oficial, la heterosexualidad. Por lo mismo, es susceptible de ser mirada con prejuicios. Sin embargo, en los cuentos de Valente no parece tener ninguna negatividad. En "Homenaje a Quintiliano", de hecho, no se valora de ningún modo, y el personaje positivo tampoco se autodefine, en oposición al poder criticado, como heterosexual. Michel Foucault se refiere a la relación maestro-alumno en la antigua Grecia; la ley al respecto "no prohibía la homosexualidad, defendía al adolescente libre del abuso y de la violencia". Más adelante hace referencia a la *Institutio Oratoriae* de Quintiliano, presente intertextualmente, como sabemos, en el cuento*:* "Cuando Quintiliano alude al momento en que el muchacho debe ser confiado al maestro de retórica, insiste en la necesidad de asegurarse de las "costumbres" de éste"[435].

Como decíamos, parece emplearse para desvelar las contradicciones de una cultura que implícitamente fomenta la homosexualidad, que la practica en muchos

casos, y que formalmente la condena. Por esto mismo, Valente suele asociarla a la Iglesia, ya que esta institución es como un prototipo de contradicciones internas. En "La mano" el sacramento de la confesión se compara a una violación homosexual; ciertamente existía, pero Valente parece querer emplearla como acusación o crítica del abuso moral y del terror de la religión. Hay que tener en cuenta que quien comete el abuso son una mano y una voz, por metonimia del cura. Así, por un lado, se acentúa el carácter de ambigüedad de la situación —que es lo que realmente inquieta al niño— y por otro es como si se quisiese dejar claro que no existe oposición a la homosexualidad como opción personal (la mano y la voz podrían ser de cualquiera) sino al abuso del poder.

Podríamos dar la misma explicación a la homosexualidad masculina simbólica que se manifiesta en "El vampiro". En este cuento se resume en una frase significativa el terror a la muerte y a la oscuridad que la guerra y la violencia provocaban en los niños. Dice el protagonista ya adulto: "Si nos acostábamos era para yacer sodomizados por un muerto frenético" (39). En "El regreso" la oposición masculino-femenino tiende a disminuir, por un lado, como veremos, por el desplazamiento de la dialéctica histórica que venimos tratando hacia el terreno de lo mítico-hermenéutico, y porque la homosexualidad que descubrimos cuando detrás del personaje suicida vemos a Calvert Casey, sirve de anulación de las diferencias sexuales. Esa homosexualidad que se lee extratextualmente no es, en ningún caso, peyorativa. En "Fuego-Lolita-mi-capitán" se nos habla de un loco que "masturbaba a los niños calenturientos, siempre sin violencias y de conformidad con el sujeto y la ocasión" (124). Este hecho tampoco aparece como condenable —los locos nunca son negativos en Valente— sino que simboliza el desquiciamiento de una época concreta.

Creemos, pues, que la homosexualidad, pese a que no se emplea como símbolo positivo de ruptura con las normas del poder, no tiene en los relatos un valor negativo en sí, sino que condena contradicciones que la niegan y fomentan. Hay que tener en cuenta que, entre las mujeres que defienden el sistema androcéntrico, no hay lesbianas, y tampoco aparecen asociadas en grupos compactos y autárquicos. Si aparece la homosexualidad masculina es porque representa la cerrazón del grupo del poder, que es siempre masculino. Otro hecho que apoya la no peyoración de la desviación del rol

[435] Foucault, 1978: 175 (*Historia de la sexualidad*, Vol III. *La inquietud de sí*). La homosexualidad de

admitido heterosexual es la circunstancia de que Valente presenta como uno de sus mitos positivos el del andrógino, que trataremos más adelante. El andrógino no es un macho ni una hembra y, por tanto, niega la separación sexual.

También apoyando la tesis anterior, el onanismo masculino, como ruptura de la norma moral androcéntrica, tampoco se ve negativamente. En "Hagiografía" la masturbación sólo preocupa al protagonista porque es condenada por el grupo en el que se inserta. En "El mono" es el primate el que se masturba. Ese gesto, que escapa a la funcionalidad bíblica del sexo, puede representar la degradación de la persona, pero no como actividad sexual, sino como crítica ético-social (lo mismo que ocurre con la homosexualidad); simboliza la impotencia en las relaciones humanas, puesto que en el mono el sexo sustituye a la voz. En definitiva, creemos que **Valente no asume** nunca como propios y positivos **los roles** que el **grupo** impone, sean de tipo sexual, etológico, intelectual, etc. Vemos también que, frente al grupo, el héroe que resiste va estar solo. De algún modo se recupera la figura del solitario y se le devuelve el valor positivo que el grupo le había sacado. Cuando el héroe que resiste es una mujer la revalorización es doble. En este sentido se podría estar conectando con la "valoración positiva das "mulleres soas", solteiras e viúvas, que a partir do XIX se incrementan notablemente nunha sociedade que desprecia especialmente ás célibes que entran nos espacios públicos reservados ao sexo masculino (...)" (Blanco, 1995: 87).

Al lado del varón y del grupo masculino que asume el papel preponderante, y por tanto negativo para Valente, se sitúan algunos casos de **mujeres** con **mentalidad androcéntrica**. Queda claro, con esto, que Valente no es sospechoso de maniqueísmo y tendenciosidad, y que distingue perfectamente el género del sexo, el sistema ideológico de los actantes que lo sostienen y lo defienden.

Ya dijimos al principio que las mujeres que forman parte del sistema del poder podrían ser consideradas más como cómplices del mismo que como culpables directas. Son, en cierta medida, víctimas de la deformación que la educación androcéntrica les provoca. Sin embargo, no siempre se presentan liberadas de sus responsabilidades. Los trazos generales que las definen son del tipo de ignorancia, fatuidad, inmovilidad, totalitarismo mental, hipocresía, etc., que son de los que, en

este cuento parece plantear la misma cuestión.

general, se sirve Valente para caracterizar la sociedad tanto en la prosa como en el verso (cfr. el estudio comparado de los relatos con la lírica y el ensayo).

Un primero ejemplo lo encontramos en "La ceremonia", donde, en un contexto general de esperpento surrealista y desacralizador todos los personajes son negativos y ridículos —muchos son simples muñecos articulados—, especialmente los dos protagonistas, el matrimonio de anfitriones. Así pues, existe una reducción de la oposición hombre-mujer, ya que ambos actúan con el mismo grado de estupidez y representan por esencia a la clase burguesa.

La mujer, en este caso, responde al prototipo femenino tradicional representado peyorativamente: en ella recae en especial la estupidez o fatuidad intelectual que, por antonomasia, se equipara a lo femenino; es decir, en general, la estupidez burguesa tiende a representarse mediante una mujer burguesa. Ella es, por tanto, un prototipo de dama (cfr. Blanco, 1995) pero trazado de modo degradatorio. Como ya dijimos, Valente no asume la representación tradicional y culpa del mismo vicio al hombre y a la mujer, acusando así a la clase en su conjunto.

En "Discurso del método" nos encontramos de nuevo con el enfrentamiento entre el poder y el individuo. El primero es encarnado por el torturador, que pertenece a un grupo cerrado —"Además estaba González, lo cual quiere decir que todo el mundo lo vio" (75)— que ejerce la violencia sobre los hombres libres, sin poder someterlos en realidad. Como suele ser habitual, este representante del poder resulta degradado tanto por la actitud de resistencia digna de su víctima como, y esto ahora nos interesa más, por su relación con la mujer que escucha el relato de su trabajo. Ella se encuentra en una inferioridad jerárquica respecto al hombre, porque es una mujer y porque sólo sirve como "reposo del guerrero". En este sentido, se percibe aparentemente degradada, ya que no habla nunca y se limita a escuchar el relato y a obedecer las órdenes que el hombre le da; además, no parece sentir ninguna repulsión por él, ya que lo acaricia y le sirve de consuelo. Por ello, se la representa dotada de los rasgos negativos que tradicionalmente se atribuyen a la mujer libre: es una prostituta o actúa como tal, muestra su lascivia, tiene rasgos demoníacos, ya que se recrea en las atrocidades que el hombre le relata; es, por tanto, independiente y, además, demuestra tener una sabiduría adquirida gracias a su experiencia. Su sexualidad también aparece como un elemento degradatorio, pues equivale a un tipo de amor mercenario y, por ello, falso; tras oír el

relato del torturador, y dándose cuenta de la derrota moral de éste, aprovechando que ya ha perdido su posición de privilegio jerárquico al desvelarle su debilidad, se atreve a equipararse a él, tomando la iniciativa que antes pertenecía al hombre. Así, "se dejó caer en la cama revuelta, mirando al hombre, con las piernas abiertas, como en señal de amor" (75). Marina Mayoral (1994) también opina que se invierte la relación jerárquica entre el hombre y la mujer, con lo que se produce la degradación definitiva del primero. Debemos tener en cuenta el detalle de que la mujer bebe antes que él: "ella, antes que él, bebió" (75). Así, tras el preso-víctima, es la mujer la que comienza a imponerse sobre la autoridad del poder, al parecer en un movimiento imparable que podría llegar hasta la anulación definitiva del mismo (cfr. Mayoral, *op. cit.*); de este modo, el elemento más débil de la cadena, la mujer, va a echar abajo el entramado del sistema.

Entendemos, sin embargo, por lo ya dicho, que la mujer no es un tipo de heroína rebelde, sino un elemento integrado en el sistema represor —también es, por supuesto, a su manera, una víctima—, de modo que su negatividad tradicional, impuesta sobre la negatividad violenta del hombre, simboliza la degradación interna del sistema mismo.

En "Acto público", como ocurría en "La ceremonia", encontramos una mujer como representante de la burguesía. Se trata de una dama de clase alta, distinguida y que posee un saber maquinal y acrítico, por ser una adoradora de la apariencia y el boato formal por encima de la verdad: "El acto en sí carece de sustancia —dijo con distinción una señora— pero el montaje, hay que ver, es fascinante" (101). Así pues, se condena la superficialidad unida a una determinada clase social y representada por una hembra estúpida y manipuladora. Sin embargo, como ocurría en "La ceremonia", también el sector masculino es descalificado y acusado de las mismas faltas: el intelectual pedante y las masas gregarias tienen un comportamento similar. Así pues, pese a que pueda haber, hasta cierto punto, una visión androcéntrica, es contrarrestada por una crítica general y al mismo tiempo dirigida a un sector concreto de la sociedad.

En "Intento de soborno" encontramos otra manifestación del espíritu femenino que sostiene y se aprovecha de los sistemas androcéntricos. En este caso, sin embargo, la culpabilidad es por omisión y, además, se encuentra muy diluida en la culpabilidad mayor del poder masculino; es decir, la mujer es en gran medida una

víctima y un resultado del sistema que la manipula. Se trata de la viuda de un copropietario de la empresa en la que el niño es introducido: "(...) la perpetuación aseminal de su dinero, adscrito por entonces a una rara entidad jamás visible, a quien todos llamaban la Viuda. El niño se imaginaba a la Viuda con muchos y encrespados pelos negros y numerosas patas laterales" (121). Es decir, la mujer es identificada con la viuda negra, la araña repulsiva. Se categoriza negativamente en tanto que pertenece al sistema que quiere sobornar al niño. Sin embargo, también es cierto, se constata con su figura la total dependencia de la mujer en aquel sistema: no es visible, está escondida, no habla y ni siquiera tiene nombre, porque sólo es definida en función de un elemento superior, el marido muerto; ella sólo es la viuda de... y sólo tiene valor en función del dinero que le pertenece en la empresa. Valente acusa, pues, que el capital, supere en dignidad a la mujer, que se le imponga.

En "La visita" encontramos un nuevo caso de feminidad entregada al poder androcéntrico. Se trata ahora de prostitutas que, curiosamente, pertenecen a la burguesía baja que quiere mantener las apariencias a pesar de no tener dinero suficiente para conseguirlo: "Casi todas eran (...) madres decentes, a las que el parco sueldo de suboficial y la escasez de aquellos años obligaba a siestas de jueves liberal (...) Las señoras se abanicaban con manifiesta dignidad (...)" (145). A ellas se suma la celestina, también de la pequena burguesía, que es una viuda de un maestro. También aquí respetabilidad social y ocupaciones ocultas chocan.

Así pues, la actividad sexual de la mujer no es condenada por sí misma, sino que, como ocurría con los casos de la homosexualidad, sirve para acusar la contradicción hipócrita de una clase que, basada en la apariencia, condena explícitamente lo que de modo oculto no le importa practicar

De modo mucho menos claro, las musas femeninas de "Tamiris el tracio" también ejercen un papel de opresión y salvaguarda de lo estatuido, defendiendo la palabra y el canto como grupo que son, frente al hombre libre que pretende poseerlo. El mito, en este caso, tapa la realidad. "En la séptima puerta", contiene una figura femenina ya aludida, que es la del ama de cría de los héroes. En ese contexto actúa como madre, aunque no lo sea en realidad. No es una madre prototípica, la que el sistema androcéntrico defiende, sino que representa, al mismo tiempo, al seno que alimenta y a la ira que azota. Entonces, se trata de una madre negativa, ya que la leche

de su pezón es ácida —"buscaban la misma leche amarga en el mismo pezón" (99)— y sus cuidados son poco atentos: "andaban a gatas mezclando los orines con los juguetes rotos hasta que el ama airada los baldeaba a los dos" (99). Es lo esperable, pues esa madre cría a los hijos para la guerra y la lucha fratricida[436]. Equivale, por tanto, a la tierra y a la sociedad que los origina. La funcionalidad materna parece perder su categoría sacrosanta y, en este sentido, Valente también destruye los tópicos androcéntricos; no es sólo el hombre quien maltrata a los hijos —el mito saturnal ya estudiado— sino que puede hacerlo también la mujer.

En definitiva, encontramos que las **mujeres** representantes del **poder**, al igual que los hombres, suelen ser víctimas de una **deconstrucción satírica** y de una derrota moral. Actúan como cómplices —muchas veces sin saberlo— del poder, y por eso son acusadas. Sin embargo, Valente no emplea los tópicos del sistema androcéntrico para degradarlas, sino que, por medio de un desplazamiento del sexo hacia la clase social, las utiliza para simbolizar la realidad de una sociedad degradada. No acusa a la mujer, sino a las complicidades del poder, no a lo femenino, sino a lo burgués.

También comprobamos que, en términos generales, Valente **niega** los grandes **mitos genéricos** del **sistema androcéntrico**, desvelando los mecanismos del poder que hacen que el grupo homogéneo domine sobre los individuos aislados, sean éstos mujeres u hombres. Anula sistemáticamente los tópicos positivos que el poder se autoatribuye: la venerabilidad del patriarca, su sabiduría, la ancianidad como rasgo respetable, la solidaridad grupal, el poder social, el respeto de las jerarquías heredadas, el rol sexual ortodoxo, etc. De este modo, eleva al grado de héroe a individuos que no se inscriben en los mecanismos del poder.

4. 2. 2. 3. 2. LA SOLEDAD HEROICA

Trataremos, a continuación, de ver cuál es la situación del **prototipo positivo**, aquél que se opone al sistema patriarcal y que, por tanto, habrá de ser un único

[436] En *Los siete contra Tebas* la figura del ama es inexistente, señal de que Valente la crea con una intención específica para el cuento, como símbolo de la sociedad que educa para la intolerancia. La madre verdadera, siguiendo el hipotexto de Esquilo, supone una ruptura del sistema. Eteocles y Polinices son fruto del incesto de Edipo con su madre. Ésta es, pues, madre y abuela. En este cuento, sin embargo, no es la maldición de la tragedia clásica —la que impreca Edipo— quien desencadena la lucha fratricida, sino las imposiciones sociales.

ente que se enfrenta a los mecanismos del poder. Por lo que se refiere a los hombres, ya quedó definida en otros momentos la tipología de héroes que Valente presenta. Resumimos aquella cuestión en dos modelos básicos de comportamiento: uno, el del **héroe** que **se enfrenta al poder** y lo derrota completamente, que es el caso menos usual, y otro, el más común, el del héroe que, siendo vencido en el nivel más superficial, demuestra con su derrota cuáles son las debilidades del poder y, por tanto, consigue una victoria moral. Todas las posibilidades que se derivan de estos dos tipos de comportamiento básicos ya fueron tratadas en los capítulos iniciales del análisis. Ahora, simplemente, nos referiremos a los casos de dos modelos prototípicos: el del Ulises vencedor y vengador, y el del Tamiris victorioso en su derrota.

El primero lo encontramos en "Rapsodia vigesimosegunda". El mito de Ulises es uno de los más representativos del modelo androcéntrico, como ya vimos a propósito de los motivos literarios; es el héroe fuerte, lleno de actividad y valor, que se enfrenta tanto a los hombres como a los dioses, y que hace valer su poder. A su lado, Penélope representa el prototipo femenino tradicional: el eterno aguardar, la fidelidad, la dependencia del hombre... Ahora bien, Valente sólo emplea a Ulises como mito de liberación; Penélope está ausente en su cuento y, por tanto, el héroe sólo le interesa en tanto que representa la violencia como arma necesaria —odio positivo—. Ulises es, aquí, el hombre solo que domina al poder.

En este cuento, la intertextualidad homérica, con la consiguiente adopción del tono épico clásico, favorece la aparición de determinados trazos de la mentalidad androcéntrica. En primer lugar, como ya dijimos, Penélope no participa en el proceso de liberación; más tarde, percibimos la estrecha relación padre-hijo (Ulises-Telémaco) en ese mismo proceso. Así, el sistema de herencia viril, en el que quedan excluidas las mujeres, está perfectamente reflejado; por otro lado, el rol tradicional del varón aparece valorado positivamente: fuerza física, violencia, etc., son grandes valores. Frente a ellos, el afeminamiento del varón es rechazado y presentado como repulsivo: Femio terpíada aparece llorando "como hembra paridera" (28). Así, no sólo se dá una asociación paronomásica Femio-*femina*-hembra, sino que el poeta se comporta como lo haría una mujer. Además, implícitamente, se desprecia el sufrimiento típicamente femenino del parto, como cualitativa y cuantitativamente inferior al que puede sufrir el héroe en las guerras. Otro trazo androcéntrico es el de hacer residir los valores masculinos en la

genitalidad; así, cuando se quiere degradar a un varón se hace a través de su sexo. Ese es el caso del pretendiente Melantio, emasculado por el héroe: "(...) dio luego a los perros sus narices y orejas, sus enrojecidos testículos y el falo tembloroso" (28). Finalmente, señalaremos la total sumisión del elemento femenino al varón. Es el caso de las esclavas de Ulises: "Las esclavas oían temblorosas las órdenes del amo, apretujadas unas contra otras como tibias becerras" (29). Encontramos en este cuento, pues, un héroe positivo, aunque haya muchos rasgos y valoraciones androcéntricas que proceden del hipotexto. Valente parece limitarse a hacer una transformación de registro, como hemos visto en el capítulo intertextual, pasando de la epicidad homérica a un relato irónico. Aprovecha para eso, acrecentándolos, los recursos que la tradición socio-cultural le ofrece. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los restantes relatos tratados, Valente no ironiza sobre la ideología patriarcal. Creemos que esto se debe a que el texto base está tomando como positivo; es decir, al autor le interesa conservar el valor positivo de Odiseo y el negativo de la sociedad que lo rodea.

El otro modelo, representado por Tamiris en el cuento epónimo es el del **héroe** que es **víctima del poder**, sucumbe a él y, sin embargo, lo derrota moralmente; Tamiris es el hombre sabio, valiente, altruista y abnegado que actúa solo frente al grupo enemigo. Es derrotado, pierde la vista, pero en su ceguera consigue lo que buscaba: la esencia del canto y de la visión, que se concreta en el silencio y en la oscuridad.

El mismo esquema funciona, como ya dijimos, en otros muchos cuentos. Así es, por ejemplo, en "Discurso del método", donde el protagonista es torturado pero acaba por obligar al torturador a que lo mate, no queriendo someterse así a la voluntad del poder. En "El fusilado" el hombre solitario, activo, libre, delante del pelotón que lo va a fusilar se trasmuta fantásticamente en un lagarto, escapando a las balas, que caen inútiles contra las piedras. "En razón de las circunstancias" presenta al poeta protagonista, que sigue libre frente al poder, aunque éste intenta hundirlo por no someterse: "Vino el señor solemne y me borró del mapa. Y yo salí inconfeso en otro punto" (117). Éstos y otros cuentos se construyen con el mismo esquema, dando así lugar a que el autor desvele los mecanismos ocultos del poder y el modo de hacerlos fracasar.

4. 2. 2. 3. 2. 1. La ruta femenina

> Una de ellas fue Mary Read, que declaró una vez que la profesión de pirata no era para cualquiera, y que, para ejercerla con dignidad, era preciso ser un hombre de coraje, como ella (...) Otra pirata de esos mares fue Anne Bonney, que era una irlandesa resplandeciente, de senos altos y de pelo fogoso, que más de una vez arriesgó su cuerpo en el abordaje de naves[437].

Dentro de los **prototipos positivos** y **no androcéntricos** vamos a centrarnos específicamente en los construidos con base en un **modelo femenino**, puesto que, en general, lo relativo a los masculinos ya fue analizado en otros apartados. El simple hecho de que Valente represente la resistencia al poder con modelos femeninos que no sólo defienden la libertad del ser humano sino que también, implícitamente, demuestran la invalidez de los tópicos patriarcales, es buena muestra de la actitud ideológica del autor. Veremos hasta qué punto se da una total destrucción de los tópicos establecidos en torno al sexo femenino, y el modo en que Valente consigue que el género marcado —hembra— se convierta en género no marcado y sirva para representar por excelencia a la especie humana.

Uno de esos casos lo encontramos en "La mujer y el dios", donde se produce una subversión del rasgo genérico; la mujer protagonista adquiere, con trazos de normalidad, el papel que la sociedad reserva al hombre como prototipo dominante: adquiere el saber al final de un peregrinaje físico y espiritual. Está, por tanto, habilitada para la acción, para el movimiento, para el camino, y tiene la capacidad de dirigirse sin tutela masculina, sin intermediarios de la ortodoxia, al dios de la tribu; alcanza, además, por su esfuerzo, el privilegio de ser discípula de un hombre que la orienta en la verdad y la inicia en el conocimiento[438] que ella desea —"El anciano la miró sin sorpresa. Le dijo que era inútil su camino, que el dios iba sentado a lomos de cada hombre (...) Sólo entonces la mujer entendió desde el fondo de su memoria el nombre indescifrable de Leza (...)" (37)— y tiene la capacidad de pensar sobre y contra el lenguaje heredado: "los ancianos de la tribu le habían explicado con palabras cuyo sentido no pudo comprender (...)" (35)

Quizás el único elemento pertenecente al género femenino en la concepción tradicional que mantiene este personaje sea el de servir como modelo para ejemplificar el sufrimiento (nos referimos a la asociación tradicional entre lo femenino y el dolor, como vimos en "Rapsodia vigesimosegunda"), pero todavía así se produce un gran

[437] Borges, "La viuda Ching, pirata", en Borges, 1983.

salto, porque se convierte en el género no marcado: mujer = ser humano. Además, debemos señalar que es una madre que ha perdido a sus hijos y a su familia; esto le da la posibilidad del movimiento y la necesidad de encontrar respuestas a su dolor. Como madre sufre, pero es por su calidad de ser humano por lo que intenta encontrar respuestas en un mundo que a ella le es especialmente hostil. Así, Valente constituye un ser humano desvalido en todas sus dimensiones, tanto en la social como en la intelectual—, pues es una mujer en un mundo de hombres —o como en la afectiva, pues está sola y ha perdido todo lo que podía dar. Sin embargo va más allá de lo que se podría aguardar en una madre derrotada, porque se opone al *maximum* del prototipo androcéntrico, los ancianos, a los que implícitamente niega la sabiduría y la validez de su lenguaje, postura que es uno de los planteamientos centrales de *El fin de la edad de plata* y *Nueve enunciaciones*; por otro lado, también se opone al dios oficial, que es violento, el "Gran Hostigador". De este modo, Valente construye un modelo de héroe que es doblemente positivo, ya que resiste a las normas del poder como ser humano y como como mujer.

A su lado se sitúa la figura positiva del maestro anciano, que también rompe con las normas, pues entrega a una mujer la palabra, el lenguaje del conocimiento, y no tiene reparo en dialogar con ella, en adoctrinarla. Si en este cuento el motivo de la liberación de la mujer se sitúa en uno de los campos fundamentales del relato valentiano, como es el del lenguaje y el de la intelectualidad metafísica heterodoxa, en "*A midsummer night's-dream*" ocurre lo propio en el campo del cuerpo y de la sexualidad, otro de los instrumentos de trascendencia de los que se sirve el autor. Aquí encontramos una radical inversión de los tópicos de la heterosexualidad que impone el sistema impone; ahora, la mujer representa la acción y el hombre la pasividad sorprendida. Esa inversión insospechada hace que el hombre se represente a sí mismo de modo deformado la reacción de pánico consiguiente, de modo que la mujer pasa a ser vista como una araña, y él decide no volver la yacer con mujeres.

El hecho de que el relato se haga desde el aterrado punto de vista masculino explica que la mujer se vea con trazos negativos —que lo son sólo para el protagonista—; simboliza, para el varón, la pérdida de su papel tradicional —como le ocurre al torturador de "Discurso del método"—. Por ello, él la ve a través de un tópico

[438] En otro momento propusimos una interpretación de este cuento como una teoría del conocimiento y

tradicional como es el de la mujer fatal —o lo que Octavio Paz llama el mito de la mantis religiosa[439]— que se impone sexualmente: para el hombre ella es una araña y él es su presa. La araña se caracteriza por su actividad succionadora, alimentándose metafóricamente del hombre, y por su sabiduría en el terreno sexual —superior a la de él, ya que lo aterroriza—, su actividad, su lascivia, la libertad de su carácter y su personalidad demoníaca o vampiresca. Esta mujer, por tanto, se corresponde bastante bien con los mitos bíblicos de Lilith, la lasciva primera mujer, o de Salomé, la devoradora de hombres. Tan interesante como destacar su papel es ver la situación defensiva y desorientada del hombre que ha perdido el apoyo de la tradición y de lo normativo.

Otro caso de mito femenino que transgrede y desorienta al sistema patriarcal es el de la virgen Hipatía, a la que sólo puntualmente se alude en "Informe al Consejo Supremo". Sin embargo, es muy significativo que sea el grupo manipulador y totalitario del poder, representado por el Consejo, quien niegue su existencia. Ella y otros casos poco gratos al poder son anulados y borrados de la Historia oficial[440], de modo que no puedan servir de ejemplo; el de Hipatía es para el Consejo un "cuerpo no existente" (62). De este personaje histórico se recogen los trazos fundamentales que la caracterizaron, según la leyenda: su belleza física y su capacidad intelectual. Una y otra fueron la causa de su muerte a manos de los cristianos alejandrinos, en una época particularmente intolerante[441]. Simboliza, por tanto, una contradicción insalvable para el sistema: que una mujer acceda a la vida pública —en un sentido no peyorativo, sólo existente, por cierto, con el sustantivo "mujer"— y más si se trata de una mujer joven,

del aprendizaje.

[439] Para Octavio Paz, la sexualidad hace que la natureza se sirva de la especie; el erotismo hace que la especie se sirva de la natureza. En este cuento el hombre ve la sexualidad y la mujer el erotismo. El escritor mexicano cree que el mito de la "manta religiosa" está implícito en el de la mujer fatal. Cfr. "El más allá erótico", en Paz, 1995.

[440] Recordemos lo dicho a propósito del texto de Valente "Paxaro de plata morta", donde se habla de los que nunca estuvieron, es decir, los silenciados.

[441] Como figura histórica no es muy bien conocida. Fue una filósofa griega nacida en Alejandría, que vivió entre los siglos IV y V de esta era. Su padre le procuró una esmerada educación. Estudió en Atenas la teúrgia oracular con Plutarco y, al volver a Alejandría, se convirtió en un ídolo de las masas a causa de su belleza y de su saber, superior al de los restantes neoplatónicos. Aunque fue acusada de pro-cristiana —fue maestra de futuros obispos cristianos, como Sinesio de Cirene— siempre defendió el agonizante espíritu pagano. La leyenda hace que, tal y como Valente dice en el cuento, fuese el obispo Cirilo, enfrentado al prefecto Orestes, quien instigase su muerte, movido por la envidia. Distintos autores proponen, sin embargo, que murió accidentalmente en un tumulto. Fue autora de diversas obras filosóficas y su figura inspiró creaciones de Kingsley, Mauthner, etc.

bella y deseable sexualmente. Por eso se dice que el obispo incitó a su muerte, debido a causas religiosas, pero la través de argumentos sexuales: "y desencadenó luego el furor sexual de los cristianos que la despedazaron" (62).

En "Con la luz del verano" también encontramos un protagonismo femenino. Hasta cierto punto, está en la misma línea que "La mujer y el dios", ya que, a través de una problemática femenina concreta se desvela un problema general de la humanidad, en este caso el de la capacidad de enfocar la muerte, el modo de buscarle respuestas. Se habla de una anciana que pierde a su hermana, de modo que "Eran dos y ahora es una" (103). Esta tautología u obviedad significa que el apoyo femenino-fraternal, como ocurría en "La mujer y el dios", desaparece, subrayándose así la soledad existencial. A partir de esa nueva situación la anciana superviviente pretende acceder también al conocimiento de lo trascendente, pero se encuentra frenada por el dolor y el sufrimiento, simbolizados por la incapacidad para llorar por uno de los ojos; con éste es con el que, lejos del llanto (cfr. "El regreso") pretende mirar a la muerte, pero el otro, que sí llora, se lo impide[442].

Las dos ancianas representan, también, el aislamiento real de la mujer, que encuentra cerrados los caminos del futuro y se ve obligada a vegetar en un eterno presente del recuerdo. Por eso, muere aislada, anclada en el pasado "con traje de fotografía antigua" (103)[443]. La hermana que queda está intelectualmente mutilada, es incapaz de conocer, por un lado debido al desconocimiento ingénito al ser humano y por otro debido a su condición femenina: quiere llorar —la tradición le dice que eso es lo correcto— pero sólo lo puede hacer con un ojo.

En "El señor del castillo" encontramos la historia de un rey y sus tres hijas, en un relato de formulación folklórica y tradicional. Sin embargo, como ya apuntamos en otras ocasiones, se produce una inversión irónica de esa tradición, que también afecta

Su vida es recogida por Menage en *Historia mulierum philosopharum*, o por J. C. Wolff en *Fragmenta et elogia mulierum graecorum.*

[442] Sabemos que Valente emplea el mito del ciego visionario presente en distintas tradiciones, desde la céltica hasta la griega, para representar al poeta que ve más allá de la realidad contingente. Tamiris el tracio, Tiresias el adivino o el poeta ourensano Valentín Lamas Carvajal pueden tener para él ese simbolismo.

[443] Este detalle permite identificarla con la figura tradicional de la mujer-niña, la adulta que pretende permanecer en su inocencia para conservar las prerrogativas que la sociedad da a los niños y a los locos —como Valente propone en "Fuego-Lolita-mi-capitán"— pero no a las mujeres adultas. Representa también la condena que la edad y el aspecto físico ponen a las mujeres, a diferencia de lo que ocurre con los hombres. Esta anciana quiere seguir siendo ella misma, no una categoría social.

al tratamiento de lo femenino. En primer lugar, encontramos la total inutilidad de la sabiduría oficial —detalle nada nuevo, como sabemos— de los magos. Desordenando el orden tradicional se le pregunta al que tendría que venir de último con la respuesta correcta que, sin embargo, es incapaz de satisfacer la curiosidad del rey; así, es inútil que vengan los otros. Quedan, pues, anulados como institución, como órgano de sabiduría colegiada y oficializada. El rey, por su lado, se muestra despótico; es un hombre mayor que funciona como padre y como centro de su reino. Finalmente, las hijas son los prototipos femeninos. Representadas dentro del marco tradicional folklórico o clásico (nos referimos a *El rey Lear* en otro momento) deberían ser las princesitas sumisas, obedientes, inocentes, vírgenes y frágiles. Lo son en cierta medida, ya que las tres obedecen los deseos del padre y lo lloran —aunque con un llanto ritual— en su lecho de muerte; el llanto se asocia tradicionalmente al campo femenino. Sin embargo, éste tiene un cierto simbolismo trascendente, puesto que lloran lágrimas de tierra y ceniza —origen y fin— y hacen callar a las aves —conectando con la tradición órfica de la *katábasis*—. Lo que más nos interesa es lo que se refiere a la tercera de ellas, pues es la que rompe el mito y modifica la tradición. Sus hermanas son joyas —oro y ébano— y se identifican con elementos etéreos y ácueos, inabarcables. Pero ella, la tercera, la menor, la que tiene menos jerarquía, es la desconocida —"A la menor nadie la conocía" (105) es el *leit motif* con el que se alude a ella— pues es la única no encasillable, la que se sale de los cánones que el sistema patriarcal ha predefinido. Rechaza la herencia material del rey —el castillo— y, sin embargo, lleva a su padre hacia la trascendencia, hacia el Otro Mundo[444]; así, actúa a la vez como guía en el camino, como sibila, como maga y como sabia, pues necesariamente esos son rasgos propios de los iniciados. Esta tercera hermana, pues, se define por un conocimiento antitradicional pero útil, frente a la liturgia ritual de los sabios oficiales. Como otras mujeres fuertes que Valente crea, se caracteriza por la desobediencia y el rechazo de lo impuesto —"Mas la hermana menor se negó la recibirlo" (106)— y además por la actividad, por la capacidad de movimiento, rasgo asociado tradicionalmente a los hombres, sobre todo a los héroes. Debemos señalar, por otro lado, que, puesto que sirve

[444] Esta es una equivalencia con el mito del rey Arturo, que también es guiado por el hada Morgana hacia la isla de Avalón. Estamos, en realidad, dentro de la misma tradición céltica, puesto que "El rey del castillo" se basa en el mito del rey celta del Otro Mundo —Manawyddan, rey de Mag Mör—, como ya hemos destacado e indica Milagros Polo(1983).

de soporte para la *nekya*, para la visión del Más Allá, simboliza el camino de la luz[445] y, por tanto, en la mítica particular de Valente, podría representar la palabra y la poesía. De este modo, estaría muy próxima a la órbita hermenéutico-simbólica de otros relatos que veremos.

"Pseudoepigrafía" es un cuento en el que, implícitamente, percibimos la presencia de una mujer semejante a la hija menor del rey del cuento anterior. El discurso simbólico y hermenéutico, metalingüístico, está en boca de una mujer, la sibila o sacerdotisa del oráculo[446]: "No pongáis (*sic*) —añadió la mujer (...)" (109). Así, el mensaje de negación de las categorías y de las dilogías heredadas —en conexión con el taoísmo o el budismo Zen— del sí y del no, llega por boca de una mujer. La desacralización del lenguaje es, de este modo, doble, al violar dos veces las normas androcéntricas. Como en otros cuentos ya señalados, en éste la mujer es capaz de poseer y emplear los más profundos secretos.

En "Hagiografía" se vuelve sobre la inversión de los mitos androcéntricos, representada por el tipo de educación del niño, realizada por una mujer que, en este caso, es la criada. Aunque representa un papel tradicionalmente femenino, su función es absolutamente liberadora, sobre todo en el terreno sexual. Ella, en efecto, equivale por excelencia al sexo como realidad salutífera. Debemos tener en cuenta que es una mujer popular, una aldeana, y no una burguesa hipócrita como las de, por ejemplo, "La visita", que empleaban de modo comercial la sexualidad. Lejos de esa realidad espuria, típica de la edad de plata, a Valente parece interesarle recalcar la procedencia incontaminada de la joven: "A veces lo peinaba la criada, que allí estaba con todos en familia venida de una aldea (...)" (149). Esto se explica en la experiencia vital del autor, puesto que, para él, la aldea simboliza la honestidad frente al fingimiento burgués o pseudoburgués de la ciudad[447].

---

[445] Hay que tener en cuenta que en la tradición céltica eran sacerdotisas las que iniciaban a los héroes. Cfr. Zolla, 1990: 12.

[446] Es la Pitia del Oráculo de Delfos. El hipotexto citado es, como sabemos, de Heráclito. También hemos propuesto la posibilidad de que proceda de Plutarco; así, indirectamente, el cuento se vincula a "Informe al Consejo Supremo" donde, recordemos, se aludía a Hipatía, filósofa discípula de Plutarco. El empleo del mito de la sibila es habitual en Valente, sobre todo recreando a Heráclito. Así ocurre con "Hojas de la sibila", texto de *Punto cero* que nosotros consideramos como plenamente narrativo, aunque esté incluido en un volumen poético.

[447] Así, dice claramente en una entrevista con Claudio Rodríguez Fer: "Dende logo tamén había unha censura dende o punto de vista dos costumes, e sobre todo, da vida sexual, de tal xeito que eu a primeira vez que vin unha muller espida foi na aldea, porque, alí, as mulleres non se tapaban, non se recataban, non tiñan medo. Entón, eu quedei deslumbrado, e quedei deslumbrado para sempre,

Nos remitimos al estudio del nivel pragmático de los cuentos en lo que se refiere a la caracterización de la joven; recordamos, simplemente, que se describe sensorialmente, apelando a sus ojos grandes —franqueza—, a la piel sensual y a su cabello, espeso y salvaje[448]. El hecho de que sea ella, mediante el sexo, quien libere al chico de la rutina de la época, evidencia hasta qué punto el sexo no significa para el autor una actividad negativa. También confirmamos que en "La visita" y otros cuentos similares no es la sexualidad en sí lo que resulta criticado, sino el modo en que una clase y, en general, el sistema androcéntrico, la enfocan: criticándola pero sirviendose de ella de un modo degradatorio. Valente rechaza, por tanto, el "sexo burgués". Así, la joven de "Hagiografía" no es en ningún caso una prostituta —aunque así la pudiera considerar el patriarcado— sino que facilita para el chico el acceso a una nueva dimensión de la realidad que hasta entonces le había sido vedada: "Sintió que su propio cuerpo crecía y se prolongaba, se anegaba en el otro. Sus ojos se entornaron y nublaron como en el pasmo, dicen, de los santos cuando del arrebato entran o se sumen en la no visión" (152).

Esta mujer es, por tanto, libre, sabe elegir; es fuerte y, sobre todo, tiene el conocimiento en el terreno sexual, cosa que no la convierte en una lasciva; por contra, es la maestra del chico. Así, el círculo de aprendizaje tradicional e inútil que va del padre al hijo es sustituido por una relación heterodoxa que ataca al sistema, representado por el temor a los supuestos efectos de la relación sexual, y que es asumida y preferida por el joven: "La destrucción de la médula ósea, pensó, pero ya sin remordimento ni terror" (152).

En el mismo cuento podemos indicar la presencia de un mito femenino que funciona en la imaginería erótica del joven, el de la mujer fatal[449], representada por las fotografías "extrañamente investidas de oscura luz" de Pola Negri. Esta actriz del cine mudo representó, en efecto, el papel de mujer fatal en muchos filmes y, por tanto, actúa

aínda non me pasou o deslumbramento" (Rodríguez Fer, 1998: 34). También nos interesa señalar que Carmen Blanco (1995) ve la misma distinción en la obra del poeta gallego Celso Emilio Ferreiro (cfr. 220-224).

448 Desde luego, la cabellera femenina es uno de los trazos más recurrentes en la representación de la mujer sensual, como explica Erika Bornay, 1990.

449 Mujer fatal lo es, en realidad, aquélla que subvierte la relación del poder dominante. De éste modo, en el relato de Valente, como vimos, hay muchas. Bornay (1990) se detiene en el tema de la mujer fatal. Nosotros emplearemos aquí el término en un sentido más estricto, relativo a una imagen típica y concreta de la mujer, en general dada por los hombres.

como mito sexual para el chico[450]. Puesto que llega a él por la vía del icono y no del *logos*, también indica una fascinación por la visualidad.

4. 2. 2. 3. 2. 2. LO NEUTRO Y LA RELIGIÓN DEL CUERPO FEMENINO

> (...) antiga figura da *Magna Mater* das vellas culturas agrícolas, como as de celtas, xermánicos, gregos ou romanos, que personificaron á terra en forma de muller debido á fertilidade de ambas. (...) Aquí a *mater* é identificada co templo, con todo o seu significado de centro místico e clave do cosmos (Blanco, 1995: 254 y 257).

Vistos hasta el momento los resultados de la destrucción de los moldes históricos tradicionales en torno a la idea de lo masculino y lo femenino, pretendemos ahora, más lejos de ese contexto histórico, analizar las **variables genéricas** recreadas en el **plano hermenéutico** y **mitológico**, que implican una indiferencia hacia los condicionamientos particulares y un adentramiento en el terreno de la especulación y de la materia no tangible. En este terreno, particularmente, se puede ver hasta qué punto un rasgo propio del pensamiento feminista o antisexista, como es la disolución de las oposiciones genéricas, masculino / femenino, cobra una especial fuerza en los relatos; en este sentido, Valente afirma que "No, yo hablo precisamente de la desaparición del género o la fusión de los géneros. Cuando la mujer sea hombre y el hombre mujer se habrá cumplido la simplificatio de los gnósticos" (Fernández Quesada, 2000[b]: 142). Desde nuestro punto de vista, Valente no sólo tiende a privilegiar los polos débiles de las distintas oposiciones que funcionan en la sociedad (materia-espíritu, naturaleza-cultura, ortodoxia-heterodoxia, etc.), como hemos visto en el tratamiento de lo femenino, sino que, en una fase más hermenéutica y menos histórica de su producción, esas oposiciones tienden a ser disueltas en un magma indiviso y original[451]. Veremos, pues, algunas **apariciones** especialmente **significativas** del **neutro absoluto**, elemento no marcado ni en el sentido masculino ni en el femenino. El neutro es una especie que

[450] Pola Negri es el pseudónimo de Apolonia Chalupiec (1897-1987), actriz alemana de origen polaco, conocida sobre todo por sus películas de cine mudo —*Carmen, La marca de fuego, Hotel Imperial, Mazurka*...— aunque también las hizo sonoras. Trabajó tanto en Europa como en los Estados Unidos.

[451] Jonathan Mayhew, *op. cit*., cree que ese binarismo, materializado en distintas oposiciones, todavía sigue vigente en la poesía última del autor, que en nuestra opinión es la más próxima a la etapa hermenéutica que nosotros señalamos en la narrativa. Particularmente, cree que el binarismo masculino / femenino "sigue arraigado en la conciencia del poeta: Valente logra poner en duda la asociación tradicional entre actividad masculina y creación poética, al mismo tiempo que mantiene su privilegio cultural como hombre". (17).

habita en el espacio anterior a las divisiones artificiales del lenguaje y de la sociedad, en las margas o en los limos originales. Su aparición revela una mentalidad antidualista y, en este sentido, entendemos que conecta con las posturas más avanzadas del feminismo, las más alejadas de cualquier esencialismo ideológico, que cuestionan el pensamiento categorial y las divisiones artificiales del *continuum* de la realidad.

De este modo, nos referiremos, en primer lugar, a la figura del andrógino esencial, que representa la neutralidad sexual en un sentido absoluto, ya que no significa una reducción de los rasgos masculinos y femeninos, una abstracción del sexo, para representar supuestamente al ser humano cuando, en realidad, se está dotando al sexo masculino de la capacidad de actuar en representación de los dos géneros[452]. Por el contrario, la figura del **andrógino** equivale en lo sexual al proceso ideológico de **negación** de las **escisiones** lingüísticas y conceptuales en el que Valente se sume[453] (cfr. la idea de "Pseudoepigrafía") y es, por tanto, suma y compendio de las necesidades humanas. La androginia, en tanto que voluntad de fusión sexual, de reducción de la oposición hombre-mujer (cfr. Zolla, 1990: 5 y ss.) también se manifesta, en términos místicos, en "Hagiografía", donde los dos amantes tienden a la unidad básica: "los ritmos de las dos respiraciones se aceleraban y ya parecían una sola, hasta el punto en que apenas podía decir si él respiraba el lo respiraban a él" (152). La disolución de las dilogías es uno de los caminos básicos de Valente, como señalamos en distintos apartados.

De modo específico, la figura del andrógino la encontramos en "Mi primo Valentín". Es preciso señalar en este cuento, además, la presencia de dos prototipos masculinos; uno, negativo, es el amigo del protagonista, "profano y grueso en estas cosas" (53)[454], y el otro, positivo, que es el nómada judío-gallego, el buscador y conocedor, que es quien descubre el andrógino. Valente, pues, no demuestra ninguna tendenciosidad en el tratamiento genérico. Ésto resulta más evidente teniendo en cuenta la figura aludida de la tía Rebeca, también dentro del mito heterodoxo judaico —su nombre es judío y se relaciona con la villa de Ribadavia—, que es una especie de sibila

[452] A esto es, más o menos, a lo que Carmen Blanco llama el sujeto abstracto universal, que la crítica feminista denuncia como falso. Cfr. Blanco, 1997: 175 y ss.

[453] "Cuando la mente se eleva sobre nombres y formas llega a un punto en que las divisiones sexuales también se evitan" (Zolla, Elémire: 5).

[454] Como ya señalamos en otros apartados, la obesidad simboliza en Valente la incapacidad para comprender, el conformismo. Véase en este sentido el obeso funcionario de "El regreso".

o profetisa investida con la aura del mito: "eres tan terco que llegarás la célebre, dicen que le decía mi tía Rebeca sabe Dios dónde y tantos años hace" (51).

Siendo todo esto un comportamiento propio del proceso desacralizador de la sociedad masculina por parte de Valente, la actuación más radical está en el hundimiento de las categorías impuestas por el sistema: moral, sociedad, religión, conocimiento, lenguaje, sexo... Como ya dijimos, la capacidad de conocimiento siempre se asocia en Valente a la disolución de las dilogías heredadas (por ejemplo, "Pseudoepigrafía", "Sobre el orden de los grandes saurios" —locura-cordura—, "El regreso" —causa-efecto—, "Homenaje a Quintiliano" —lo dicho-lo hecho—, etc.). En este caso, la que cae es la oposición macho-hembra en favor del neutro (cfr. Blanco, 1997: 192 y ss.), que es uno de los trazos propios aplicados a la crítica feminista. En Valente, realidad-fantasía no es una oposición funcional, al igual que macho-hembra. El autor apuesta aquí por el andrógino, representado a medias por lo masculino y lo femenino, lo animal y lo antropomórfico, lo material y lo espiritual, pues es a la vez una yegua, un caballo, un ángel y un andrógino. Además, este mito es sacralizado, salvado de la mediocridad: se identifica con el ángel menos judeo-cristiano, el de Leonardo da Vinci por ejemplo, o el de Goya[455], y además, como mensajero que es, simboliza la posibilidad de acceso al conocimiento. De este modo, la verdadera realidad se alcanza mirando al ángel andrógino —"Tu mirada lo penetró con tal ardor que se sintió poseído en el centro mismo de la especie que en sí solo agotaba" (53)—, que equivale a la neutralización de las oposiciones tradicionales heredadas, a la profundización en la ambigüedad del todo a través de la ambigüedad sexual[456]. En esta etapa mítica, pues, las divisiones particulares pierden fuerza. Ya señalamos en otros apartados que esta idea conecta a Valente con la mística cristiana, que pretende la fusión con Dios, y con las filosofías orientales antidualistas, como el taoísmo y el budismo Zen, o incluso con mitos clásicos como el de Narciso, que Valente trata en sus ensayos. Del mismo modo, también se puede identificar con la mística materialista de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, tan próximos al ourensano. También la dilogía águila-serpiente, halcón-lagarto, que se propone en "En la séptima puerta" podría situarse en el mismo

[455] "Los ángeles son ángeles o son ángelas, de ahí que muchos pintores hayan concebido los ángeles como mujeres, por ejemplo Goya." (Fernández Quesada, 2000[b]: 142).

[456] El ángel, en la creación valentiana, siempre se encuentra en los terrenos limítrofes, entre el ver y el no ver. En los cuentos también aparece en "Variación sobre el ángel" y, de modo implícito, en "El ala", aunque con valores distintos.

contexto. Dice John Donne, en un poema que Valente cita parcialmente en *Punto cero*: "And we in us find the Eagle and the Dove. / The Phoenix riddle hath more wit / By us; we two being one, are it. / So, to one neutral thing both sexes fit, / we die, and rise the same, and prove / Mysterious by this love."[457].

Debemos señalar, en segundo lugar, el recurso al **mito** de la **gran madre-tierra**, que se encuentra en algunos cuentos. En "El regreso" vemos que la distinción masculino-femenino en gran medida no es operativa, porque tanto la simbología sexual del primero —el sexo erecto del eoceno superior— como la del segundo —el centro de la tierra ácueo y caliente— tienen un valor trascendente más que sexual-físico.

Como dijimos en otras ocasiones, la "mitología" propia del poemario *Mandorla* está representada en la narrativa por este cuento. Lo femenino se convierte en el objeto que se quiere alcanzar y, al mismo tiempo, en el medio o instrumento de búsqueda. Arthur Terry (1994) habla de un Valente que formula su religión en parámetros distintos a los habituales. Podríamos decir que, en gran medida, profesa la religión del cuerpo femenino, que en este caso es el de la gran madre que acoge en su seno al suicida: "Hay palabras (...) que nos hilan de pronto (...) al centro de la tierra («que algunos creen ígneo y yo supongo femenino y húmedo» escribieras" (87). La materia o el cuerpo vuelve a la materia, al útero primigenio de la tierra, que es de agua, blando, leve, acogedor, primordial —en las aguas, recordemos, ve Valente el germen de la existencia— y eminentemente femenino[458].

Aunque esa identificación proceda intertextualmente de Calvert Casey, no hay duda de que es asumido plenamente por Valente. También lo es la figura femenina de la sibila, la cocinera del personaje de Casey que, siendo cubana, podría ser, además, negra y animista. Esta mujer es dueña del saber oculto, y Valente, mediante el juego intertextual, hace que, todavía siendo una figura de ficción creada o recreada por Calvert Casey, sea capaz de prever la muerte de su autor: "»Pocos días antes de emprender yo el viaje», escribieras, «mi cocinera decidió que era tiempo de consultar a los muertos»" (89). Otra figura femenina que posee el conocimiento es la María a la que alude el narrador. Ella participa en las reuniones y en las especulaciones sobre la

[457] "The canonization", en Donne, 1996: 218.

[458] Al mito del centro de la tierra ya en los hemos referido en otras ocasiones. Se alude a él, por ejemplo, en "El señor del castillo", "El fusilado", con un fuerte valor telúrico y simbólico —cfr. apartado temático— o, implícitamente, en "*Dies irae*".

filosofía del vacío que mantienen los tres personajes, y como recreación que es de la pensadora María Zambrano, con su presencia, una vez más, la cultura y el conocimiento aparecen asociados a lo femenino.

Otro caso similar al anterior es "Biografía", que trata la idea de las "Aguas placentarias" de la memoria, de la inocencia y del génesis ontogenético. El útero es el punto de destino, es la tierra, el camino, el sexo, la vulva, la generación y la eterna reintegración de la materia en la materia. En este cuento, como en el texto de *Punto cero* "Elegía, el árbol", las fuerzas vitales proceden del seno de la tierra; las aguas manantiales son, así, el recuerdo del origen hacia el que de nuevo se camina.

Concluimos, por tanto, que los cuentos de Valente son una muestra perfecta de la actitud de antipoder que mueve al autor y que, en el terreno del sexo y del género, lleva a la destrucción de las normas impuestas hasta límites poco habituales en la literatura escrita por hombres.

A lo largo del trabajo hemos comprobado que tanto la dialéctica histórica como el análisis hermenéutico afectan al tratamiento de la problemática genérica. Ésta, si bien no ocupa la temática central de ningún cuento, al menos en tanto que problema social y cultural, sí es, sin embargo, tratada dentro de las implicaciones generales ideológicas que presentan los relatos. Valente, antes que hablar de un problema concreto, el de la supeditación tradicional de las mujeres a un sistema plenamente masculino, prefiere abordarlo en la práctica. Diríamos con él que el tratamiento de las relaciones genéricas, si bien no llega a ser un *tema* —dependiendo de la intencionalidad— propiamente desenvuelto en los relatos, sí está perfectamente presente como *objeto* —elemento sobreintencional— literario (cfr. "Literatura y ideología", en *Las palabras de la tribu*). La **recuperación valorativa** del **elemento femenino** se realiza, de éste modo, dentro del discurso general de resistencia a los distintos poderes establecidos.

En el ámbito histórico, las mujeres y los hombres pueden representar tanto al poder como a la resistencia. El poder lleva siempre implícitos los rasgos del prototipo androcéntrico: actuación grupal, ortodoxia ideológica, sexual, política, etc., mientras que las actitudes de resistencia corresponden a la formulación de un héroe que tiene trazos propios de la masculinidad tradicional: actividad, saber o conocimiento, solidaridad, etc., pero que nunca se pone al servicio del poder. Las mujeres, como

vimos, también pueden ser heroínas con los mismos trazos positivos, de modo que atacan doblemente al dominio patriarcal: como seres libres y como mujeres. También comprobamos cómo lo sexual puede convertirse en símbolo mítico. En el momento en que se superan las particularidades que impone la mente dualista es posible que se llegue a manifestar la realidad profunda. En lo relativo a la memoria, al origen y al conocimiento, ésta es claramente femenina. De este modo, se puede afirmar que la **corporeidad** y la **espiritualidad femeninas recorren** los **principales espacios temáticos** y **narrativos** de Valente (religión, muerte, sexo, palabra...) y son, por tanto, perfectas representaciones de su espíritu libertario y antidogmático.

4. 3. La barca y sus riberas. Dimensión antropológica

> Dirigiéndose a mí, el más comedido de mis hermanos de raza ha dicho:
> «No hacer ninguna diferencia entre un judío y el que no lo es, ¿no es ya dejar de ser judío?»[459]

El **análisis antropológico-etnográfico** de una obra literaria, como señala Rodríguez Fer (1998[c]: 21), puede realizarse "a través da súa temática, da súa forma e da súa estructura, pero tamén extratextualmente, de maneira específica". Es esta tercera vía, la de la atención específica a los elementos de la cultura material y espiritual, la que comenzamos ahora, partiendo de que, en cierto sentido, el análisis temático, formal y estructural no están carentes de ciertos componentes antropológicos. También entendemos que la atención a ciertos aspectos, como pueden ser el de la raza o el género, son susceptibles de ser estudiados tanto desde este apartado como desde el específico de los elementos sociales. Este solapamiento provoca que sea fácil volver sobre ideas ya tratadas desde otras perspectivas; para evitar las redundancias innecesarias, en este capítulo nos centraremos únicamente en señalar algunos elementos que pertenecen de una u otra manera a una o varias culturas asmiladas y representadas por Valente, y que no van a ser tratados del mismo modo en otros apartados. Así, por ejemplo, comenzaremos por una cuestión que puede servir de marco general al capítulo, que es la de la percepción de la identidad en los cuentos, en primer lugar entendida en su sentido individual y, a continuación, como concepto que se refiere a la colectividad, a través de la mirada al mundo judaico y gallego. A continuación haremos un repaso de la

[459] Edmond Jabès, 1990: 66.

vivencia del hecho de la muerte tal y como aparece en los relatos, para entrar enseguida en el relato de algunos aspectos de la cultura material más inmediata, como pueden ser la alimentación o el vestido. Finalmente, intentaremos tratar la presencia de la escritura desde esta misma perspectiva antropológica. Todos estos enfoques nos permitirán entender hasta qué punto está presente en esta narrativa, de manera consciente o no, la cultura tradicional, y qué parte pertenece a la creación personal, culta e individual de Valente.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4. 3. 1. Ser nadie. Identidad individual

El problema de la **identidad** como noción antropológica es bastante complejo; se suele entender que la identidad se define en contacto con el entorno inmediato en que cada ser humano vive y se desarrolla, y que, por tanto, es una noción dinámica, porque la identidad debe ir adaptándose a las mutaciones que la realidad experimenta necesariamente. Ver algo como idéntico, pues, significa ser capaces de apreciar en el objeto una serie de características que lo acercan a otro tomado como término de comparación, y obviar algunos detalles que lo diferencian. Desde el punto de vista antropológico, la idea de identidad puede funcionar, por tanto, desde el individuo hacia el grupo en el que se inserta o hacia el espacio y el tiempo en que se ubica, entre otras posibilidades. Por lo que se refiere a los grupos, tanto en el apartado intratextual como en el análisis histórico social, hemos hecho referencias a las maneras de agrupación; lo mismo ocurre respecto a la presencia del tiempo y del espacio.

Sin embargo, creemos conveniente insistir en la cuestión de una manera distinta, en el sentido de que tanto el espacio y el tiempo o, por mejor decir, la percepción que se tiene de los mismos, pueden estar reflejando una manera particular de entender las ideas de identidad y la de alteridad. Nos interesa, por tanto, saber hasta qué punto Valente utiliza estas nociones. Para ello emplearemos, en primer lugar, una distinción entre la identidad individual y la colectiva. La primera de ellas será la que se refiera a la conformación de la identidad del individuo, que suele apuntar a la del propio autor, tal y como aparece en los relatos, y estará reflejada, por tanto, sobre todo en los relatos de tono biográfico. La identidad colectiva se refiere no ya a la idea de uno mismo, sino a la idea del "otro" o, mejor, del "otro" frente al "yo".

La **identidad individual**, pues, se refiere al problema ontológico de la esencia o la existencia del ser propio, la idea del *ego* frente al grupo o al entorno. Como sabemos, pues lo hemos tratado en distintos momentos, esta problemática, que cae casi más dentro de la ideología o la filosofía que de la antropología propiamente dicha, acaba por resolverse en un intento de disolución de los dualismos del tipo "sí" frente a "no" o, en lo que ahora nos interesa, "yo" frente a "tú", "propio" frente a "ajeno", etc., insistiendo, así, en una manera de ver la realidad polimórfica y abierta, poco dogmática y exclusivista.

En este tratamiento de la identidad individual existe una percepción tanto del **espacio** como del **tiempo** enfocados **a través de la memoria**, es decir, alejados y paralizados, representados en una dimensión sincrónica que es la del espacio vital de la infancia. En efecto, la identidad individual, en la mayor parte de los relatos, aparece como una simple reflexión no sobre la identidad presente y actual, sino sobre la pasada, la ya perdida. El espacio evocado con el que contrasta el "yo", es decir, frente al que define su identidad, se caracteriza por el estatismo. Como sabemos, dominan totalmente los espacios cerrados y la presencia de objetos se limita casi exclusivamente a la de los inmóviles, como si de un museo se tratara. Debemos destacar, además, que la utilización de la simbología espacial en Valente es bastante limitada: no existen descripciones de casas, de habitaciones, de ciudades, de espacios abiertos, etc. Incluso es todavía más relevante la ausencia de los llamados espacios especiales de una casa, que son los dedicados a tareas íntimas, como la preparación de la comida en la cocina, el sueño en la habitación, etc[460]. De esta manera, se le resta familiaridad al espacio. Las evocaciones se limitan a rasgos sueltos o a comparaciones como la de identificar la vida infantil con un pozo cerrado —"De la no consolación de la memoria"—, la presencia de pasillos, paredes u objetos de cierre —*ibid*.—, etc. **Nada se mueve**, todo permanece siempre igual a sí mismo. Es curioso que este hecho, que en principio, y desde la perspectiva antropológica, equivaldría a una sensación de seguridad, de tranquilidad y de permanencia, sea entendido en esta perspectiva histórica o biográfica, como un detalle negativo[461]. En efecto, el estatismo de los objetos y las personas, si bien hace reconocible el lugar evocado, sin embargo no lo convierte en un espacio familiar al que se desee regresar o en el que se perciba la tranquilidad de lo conocido, es decir, de

[460] Cfr. Edward T. Hall, 1993: 127 y ss.

[461] Afirma Gondar Portasany de los humanos que "só nos sentimos cómodos na permanencia; os cambios, sobre todo aqueles en que case non existe parecido con situacións anteriormente vividas, son tan traumáticos que os individuos tratamos sempre de remodelalos para que se parezan o máis posíbel a situacións coñecidas. A homoxeneidade (...) é un instrumento para superar a angustia de non saber como comportarse." (1993[b]: 25)

lo propio. Así pues, lo propio de la infancia acaba por convertirse en algo ajeno, extraño y, por tanto, rechazable.

Haciendo un inciso, es necesario entrar en el cuento "Sobre el orden de los grandes saurios" como ejemplo evidente de esta transformación del espacio propio en ámbito desconocido. Si bien apoyándose en el recurso de la alucinación y la locura, Valente presenta en este relato el proceso por el cual el personaje contempla cómo el espacio habitable que le pertenecía y al que reconocía como propio, se va transformando en un lugar diferente. Como ya hemos dicho, la permanencia de los objetos, su continuidad espaciotemporal, es la base de la tranquilidad anímica del ser humano, al menos en una ideología más o menos conservadora. No es casual que el proceso de transformación se atribuya a una mente loca, porque, como indica Maurice Halbwachs, "l'equilibrio mentale deriva in gran parte, e prima tutto, dal fatto che gli oggetti materiali con i quali siamo in contatto tutti i giorni non cambino, o cambino poco, e ci offrano un'immagine di permanenza e di stabilità." (Halbwachs, 1996: 135). En efecto, la locura del personaje se manifiesta en que "Tres veces (...) había amanecido el que esto escribe con el lecho corrido cinco centímetros a la izquierda de su posición original). El problema era el leve desplazamiento de las plataformas fijas o la ondulación súbita y apenas perceptible de las superficies planas. Hizo, pues, anotaciones y tomó medidas." (69). El movimiento de los objetos habituales, su cambio de posición relativa en el cuarto, evidencia la locura del personaje. Así, el relato refleja, en este sentido, la interpretación mencionada de la continuidad del espacio como sistema de defensa. Ahora bien, es evidente que el personaje no percibe esa transformación, y su propia locura, como algo negativo; no lo rechaza, sino que avanza plenamente convencido en ese cambio: rechazo, por tanto, del estatismo.

En lo relativo a la **percepción temporal** ocurre algo **similar**: la memoria y el tiempo son cíclicos y están **estancados**. Las repeticiones sin sentido y la sensación de quietud temporal ahogan también la percepción del tiempo. Así, se puede decir en un cuento como "El vampiro" que "Era como si el tiempo no transcurriese y quedara depositado en la sala misma oliendo a tiempo estancado, corrupto." (40). De nuevo, estamos ante la idea de identidad: el tiempo es siempre el mismo y no lleva a ninguna parte, se repite constantemente sin engendrar nada nuevo.

Comprobamos, por tanto, que tanto respecto al espacio como al tiempo que actúan en la configuración de la identidad o las identidades[462] individuales de los relatos, la percepción dominante es eminentemente negativa. Teniendo en cuenta que se trata de una identidad infantil —la memoria vuelve siempre sobre esta etapa— en la que supuestamente se hace necesaria la duración y la sensación de seguridad que da lo conocido, es más sorprendente que esta identidad se vea como algo negativo. Lo **idéntico y propio**, por tanto, **se rechazan**. Sin embargo, se rechazan en sí, sin querer sustituirlos por lo ajeno, que ni siquiera se menciona.

Respecto a la **identidad colectiva** debemos decir que es aquélla que se refiere no ya a la conformación de un individuo en sí en su medio propio, sino a la percepción que ésta conciencia individual tiene de lo ajeno, es decir, de lo que se sale del contexto vital original. Se trata, por tanto, de la actitud de Valente respecto a los diversos mundos "ajenos" o no propios que se presentan en los relatos. Como hemos indicado en diversas ocasiones, el autor mantiene un juego bastante constante entre lo propio o idéntico, normalmente identificado con lo occidental, y lo ajeno o extraño, identificado con lo no occidental, que puede ser lo oriental, lo exótico, lo desconocido... Entendemos que existe un proceso evidente de tránsito entre el primero y el segundo de los mundos, pero en ningún caso abandono. Es decir, estamos ante un ejemplo de transculturalismo[463] en el que **lo ajeno** se empieza a sentir como **propio** o, quizás, en el que la idea de propiedad o identidad se disuelve. En efecto, al igual que no es posible decir la palabra "yo" y referirse únicamente a uno mismo, la identidad es percibida como algo multiforme, porque llega un momento en que el "otro" se ve como algo no necesaria ni radicalmente distinto de lo "mismo", porque existe, en cierto sentido, una apropiación o una **identificación cultural**. Entendemos que se trata de una endoculturación asimilativa individual y no de una enculturación colectiva[464], es

[462] Entendemos que cuando se trata de la identidad del individuo existe una única forma real, que es la que parte de la experiencia valentiana, y que luego se plasma en diversas identidades ficticias en cada cuento concreto.

[463] Transculturación designa en antropología el proceso que tiene por resultado la aculturación, es decir, la incorporación por parte de una cultura de elementos aislados o interrelacionados, propios originariamente de otra configuración cultural con la que ha estado en contacto prolongado. Cfr. Aguirre, 1982: 101 y ss.

[464] Endoculturación es el "proceso individual de adquisición de los conocimientos y los valores propios de una cultura.", y enculturación es, simplemente, la "asimilación de elementos de una cultura"

decir, que la asimilación hay que entenderla en la dimensión del Valente individuo, y no del grupo en el que Valente se pueda haber ubicado. De esta manera, el acercamiento a lo ajeno se hará siempre con un **enfoque** esencialmente **culto**, con la actitud que va aparejada a esta perspectiva, y no desde una perspectiva social o colectiva. Así, nos explicamos su interés por la integración, plenamente asimilados, de elementos orientales o africanos; de religión animista, budista, hinduista, judía, etc[465].

Otra manera de manifestación de esta identidad colectiva, que podría ser casi una alteridad asimilada, es la que se refiere no ya a la apropiación de elementos claramente ajenos en el orden cultural, en su sentido más amplio, sino a la atención que el autor presta a la idea de lo "uno" frente a lo "otro". Hasta cierto punto, este apartado está ya tratado dentro de la identidad individual, puesto que la conformación de ésta no se hace sino en contacto con lo externo. Ahora bien, en este caso lo externo no deja de ser propio, pues se trata de la propia familia, de la propia sociedad, de la propia casa, etc. En el caso de la identidad colectiva lo externo no es ya propio, sino claramente ajeno y, por tanto, sería más esperable el conflicto.

Como sabemos, el **espacio** se vivencia con distintas intensidades y extensiones (cfr. Gondar Portasany, 1993[b]: 13) según quien lo perciba o según las relaciones que el perceptor mantenga con él. En esta perspectiva, Valente apela a lo que, en términos de la Estética de lo imaginario podríamos llamar una dimensión diurna, es decir, la que consiste en un enfrentamiento con espacio mediante el **avance** a **través** del **mismo**: ganar espacio, recorrer terreno. Para ello son necesarios dos detalles previos: que se entienda la idea de frontera o límite espacial como un concepto restrictivo y negativo, y que se conciba la idea de extraterritorialidad o extranjería como algo positivo. Sabemos que el linde remite tanto a lo externo —lo que queda fuera y es distinto— como a lo interno —lo que queda dentro y es idéntico—, y que por tanto implica separación y rechazo. Así pues, se deja de entender al otro como un negativo del nosotros y, quizás invirtiendo los términos, se valora lo ajeno en lugar de valorar lo propio. Sin embargo, y es conveniente insistir en ello, no se trata de un caso de aculturación, es decir, de asunción de los elementos ajenos de una cultura, ya que no se destaca la alteridad de lo otro, sino, precisamente, su identidad; es decir, se hace hincapié en lo que une el nosotros y el otro, y no en lo que los diferencia. **No hay**, por tanto, **otro distinto del yo**.

En los relatos encontramos una fuerte **crítica a la endogamia** que lleva a los distintos grupos a eliminar sus diferencias internas para hacer frente común a la presencia de lo externo. Tal y como lo expresan Gondar Portasany (1993[b]: 16, 20 y ss.) o Lisón Tolosana (1990: 18), la figura del extranjero es siempre sinónimo de amenaza o peligro. Como sabemos, la hipocresía social es uno de los detalles en los que con más fuerza incide Valente; esta hipocresía u ocultación es, precisamente, la tendencia a ocultar frente al resto de los miembros del grupo las desavenencias internas. Como indica Gondar Portasany, el trasfondo animal del ser humano le hace preferir las situaciones donde la continuidad supere a la variación. El estatismo espacial y la circularidad temporal favorecen un conocimiento del medio y, por tanto, disminuyen la inestabilidad o la inquietud que provoca lo desconocido. En este sentido, la crítica de Valente se dirige a este comportamiento conservador que rechaza lo ajeno por su poder desequilibrador y de desestabilización de lo estatuido, lo conocido y lo identificable. Por supuesto, esta permanencia que da comodidad al grupo implica una actitud de rechazo a todo aquello que pueda romperla.

La presencia de un "yo" que quiere eliminar al "otro" es crítica y constante en los relatos del autor. Los **choques** entre el **grupo** de los idénticos y un **elemento ajeno** desestabilizante son repetidos y, como sabemos, pues lo hemos tratado en diversas ocasiones, se enfocan sobre todo desde la perspectiva del rechazado. En algún caso, como "El mono", la idea de la identidad que nace o renace en un contexto ajeno, se remarca; en este relato encontramos a un exiliado o emigrado que, irónicamente, dice recuperar sus "nativas virtudes", que había olvidado. Esta afirmación nos revela, sin duda, un proceso de transculturalización o de sustitución de ciertos elementos tenidos por propios en un origen por otros

(Aguirre, *op. cit.* : 103). Así pues, el primero de estos términos lleva implítica la idea de la individualidad.

465 Podríamos, además, situar este interés de Valente por el mundo oriental en una tendencia general que se mantiene en Occidente desde hace siglos, y que en sus formas más actuales y en el mundo hispano habría conocido un renacer a partir del acercamiento que Octavio Paz hizo a la cultura oriental. Si bien Milagros Polo (1983) señala que el orientalismo de Valente no sigue esa línea del mexicano, es evidente que se sitúa en un mismo interés histórico por lo lejano y desconocido del mundo oriental. Evidentemente, la visión que se tiene de Oriente desde Occidente puede ser simplemente un constructo ideológico: "Oriente tal y como aparece en el orientalismo es, por tanto, un sistema de representaciones delimitado por toda una serie de fuerzas que sitúan a Oriente dentro de la ciencia y de la conciencia occidentales (...)" (Said, 1990: 245).

adquiridos con posterioridad. La ironía empleada por Valente parece querer decir que pese a proceder del origen, es decir, pese a ser propias, ciertas virtudes están o pueden estar por debajo de características ajenas que pueden ser consideradas ajenas. Sabemos que la homogeneidad es un instrumento para superar la angustia de no saber cómo comportarse ante una situación determinada. Se ha entendido que la emigración es un elemento susceptible de reforzar el sentimiento de identidad entre los elementos de un grupo que, insertados en un medio ajeno, se sienten copartícipes de unas mismas ideas o de similares bases culturales, pese a que, si se situasen en sus lugares originarios, pudieran primar más las diferencias que las similitudes. (cfr. Gondar Portasany, 27). En el caso de Valente, como vemos, parece, al contrario, que la emigración sirve para querer disolver esa idea: no se trata de eliminar las diferencias entre lo propio y lo ajeno, sino simplemente de evidenciar el rechazo sistemático que sufre lo ajeno. Comprobamos, por tanto, que la percepción espacial en el dominio de la identidad colectiva o, simplemente, de la mirada sobre lo ajeno, tiende a hacer primar como valor positivo el del movimiento, la superación de los límites espaciales. De ahí que el *homo viator* sea una de las figuras más llamativas y simpáticas de los relatos.

Al lado de esta dimensión diurna del espacio, existe también otra de carácter nocturno, que no apela ya a la conquista de nuevos espacios, sino a la búsqueda de **lugares cerrados** y **protegidos** del mundo exterior. Esta dimensión nocturna en la percepción del espacio, es decir, la de no movimiento o peregrinación, sino de retracción, tiene dos caras en Valente: primero, la percepción puede ser la del espacio cerrado de la memoria, entendido como una condena y una clausura. Segundo, puede tratarse de la percepción del espacio originario de la antememoria, entendido como un destino positivo: ir a las aguas de las Burgas.

En lo relativo al **tiempo** ocurre algo parecido a lo visto para el espacio: tiende a convertirse en un tiempo circular y **repetitivo** en la **clausura de la memoria**, y tiende a la infinitud, es decir, a la ausencia de límites cronológicos, en su dimensión más puramente filosófica o mítica. Sabemos que el pasado siempre nos acompaña en la memoria, ya sea como recuerdo positivo o negativo, y se convierte en el presente en una vivencia reelaborada de lo ya vivido. También sabemos que la percepción del tiempo puede hacerse con una orientación de anterioridad o de posterioridad, es decir, hacia el pasado o hacia el futuro. Es bien sabido que la segunda de ellas suele asociarse a nociones del tipo de progreso o futuro que, en el caso de Valente, son miradas con el recelo de aquello que tiene un origen utilitarista y pertenece a una concepción burguesa o capitalista de la vida[466]. Por ello, la orientación dominante en el autor es la contraria, la de anterioridad, la mirada hacia el pasado, el cual, como en el caso del espacio, puede ser o bien la rémora de la memoria, el espacio estancado del propio origen histórico, o bien una superación histórica y memorística llegando al origen en su sentido ontológico.

Visto todo esto, resumiremos la percepción de la identidad y la alteridad en Valente a través de las dimensiones espacial y temporal en varios puntos. En primer lugar, partimos de que la idea de **identidad es concéntrica**, es decir, que parte de un núcleo elemental, que es el del yo, expresión máxima de la individualidad y la identidad, y desde él va creciendo hacia el grupo familiar inmediato, al grupo familiar más extenso, al clan, a la clase social, al grupo territorial, a la patria, etc., en una progresión que va de lo concreto y próximo a lo abstracto y lejano. Tal y como señala Marcial Gondar, a medida que nos alejamos del centro, dado por el lugar del origen, la cohesión y los rasgos de identidad van perdiendo intensidad (cfr. 1993[b]: 26).

Valente, sabemos, realiza una **disolución** de la idea de **identidad** frente a la de alteridad, del "yo" frente al "tu". En lo espacial lo consigue avanzando desde el centro originario de la memoria hasta los límites máximos, las periferias y las extremas fronteras de lo conocido. Resultado de este proceso es la aparición de la figura del exiliado o apátrida, y la idea positiva del peregrinaje. En lo temporal lo realiza no por excentración, sino por interiorización vertical. Consigue llegar a la ausencia de tiempo o a la atemporalidad. No se trata de recorrer y superar el tiempo, sino de remontarlo y de llegar también a su límite, al lugar en el que el tiempo deja de ser histórico, y dar un paso más allá, dejándolo atrás y entrando en el tiempo del origen mítico.

Tanto en el espacio como en el tiempo, por tanto, Valente llega a una solución idéntica; en el espacio se trata de eliminar la diferencia entre lo propio y lo ajeno asumiendo distintas formas culturales, es decir, potenciando lo ajeno al alejarse de lo propio; en el tiempo se avanza, por el contrario, hacia la esencia de la identidad, profundizando en lo propio. De esta manera se afirma la identidad originaria y se

[466] Según Carmelo Lisón Tolosana, hay varias fuerzas que actúan el la sociedad postindustrial: "La internacionalización del capital, los eurodólares apátridas, la arrolladora invasión de computadoras y la red mundial de telecomunicaciones" (*op. cit.*: 21). Todas ellas, evidentemente, apuntan hacia el futuro.

niega la diferencia espacial y cultural, al ser asimilada: lo otro se percibe como parte del nosotros (cfr. Gondar, 1993[b]: 42).

Evidentemente, en esta construcción de una identidad múltiple por parte de Valente, estamos ante un **discurso** de **procedencia culta**, en ningún caso popular; es decir, se trata de una elaboración personal y limitada más que de una asimilación de principios culturales tradicionales que el autor hubiera podido percibir en su ambiente. Por el contrario, hemos comprobado que, en muchos casos, la tendencia de la identidad de Valente va contra la normalidad de la misma tendencia en las culturas tradicionales. Sin embargo, entendemos que en todo este proceso también sería posible apuntar al menos dos **rasgos** que podría tener cierta **ascendencia popular** y, en concreto, que muestran cierto paralelismo con la construcción del discurso de la identidad y la alteridad en la idiosincrasia gallega.

En primer lugar está el tema de la disolución de los opuestos o del **relativismo cultural** de la **identidad** y, en general, el antidualismo ideológico que el autor adopta en muchos casos. Lo más sencillo es percibir esta tendencia como una asimilación hecha sobre lo ajeno; por ejemplo, la negación de la separación entre el yo y el tú tomada de la tradición hindú, la que niega la utilidad de la distinción entre sí y no de la Grecia presocrática, la disolución de la idea de frontera o borde procedente del Oriente chino o japonés, etc. Sin embargo, en todo este proceso de indefinición de objetos y sujetos, puede haber también una base galaica. Como es bien sabido, dentro de la idiosincrasia gallega suele destacarse una tendencia al razonamiento no lógico, sustituido por el tanteo relativista del quizás, tal vez... opuestos al sí y al no. Tal y como lo expresa Gondar Portasany, "a cultura galega é posuidora dunha lóxica alternativa á lóxica aristotélica, unha lóxica caracterizada por ver a realidade como un todo en vez de cómo un conglomerado de elementos heteroxéneos con relacións superficiais entre si" (1993[b]: 53). En efecto, la racionalidad galaica se caracteriza por un avance por tanteo, similar al que el propio Valente realiza en su proceso de escritura; se trata de ir tomando calas en distintos lugares, apuntar esbozos, avanzar por aproximación. Siguiendo a Gondar Portasany (*ibid.*) tenemos una tendencia a la sustitución del signo por el símbolo, de manera que el principio de definición de la propia identidad por oposición de contrarios propio del primero de ellos acaba por perderse en favor de una delimitación de la realidad vacilante e insegura. Es evidente que, tal y como la percibimos en los relatos, la idea de la no dualidad tiene en Valente unos orígenes claramente cultos, procedentes de todas las fuentes señaladas; sin embargo no sería imposible pensar que, como condición previa, favorecedora de esa asimilación del elemento culto, podría existir un fondo popular con una orientación muy similar y próxima, y que Valente debería a su origen gallego, a una cierta manera de razonar gallega, a una predisposición cultural.

En segundo lugar, recordamos que la figura del *homo viator* es en la que se sostiene el intento de disolución de fronteras espaciales de Valente: siempre hay alguien que camina frente a la oposición de los distintos grupos con los que se cruza. En cierto sentido, en esta actitud hay una idea del caminar como modo de **peregrinaje** en la identidad. Al igual que en el caso anterior, también el mundo gallego, en la dimensión popular del tema, muestra una tendencia notable a este peregrinaje ritual (cfr. Gondar Portasany, 1993[b]: 59 y ss.); las romerías forman parte de la tradición cultural gallega y son, en efecto, un símbolo de afirmación colectiva. Ahora bien, en la representación que Valente hace del rito del caminar, existen ciertas diferencias con la tradición gallega; en primer lugar, el caminar en Valente es individual, no de un grupo, lo cual significa que no es un proceso cíclico que se deba a una celebración particular, sino a una necesidad general y continua; tampoco tiene una meta conocida, sino que es un avance indefinido que tiene su propia justificación en el caminar, no en la meta. Pese a todo ello, también es posible que la supuesta tendencia gallega al peregrinaje haya determinado la simpatía del autor por esta actitud.

Así pues, teniendo en cuenta que se suele decir que nadie puede prescindir de su identificación con un grupo al que pertenece (cfr. Joan F. Mira 1990: 30), es especialmente interesante comprobar que, en el caso de Valente, la identidad no interesa ya desde la perspectiva de un grupo frente a otro, sino desde la de un individuo frente al grupo, lo cual lo convierte casi más en un problema psicológico y filosófico que propiamente antropológico.

En la dimensión de la **identidad individual**, el **espacio** y el **tiempo** se condenan por su **clausura**, ya sea en la acumulación de objetos repetidos e idénticos de "Intento de soborno", por el estancamiento de "De la no consolación de la memoria", por las horas inmóviles de "El vampiro", por el recuerdo sin tiempo y la calle a la que le falta algo en "Hoy", etc.

En la **dimensión colectiva** se **favorece su apertura**, bien criticando la rigidez de la aprendida distibución espacial de "La ceremonia" o "Acto público", o la repetición de lo idéntico sobre lo idéntico en "El mono", donde todos los días, a las cinco y cuarto, aparecía "el mismo mono siempre" (47); de otra manera, espacio y tiempo se abren, simplemente, superándolos, como ocurre en todos los relatos donde aparece un viajero, un exiliado o un extranjero.

En la apreciación metafísica espacio y tiempo se anulan, tienden a la infinitud del origen, yendo a las aguas originarias o negando la validez de todo dualismo.

También es evidente que, si en unos casos el autor subvierte los términos habituales de la percepción y la valoración de lo propio y lo ajeno, lo cual se debe a que la suya es una construcción de la identidad de origen culto, en otros asimila algunos hábitos tradicionales, dándoles su propia interpretación y valoración.

4. 3. 2. Dispersar como sembrar. Identidad colectiva

Nos referiremos a continuación al **factor racial o étnico y cultural** de las sociedades, tema que, al igual que el socio-político y el relativo a la ordenación en clases, también, puede aparecer reflejado en los textos literarios, y que podríamos haber tratado en el apartado histórico-social —de hecho presentamos algunos datos propiamente sociólogicos— pero que entendemos que pertenece con mayor claridad al ámbito de intereses de la antropología, al menos en la manera en que lo desarrolla el autor. El concepto de etnia no debe ser entendido tanto en el sentido puramente genético y racial, sino más bien en el más amplio de conformación histórica cultural, como un grupo que a lo largo del tiempo ha dado una interpretación particular del mundo organizándolo en función de sus necesidades.

A lo largo de este capítulo hemos partido de la idea de la edad de plata como conjunto de manifestaciones históricas y culturales si no exactamente idénticas, al menos equiparables, y en las cuales el autor señala los males históricos que las hermanan y las hacen igualmente condenables. Esto implica que, en este sentido, a Valente le interesa más la unidad que la diversidad, porque tiende a especificar los elementos comunes a todas esas manifestaciones geográficas e históricas. Siendo el **factor de la raza** un elemento que favorece más el diferencialismo que la homogeneidad, lo esperable es que, si es empleado en algún sentido, lo sea como factor definitorio de una identidad y solamente sea usado en **sentido positivo**; es decir, cuando esa distinción étnica puede favorecer en algo al grupo diferenciado. Así pues, no existe ningún tipo de especificación peyorativa, racista o xenófoba, pero sí hay algunas caracterizaciones que podemos analizar desde la óptica étnica y cuya función es la de trazar una identidad histórica de manera positiva, sin pretender oponerla a cualquier otra.

Concretamente, y como ya hemos señalado en alguna otra ocasión, existen al menos dos grupos, que incluso se funden y confunden, a los que Valente otorga una

especial atención, que son el de los **judíos** y el de los **gallegos**. El primero le interesará en función del papel histórico de este pueblo, y el segundo, evidentemente, a partir de los propios orígenes del escritor. Debemos tener en cuenta que cualquiera de estos dos grupos, aunque con diferencias y matices, sufre una carga de connotaciones históricas totalmente negativas, y que, sobre todo en algún rasgo, como es el de la supuesta tendencia al nomadismo, exilio o emigración, se identifican plenamente, como si compartiesen un idéntico destino histórico.

Respecto a los **judíos**, Valente manifestó en más de una ocasión que el destino de este pueblo —comparado con el de todo poeta—, abocado a un éxodo eterno, es un factor determinante de su idiosincrasia, tanto que el intento contemporáneo de acabar con ese nomadismo histórico le parece un atentado contra la esencia de los semitas:

> La situación propia del poeta es una situación exílica. Tienes que estar un poco fuera de la realidad para ver la realidad. Esa tradición del exilio como revelación la encarna el pueblo judío. La lleva consigo. Es un pueblo abocado al exilio. Por eso Israel no tiene sentido. Asentarse en la Tierra Prometida... La Tierra Prometida siempre será la Tierra Prometida. Que no la tierra ganada a base de machacar a nadie, de machacar a los palestinos (Iborra, 2000: 56).

La postura del autor, pues, está clara. De nuevo, y como venía ocurriendo hasta ahora, ser judío y no estar ubicado preferentemente en ningún lugar, desde el punto de vista sociológico, implica que puede estar en cualquier parte; es decir, un judío es un elemento volátil que está y no está, y es además un elemento que no pertenece a ningún grupo: no pertenece al grupo en el que se sitúa, primero, porque su raza es otra y, segundo, porque no va a permanecer en ese grupo. Tampoco pertenece a su propio grupo porque éste no existe, está disperso. De esta manera, es necesario que sea una especie de inadaptado donde quiera que vaya, y parece claro que esta característica llamó la atención de Valente, porque nadie mejor que un judío para desestabilizar un sistema que en realidad no le importa. Su simple presencia, por todas las connotaciones que arrastra, es desestabilizadora. Así lo concibe el autor a propósito de Uriel de Acosta, de quien opina que su marranía le sirve para integrarse en un sistema en el que no cree y progresivamente, dentro del mismo grupo, ir transmitiendo su descreencia, la semilla de la desintegración (cfr. Valente, 1993).

Como sabemos, se pueden encontrar referencias directas al mundo semítico en varios relatos, como “Abraham Abulafia ante Portam Latinam”, “Una salva de fuego

por Uriel" y "Mi primo Valentín". En el primero, encontramos al cabalista medieval y, como una aparición fantasmal, a Maimónides. Ambos representan, frente al poder del papado, el conocimiento buscado personalmente y el destino tomado por propia iniciativa. En el segundo relato se nos habla de la ortodoxia rabínica, que también existe, y que reprime la actividad de Uriel, judío huido de la persecución católica y que cae en la de su propio pueblo.

El último relato, finalmente, es una especie de parábola de la trayectoria histórica del pueblo judío como pueblo abocado al eterno caminar y a la eterna búsqueda de esencias secretas. Nos interesa, sin embargo, de modo especial por ser un anclaje esencial entre el mundo judío y el gallego, de modo que en él se llega a una casi total identificación del destino de los dos pueblos. Como sabemos, se relata el encuentro de Valentín Israel Valente con un ángel andrógino en medio de la ciudad de Caracas. Ante todo, el origen de Valentín es claramente gallego: en primer lugar, porque se dice que es difícil seguir los lazos de su familia "perdidos desde la diáspora de las juderías del Miño"; segundo, porque se pregunta el narrador "¿Era la rama de mi primo de Ribadavia, donde aún queda, sonámbula y perpetua, la judería?" (51) y, en tercer lugar, porque comparte apellido —Valente— con el autor, como *alter ego* suyo. Por otro lado, es evidente que también es judío, por las referencias a las juderías ourensanas, a la tía Rebeca y por su segundo nombre, Israel. Así, el autor consigue una fusión de los dos mundos, el gallego y el judío, de modo que, cuando se dice que "Luego se fueron para toda la tierra" (51) no sabemos en realidad si se refiere a los gallegos que efectivamente emigraron a casi toda Hispanoamérica[467], o a los judíos, en su diáspora universal; en realidad, alude a ambas situaciones, que quedan identificadas por el recurso a lo semita gallego, particularmente visible en lugares como Ribadavia, donde, en efecto, se conserva una judería medieval. Valente, de esta manera, identifica ambos destinos y, al mismo tiempo, justifica que él, como gallego, se haya visto obligado a exiliarse como los judíos.

También respecto a la conexión entre lo semítico y lo galaico en este relato, es preciso hacer alguna anotación más, desde el punto de vista del análisis del fenómeno de la emigración, que, como es bien sabido, afectó tanto a uno como a otro pueblo, si bien con características diferentes. Analizándolo

[467] A Hispanoamérica y, en general, a todo el mundo; así lo reconoce el autor en una entrevista: "Siempre digo que los gallegos nacemos en Galicia para irnos de Galicia y estar «sempre chorando por Galicia» (...)". Al mismo tiempo identifica esta situación con la semita: "Y ese es un mundo de creación que encarna el pueblo de Israel, la diáspora, por eso es una blasfemia que Israel sea un estado" (Castro: 9).

desde esta perspectiva, cabría preguntarse si existe alguna razón para que Valente haya localizado el desarrollo de la acción en la ciudad venezolana de Caracas. Partimos de que el propio Valente fue un emigrante y al tiempo exiliado, pero no en América, sino en Europa. Sabemos que la emigración española, y en particular la gallega, se dirigió mayoritariamente a los países hispanoamericanos hasta aproximadamente la década de 1950, momento en que se va orientando cada vez más hacia los países centroeuropeos y también hacia las áreas más industrializadas de la propia Península Ibérica, como Cataluña, Madrid o Euskadi. Este detalle nos permite suponer que la referencia a Venezuela puede estar justificada de alguna manera por el ambiente social vivido por Valente en su juventud, antes de su propia marcha a Oxford y Ginebra.

En los años 50, momento en que decae la entrada de emigrantes gallegos en Argentina y Uruguay, Venezuela se convierte en el país que atrae a la mayor parte de la emigración que se dirige a Hispanoamérica. Carlos Sixirei Paredes destaca que "Entre 1950 e 1957 entraron neste país uns 20.000 galegos, ós que compre engadir unha cantidade descoñecida, pero importante, de movedizos itinerantes que arribaron dende outros países sudamericanos (...)" (Sixirei Paredes, 1988: 137). El mismo autor destaca la importancia del colectivo gallego en Venezuela, donde existen siete centros gallegos, dos de los cuales se encuentran en Caracas, y también señala que la acogida a los emigrantes gallegos por parte de la población local fue bastante menos agresiva que la que se dio en otros países: "Venezuela, ó contrario de Arxentina, non dirixiu a súa xenofobia contra o galego" (Sixirei Paredes, *op. cit.*: 142). Parece, pues, que existen fundamentos que permiten entrever una situación susceptible de ser analizada en clave sociológica y también antropológica. Evidentemente, el dualismo presente en el relato en los opuestos ángel-caballo, visible-no visible, etc., puede corresponderse con el carácter también dual de los gallegos y de los judíos emigrados, consistente en la necesidad de alejarse de la tierra propia y el anhelo de la misma.

Ahora bien, insistiendo en la conjunción de lo galaico y lo semítico, desde otro punto de vista, también es evidente que dos de los colectivos de emigrantes de mayor relevancia en Caracas son precisamente el judío y el gallego. Teniendo en cuenta que los judíos, normalmente, tenían una situación socioeconómica muy acomodada, y que los gallegos, debido sobre todo a su falta de formación, se dedicaron normalmente a labores de servicio doméstico, es lógico pensar en el encuentro entre las dos culturas, si bien en niveles de clase distintos. Tal y como señala Sixirei Paredes, el gallego, "(...) nembargantes do seu baixísimo nivel cultural, constitúe o grupo estranxeiro en Venezuela, xunto co xudeo, que ten maior número de fillos con estudios superiores" (141). Evidentemente, puede tratarse de una situación de asimilación de estatus de la clase baja con la superior, procurando para las nuevas generaciones un acercamiento a

las clases altas para las que trabajan. En definitiva, parece, pues, que la identificación entre el mundo galaico y el judío que realiza Valente, no obedece solamente a paralelismos históricos, sino también a coincidencias de tipo social y a cuestiones meramente antropológicas.

Por otro lado, el destino exílico presente en "Mi primo Valentín" también es compartido por Uriel de Acosta y Abraham Abulafia. El primero, en busca de un lugar donde poder pensar y expresarse en libertad, y el segundo rastreando las huellas de las diez tribus perdidas y del río Sambatión. La búsqueda del conocimiento y de la libertad son, pues, los dos motores de este pueblo, que lo hacen coincidir así con el destino de todo poeta, según el pensamiento valentiano.

En lo relativo a las referencias gallegas, además de la anteriormente mencionada, quizás tan sólo exista otra en "Biografía" y en un tono eminentemente mítico y lírico, como evocación ontogenética del origen, pero nunca histórica. Es decir, en tanto que lugar histórico de la infancia o la adolescencia, incluso de la edad adulta, lo gallego no admite diferenciación de lo español, de lo occidental o de lo propio de la edad de plata, y por eso se evitan las referencias explícitas a esta cultura. Sin embargo, en tanto que lugar de partida y lugar del regreso, sí se representa positivamente. Por ello, en el mencionado relato, se dice de Ourense que "lo que ahora con tal designación se conozca poco o nada tenga en común con el posible lugar de su supuesto nacimiento" (147).

Algunos otros casos, como "El mono", donde se menciona a las "gentes que ya no viven en mi país" (47) pueden hacer suponer que existen más referencias a lo gallego; sin embargo, no se trata de una alusión explícita y, por lo tanto, es preferible entenderla como una alusión en general a las gentes que no viven en el entorno en el que nacieron y han desarrollado costumbres nuevas. También vemos que en casos como "La mujer y el dios" o "Segunda variación en lo oblicuo", por poner dos ejemplos en los que sería relativamente fácil desarrollar algún tipo de construcción de base etnográfica, teniendo en cuenta que su ambientación es bastante exótica, tampoco se acentúan las marcas culturales y étnicas para conseguir que tales referencias no se perciban como distintas de las propias.

En definitiva, Valente en ningún caso marca negativamente ningún componente étnico y, sin embargo, sí lo hace en sentido positivo, en los casos gallego y

judío, con la intención de revalorizar dos culturas tradicionalmente despreciadas; pero esto no se debe tan solo al hecho de tratarse de culturas perseguidas, en distintos grados y con variadas intensidades, sino sobre todo porque, por un lado, la gallega es la cultura propia y originaria y comparte con la judía el hecho de ser una cultura de la emigración y el exilio, al que tan apegado, afectiva, intelectual y biográficamente está el autor.

4. 3. 3. Vivir la muerte

Como sabemos, la **muerte** ocupa un lugar central entre las preocupaciones plasmadas por Valente en su narrativa. Ya hemos visto en distintos apartados, desde el temático y argumental, hasta el mítico y simbólico, cómo la muerte y / o los muertos son una presencia constante en los relatos que se asocian a la infancia, sobre todo por su empleo como método de ambientación que, por un lado, refleja el ambiente cerrado y clausurado vivido por el niño y, por otro, representa una situación real, pues es evidente que la postguerra tuvo como característica demográfica una mortalidad elevada. Evidentemente, esto nos abre una doble perspectiva que nos permite tratar la muerte representada en los relatos, ahora con un enfoque antropológico. En primer lugar, si la muerte aparece con gran frecuencia unida a la memoria de la infancia del protagonista, y esta infancia, como también hemos visto, es siempre una reelaboración de la infancia del propio Valente, es evidente que la imagen de la muerte que podamos encontrar deberá tener alguno de los rasgos del tratamiento de la misma en la **cultura** o sociedad **gallega**. Por otro lado, en algunos casos donde la muerte no está directamente asociada al mundo gallego, o al menos al mundo gallego de la postguerra, también es posible analizarla según los presupuestos de la antropología.

Para realizar este análisis nos centraremos en los aspectos más relevantes que pueda presentar la aparición de la muerte en casos como “El vampiro”, “Hoy”, “El regreso” o “De la no consolación de la memoria”, que se refieren al componente tanático con marcados caracteres antropológicos.

En primer lugar, habría que hablar de las llamadas “manipulaciones de tensiones”, consistentes en comportamientos dirigidos a rebajar la tensión que provoca la presencia de la muerte en el grupo social o familiar. Por ejemplo, de las prácticas de **explicación de la muerte**, dirigidas a hacer entrar dentro del campo de lo normal un suceso que se vive, por parte del entorno, como no natural; es decir, se pretende que los

familiares o allegados del muerto acaben por aceptar que lo que les ha ocurrido a ellos es lo que suele ocurrirle a todo el mundo. Para conseguirlo se dan dos tipos de explicación, uno parcial y otro total, tal y como los denomina Marcial Gondar Portasany (1993). El primero de ellos consiste en la búsqueda de analogías, de casos similares que permitan comprender la llegada de la muerte como algo no inédito. La función de estas explicaciones generalizadoras es que "ó individuo preocúpao moito menos a lóxica da súa praxe co sentirse membro do grupo" (Gondar, 1993: 72). Es decir, se trata de que el afectado por la pérdida de un ser cercano no se sienta distinto al resto de los miembros del grupo. Por otro lado, los razonamientos explicativos totales no se limitan a una generalización analógica de casos equivalentes, sino que se dirigen a dar una explicación concreta para el caso concreto, una búsqueda de causas empíricas —que dominan en el mundo urbano, tecnificado y científico— o personales —habituales en el mundo rural, más tradicional— para esa muerte.

Es evidente que estos comportamientos ante la presencia de la muerte aparecen reflejados en la narrativa de Valente. Sin ir más lejos, recordemos que el —casi— lema central de "El regreso" es la insistencia en la cuestión del porqué de esa muerte, a la que se pretende dar distintas explicaciones, que, como se dice al inicio, no son más que "especulaciones gratuitas, fruto del deseo, de la nefasta "necesidad" de explicárselo (...) con un burdo deseo de autodefensa (...)" (85). Tal es, en efecto, la idea que Valente ataca: la necesidad de explicarse de manera casi científica la llegada de la muerte, y más apelando a implicaciones de causa y efecto, le parece negativa y sobre todo inútil, porque no conduce a nada, debido a que la muerte no es explicable ni en causalidad ni en tiempo. Evidentemente, el autor, de esta manera, está rompiendo uno de los tabúes fundamentales relativos a la muerte, y, como iremos viendo, no será el único. Las **explicaciones tradicionales**, o, mejor dicho, los simples intentos de explicación, le parecen **baladíes**, quizás porque proceden de un sistema de pensamiento causalista que había dominado su infancia y contra el que reacciona el autor.

Desde el punto de vista de la tradición gallega, uno de los objetos de explicación para la llegada de la muerte es la presencia de los que Marcial Gondar denomina personajes "metaempíricos", que serían, básicamente, las almas de los difuntos, Dios y los santos. En el caso de Valente son los primeros los que suelen tener un papel más claro. Parece bastante claro que si se pretende mostrar la sobreabundancia

de la muerte, así como su importancia cualitativa en una sociedad concreta, la manera más sencilla de hacerlo es apelando a los mismos muertos. En casi todas las sociedades tradicionales, el muerto es a la vez un ser al que se quiere pero que ya no es el mismo, y se convierte en una entidad desconocida y que ante todo causa temor. La presencia de la muerte es una amenaza, a la vez, para los individuos y para el grupo, y frente a dicha amenaza se hace necesario establecer determinadas estrategias de defensa, ciertos sistemas de externalización del temor latente.

Es bastante normal que Valente presente la idea del temor mediante la aparición de las imágenes de los difuntos. Por ejemplo, en el caso de "De la no consolación de la memoria" se dice que "Calle abajo venía un muerto prematuro con una indescifrable sonrisa en la voz ciega" (127). La presencia de un muerto tiene, desde luego, un cierto valor premonitorio, ya de la propia muerte ya de la de otra persona cercana. Por otro lado, debemos destacar el hecho de que se trate de un muerto "prematuro", porque, tal y como destaca Marcial Gondar, las características de la juventud, salud o muerte imprevista y normalidad asociadas a un muerto provocan un sentimiento de mayor respeto y temor que si el muerto es anciano, la muerte es previsible y la situación de la misma es normal. Un muerto prematuro, por tanto, resulta más peligroso que uno que no lo sea. De manera que, en un época en que los muertos prematuros, los fusilamientos, etc., estaban a la orden del día, el sentimiento de imprevisibilidad respecto a la llegada de la muerte y, por tanto, de inseguridad, debía ser mucho mayor, lo cual explica la tensión constante con que Valente hace aparecer la imagen de la muerte y de los muertos. De esta manera, nos podemos explicar que en un cuento como "Hoy" el niño sienta la inquietud propia de quien nota la muerte pero no la puede asociar con nadie en particular: "Pero nadie había matado a nadie especialmente aquel día, me dijeron. Aún no." (81). La inquietud no parece generada tanto por la presencia del o de los asesinos como por la incipiente aparición del fenómeno de la muerte, que todavía no es posible asociar a nadie; es decir, como sensación, el hecho del levantamiento militar, desde la perspectiva del niño, equivale a una premonición de muerte.

Otro caso en que los difuntos aparecen con ese valor de amenaza o premonición es "El vampiro", que advierte que "Los velatorios eran pan de cada día y profesión segura de la noche. Si nos acostábamos era para yacer sodomizados por un

muerto frenético. Mejor era velar. Mejor era cabecear entre marejadas de sueño (...)" (39). Esta cita merece una atención mayor. En primer lugar, en efecto, la amenaza de los muertos se percibe como inmediata y repetida. Pero, además de todo esto, la presencia de los difuntos implica una cierta lucha de los vivos, un esfuerzo sobreañadido contra esa muerte. Precisamente por ello se menciona como un hecho iterativo tanto la muerte como el ritual que la sigue, el **velatorio**. En el velatorio, precisamente, es donde se establece esa lucha, representada por la posibilidad de que quien se duerme caiga en poder de un muerto frenético que lo sodomiza. Evidentemente, estamos ante la identificación del sueño con un estado similar y, hasta cierto punto, previo y preparatorio para la muerte. En efecto, el sueño, "que ó se-la forma máis intensa de distracción asemella maiormente á morte (...) debe ser exorcizado cando o *analogatum* está tan presente" (Gondar Portasany, *op. cit.*: 107). Para conseguir ese exorcismo una condición inexcusable es la de no caer en el sueño, es decir, la de no acercarse simbólicamente a la muerte. Para ello existen diversos medios, en la cultura tradicional, entre los que se encuentran el diálogo o la narración de historias, los juegos, la comida, la bebida, etc. Precisamente, en este mismo relato se hace referencia a la costumbre del alcohol en los velatorios: "No había corrido apenas entre los parientes el áspero vinazo que mancha de tanino las tazas y la lengua ni el seco aguardiente destilado en la bodega familiar" (39). En primer lugar, la referencia al aguardiente de fabricación familiar apunta a la costumbre gallega de determinadas regiones vitivinícolas de destilar en cada casa este tipo de bebida. En segundo lugar, la simple presencia del alcohol en un velatorio se refiere a una situación típica y habitual en el campo gallego durante la primera mitad del siglo XX, si bien con diferentes incidencias y particularidades regionales. La costumbre de ingerir alcohol en los velatorios, además de verdaderos banquetes de comida en algunos casos, está determinada, entre otras cosas, por el estatus socioeconómico de la familia del difunto. En este caso, tal y como detalla el narrador, la familia era pobre, y por ello apenas había corrido el alcohol.[468]

En definitiva, parece tratarse de la constatación de una situación habitual que bien pudo haber vivido el autor y que, en todo caso, pertenece sin duda alguna al ámbito de la antropología galaica. Así, el alcohol es un elemento que permite alienarse, alejarse

[468] El comportamiento habitual, sin embargo, suele ser el contrario; es decir, una familia con pocos recursos económicos suele intentar disimular esta carencia sirviendo banquetes que podrían estar fuera de sus posibilidades. En el cuento, sin embargo, no parece ocurrir esto.

de la situación presente y, al mismo tiempo, provoca un cierto tipo de inconsciencia que permite que determinadas actitudes presentes en los velatorios tradicionales, que no serían admitidas o lo serían difícilmente en una persona sobria, se dejen pasar debido a la función del alcohol de generador de irresponsabilidades. De esta manera, el consumo del alcohol, si bien no se percibe en el relato, será el método que permita en las sociedades tradicionales romper el tabú del respeto al muerto mediante juegos, bromas, chistes, etc. Tal y como dice Gondar Portasany, "Hai velatorios sen chistes, sen bromas, sen xogos, mais é difícil atopar un velatorio sen alcohol." (100). De este modo, parece evidente que Valente recoge de manera bastante fiel algunos aspectos de las tradiciones populares gallegas en torno a la muerte. Sin embargo, en otros detalles, como es el hecho de que sea solamente uno el velador, o que el muerto se levante de su ataúd, se aleja de los datos antropológicos. Hasta cierto punto cabría la posibilidad de considerar el hecho sobrenatural como un ejemplo de lo que se ha llamado "externalización del temor" ante el muerto, consistente en provocar un comportamiento en los veladores que rebaje la tensión de la situación y reduzca la seriedad de la misma, si bien el hecho relatado no se debe a una actitud del velador, sino al propio muerto, dotado de voluntad.

Es evidente, pues, que Valente **no oculta** en ningún caso el fenómeno de la **muerte**, al contrario de lo que es habitual en el comportamiento social de la contemporaneidad occidental. Y esto se refiere tanto al hecho mismo de la muerte como a sus efectos sociales. Así, por ejemplo, en algunos casos también aparecen representados los efectos que una muerte concreta puede causar en un grupo determinado. Así ocurre, sin ir más lejos, en "La mujer y el dios" e "Intento de soborno". En ambos encontramos un caso similar: el de una mujer que ha perdido a su familia, bien se trate de los padres, el marido y los hijos, como en el primer cuento, bien del marido únicamente, como en el segundo. Ambas mujeres se quedan solas, y pasan a tener en el seno de la sociedad un papel minoritario e infravalorado. En el primero de los relatos tenemos una ambientación africana que, en todo caso, no pasa por alto el hecho insólito de que una mujer viuda se ponga a buscar al dios que cree que es causa de su desgracia personal. En el caso de "Intento de soborno", sin embargo, encontramos la referencia a la viuda socia de la empresa, de la que se dice que es una "rara entidad jamás visible" (121). Evidentemente, en este segundo caso estamos ante lo que algunos

autores han denominado "suicidio social"[469], que es un mecanismo que se pone en marcha en el momento en que alguien necesita asumir o, mejor, superar una pérdida personal. Particularmente, en el orden personal más que en el familiar, este tipo de suicidio consiste en desaparecer de la vida pública. Aplicado en particular al caso de la viudez femenina, la situación de una mujer que pierde a su marido, desapareciendo así un matrimonio en el que ella había sido una parte pasiva en las relaciones sociales con la comunidad, si la presión a la que es sometida es lo bastante intensa, la reacción más normal, al menos en la sociedad tradicional en la que nos estamos centrando, es la del encierro doméstico y el abandono de toda actividad pública.

Un caso similar, si bien con ciertos matices, es el que encontramos en "Con la luz del verano", donde, recordemos, una anciana muere dejando a otra, con la que convivía, en una soledad casi absoluta que ésta contrarresta con un encierro ya no físico y real, que se supone, sino mental, en el mundo de la fantasía y del recuerdo de la infancia, representado por la luz intensa que la rodea; al margen de ciertos fenómenos físicos, como la incapacidad para el llanto, dominan, pues, los de tipo psicofísico. Tengamos en cuenta también que el relato es, además, una negación de la posibilidad de explicarse esa muerte, para la que se dan muchas posibles causas, todas ellas obvias y, por tanto, inoperantes: "Se murió de vieja. Murió de morir. Murió de caerse al suelo" (103). Leemos, por tanto, un relato del intento de explicación habitual en estos casos, si bien aparece subvertido y hasta cierto punto parodiado. También señalaremos la presencia del llanto; como sabemos, este fenómeno es una de las manifestaciones más evidentes que aparecen unidas al fenómeno de la muerte. Normalmente se trata de un comportamiento normal, natural, pero en otros casos existe el llamado "planto" ritual, asociado, como otros comportamientos, a sociedades tradicionales[470]. En el caso de este relato podemos intuir este fenómeno, dado que la anciana superviviente quiere pero no puede llorar; es decir, no parece sentir necesidad real de hacerlo —está, recordemos, más bien en su mundo mental que en el real— pero al mismo tiempo algo la impulsa a querer llorar por la pérdida. Seguramente se trataría de un respeto intuitivo a las costumbres aprendidas, a la norma social.

[469] Cfr. Gondar Portasany, 1991: 132 y ss.

[470] Recordemos que Valente se refiere a este fenómeno en alguno de sus poemas, en concreto en el momento en que evoca el planto ritual espontáneo que se hizo en el funeral de su abuelo materno.

Al lado de estas percepciones con sentido antropológico, como vemos normalmente asociadas a una sociedad tradicional que suele ser la del recuerdo de la infancia del autor, encontramos además muchas otras alusiones o presencias de la muerte, pero desposeída ya de un gran sentido antropológico, conteniendo, por tanto, un valor casi sólo social. Así ocurre con los casos en que la muerte aparece como un ritual, en los relatos que presentan algún asesinato —"El ala", "El fusilado", "Discurso del método", "En la séptima puerta", "Una salva de fuego por Uriel", "El uniforme del general"— o donde tiene un carácter simbólico o filosófico —"Acto público" y los repetidos vítores al muerto; "Fragmento de un catálogo" como reflexión sobre la memoria o el olvido de los muertos; "La última lección" donde el maestro devora al alumno—...

Parece, pues, que en lo relativo a la presencia de la muerte como fenómeno antropológico y cultural, Valente realiza un doble encuadramiento; por un lado están los relatos donde la muerte es básicamente un fenómeno social evitable —asesinatos, violencia— y que por tanto es susceptible de ser criticado. Este enfoque, como vemos, suele asociarse a un conocimiento más o menos claro y empírico de la realidad, pero no tanto a una vivencia social y cultural. Por otro lado nos encontramos con una serie de relatos, derivados en su mayoría de la memoria de la infancia —real del autor o ficcionalizada del narrador o personaje— que presentan la muerte como una vivencia de una cultura particular, marcada por sus valores tradicionales, y que hemos comprobado que, en muchos de sus rasgos, puede asociarse directamente con la cultura gallega que el autor pudo haber vivido.

4. 3. 4. Cosas que han sido. Cultura material

Otro aspecto de la cultura material que podemos analizar dentro de los relatos, atendiendo a su reiterada aparición y a los valores simbólicos que contiene es el de la comida y la bebida, la **alimentación**, ya sea tratada de manera simbólica ya puramente material y fisiológica. Como han estudiado diversos antropólogos, el alimento puede tener un gran valor afectivo, asociado a la infancia, en tanto que los niños, en un

El autor evoca este momento en varias ocasiones, como en la entrevista con Rodríguez Fer (1998:

principio, son incapaces de alimentarse por sí mismos, y necesitan que alguien que los cuida les proporcione alimento; de esta manera, al estilo proustiano, el alimento se puede asociar de manera positiva a la memoria de la infancia[471]. Del mismo modo, en el caso de que la infancia se perciba negativamente en el recuerdo, lo más probable es que la alusión a los procesos de alimentación adquiera también marcas de negatividad.

En el caso de los relatos de Valente es sencillo observar la cantidad de referencias existentes en torno a la idea de la alimentación. En primer lugar, debemos remitirnos a lo ya tratado en el apartado histórico-literario respecto a la obesidad como símbolo de la avaricia. Recordemos que Valente tiende a representar el carácter posesivo de algunos personajes aludiendo a su obesidad, como ocurría en "El regreso", con el "obeso heroico funcionario" (88), "Sobre la imposibilidad del improperio" —"obeso y hueco no podía, sin duda, dormir" (155)—, u "Homenaje a Quintiliano" —donde el personaje descrito "ha echado sotabarba" (129)—, además de otras alusiones a la idea de blandura, naturaleza fofa o falta de consistencia. En efecto, los personajes caracterizados con estas condiciones son casi siempre miembros de las clases altas, dirigentes del sistema social[472]. Pero, además, se trata de hombres. Debemos tener en cuenta que el modo de entender la alimentación es una marca evidente de diferenciación social, tanto en lo relativo a la clase social como al género, entre otras variables; tal y como lo expresa Pat Caplan:

> In recent anthropological and sociological work on food and feeding in western societies, there is a preoccupation with food as a marker of difference, including such classic sociological variables as gender, age, class and ethnicity which frequently 'make a difference' to eating patterns (...) (Caplan, 1997: 9).

Evidentemente, el reflejo de los relatos de Valente apunta a esta doble condición, masculina y de clase social alta, de los personajes, aunque entendemos que

452).

471 "La criatura dependiente asocia la seguridad y el calor afectivo con quienes le suministran alimento, y los alimentos de la infancia con frecuencia adquieren una impronta que permanece durante toda una vida" (Sidney Mintz, 1999: 7).

472 En algún caso, como el del torturador de "Discurso del método", que se daba "grandes manotazos en el cuello, entre sebo y sudor" (73), o el taxista de "La visita", que también transpira abundantemente, la obesidad, unida a la idea de seborrea, sudor, etc., aparece en clases bajas, asociados, en todo caso, al sistema de poder.

es la segunda noción la prioritaria, sobre todo en tanto que existen algunos casos de obesidad femenina en clases medias, como ocurre con las mujeres de "La visita", de "sólida apariencia y gruesas ubres" (145). En este caso parece que se produce un proceso de asimilación en la opulencia física por parte de estas mujeres, que pueden estar intentado acercarse a un cierto prototipo físico ideal que, evidentemente, no es el actual. También parece claro que, al igual que ocurre en muchos otros casos, Valente está invirtiendo los modelos socialmente dominantes, parodiándolos de alguna manera. En efecto, toma como criterio de identificación peyorativo de una clase social determinada el de la sobrealimentación, asociándola, en cierta manera, a los excesos de esta clase. En ningún caso existen referencias a personas obesas que no sirvan para satirizarlas.

Al lado de la sobrealimentación, y por contraste, también encontramos casos donde lo que se menciona es el **hambre**, la falta de alimentos. Evidentemente, se sobreentiende que en todos los relatos donde se presentan situaciones como puede ser la de los locos, los perseguidos, etc., debe aparecer, como elemento constitutivo de esa situación, el hambre. Pero, además, ésta aparece explícitamente mencionada en "Fuego-Lolita-mi-capitán", donde se hace referencia a que "Las atenazadas clases medias de los años del hambre disimulaban pústulas secretas (...)" (123). Como ocurría en el caso anterior con la obesidad, el hambre también se atribuye a las clases medias, no a las clases bajas, que, evidentemente, eran las que de modo más claro y dramático la padecían. Es decir, se trata también se potenciar el valor social y simbólico de la comida: las clases populares simplemente padecían el hambre física; las clases medias, además del hambre física tenían que enfrentarse a la apariencia, al hecho de mantener su estatus a costa de no mostrar públicamente su necesidad alimenticia —o la debilidad de la enfermedad, los antecedentes políticos innombrables, etc.—. Algo similar ocurre con el "odio del anémico" (95) en "Undécimo sermón (fragmento)". La falta de alimento aparece como una característica negativa pero siendo extrapolada a lo moral. El anémico no odia por ser anémico, sino que es anémico porque odia. Así pues, la comida, una vez más, tiene un claro valor simbólico en la sociedad retratada. De un lado, la sobreabundancia de alimento simboliza los excesos y la desmesura, los abusos de las clases sociales dominantes, pero, por otro lado, el hambre no es propia de las

víctimas o de las clases sociales bajas, sino que, una vez más, se atribuye a las clases medias y altas como sinónimo de escasez, sobre todo en lo moral.

Por otro lado, la alimentación es una **actividad social** en la que se produce un intercambio de productos que se comparten al ser consumidos; el hecho de compartir alimentos supone la aceptación de las personas que comen junto a uno, supone admitir la igualdad jerárquica de éstas respecto a uno mismo (Mintz, 1999: 9). Yendo un poco más lejos, las comidas colectivas pueden ser una manera de equiparación social. Fijémonos en dos relatos como "La ceremonia" y "Los nicolaítas". El primero de ellos presenta un banquete social en el que, por cierto, los alimentos son lo menos importante y, de hecho, ni siquiera se mencionan. En el segundo caso se dice de los nicolaítas que "Les gustan las comidas concertadas" (133). En ambos textos, por tanto, los alimentos en sí pierden importancia en favor del sentido social de la reunión. El hecho de que una serie de personas se reúnan en torno a una mesa para comer los mismos alimentos es una manera evidente de cohesión social y, a la vez, de interacción entre los distintos miembros. Al igual que llevar un mismo vestido, tener un mismo acento, vivir en una zona similar, etc., la comida también es una manera de agrupación y discriminación social en la cultura occidental[473]. En efecto, compartir mesa sirve de equiparación, pero la posición relativa que se ocupe en esa mesa, así como el turno que se tenga para ser servido, etc., van a servir también para diferenciar la jerarquía de los asistentes: "El ceremonial es esencial porque el banquete pone de relieve las estructuras de poder y de ostentación de riquezas" (Simón Palmer, 1998: 52). En este tipo de ceremonias gastronómicas, además de la jerarquización, es importante también el espacio en el que se celebran; así, lo habitual es ocupar salones o comedores, lugares especiales de las casas habilitados para la recepción de gente ajena a las mismas y en los que el anfitrión puede mostrar su poder económico y social. En este sentido, recordemos que en algún caso como "De la no consolación de la memoria" el narrador se refiere a los "ridículos salones" (127) de la memoria de la infancia.

Al igual que ocurre con la comida, la **bebida** también puede ser objeto de rituales que la presentan como un modo de nivelación social. Así, en "Discurso del método" la mujer y el hombre protagonistas beben de un mismo vaso; es el hombre el

[473] Sidney Mintz explica que las leyes del sur de Estados Unidos propugnaban en algunos casos la separación de negros y blancos "en algunos aspectos esenciales del comportamiento, incluyendo la comida y la higiene personal" (10).

que ordena que el vaso vuelva a ser llenado, y es siempre él quien bebe primero. Sin embargo, al final, una vez que el protagonista ha demostrado su debilidad delante de la mujer, es ella la que bebe primero, apropiándose, simbólicamente, del dominio.

Siguiendo con la bebida, suele ser habitual que ésta sirva para representar ciertos **ritos de entrada**, con valor eucarístico; de entrada en la sociedad o de entrada en la conciencia. Así ocurre en "El vampiro", donde el velador sale a la calle y bebe del líquido del suelo, pasando, desde ese momento, a poseer la conciencia de la situación en la que vive. También en "Biografía" se bebe ritualmente el agua de las Burgas, para "defenderse de las miasmas de la muerte" (147). La ingestión de alimento o de bebida implica que la persona que lo toma está asimilando parte del mundo exterior[474]. La comida o la bebida llevan consigo ciertas características que van a pasar a la persona y que la van a dotar de ciertas propiedades. En el caso del agua de la fuente tenemos una función de limpieza, ya que el agua nace caliente y limpia y llega de los "dioses del fondo", y pasa al interior del personaje, llenándolo y limpiándolo y evitando, así, la posibilidad de que la muerte ocupe el lugar interior que tiene el agua. En el caso de "El vampiro" no es agua limpia lo que se toma, sino "un líquido purulento, negro e invisible" (41). Es la operación contraria, ya que se toma lo peor del ambiente para digerirlo. Es como un envenenamiento voluntario y premeditado. La comida, por tanto, también puede representar un castigo a uno mismo, puesto que se puede comer un alimento que no nos es grato si se sabe que necesitamos comerlo para conseguir algún fin.

Seguramente en ese intento de llenado interior, tanto con elementos positivos como con elementos desagradables, exista un componente antropológico básico. La oquedad interior del ser humano es susceptible de llenarse con cualquier cosa procedente del mundo exterior. Por supuesto, es preferible que este llenado se produzca con sustancias beneficiosas, o en todo caso neutras. Y, todavía, es preferible llenarlo con sustancias desagradables que se saben necesarias para evitar males mayores; así, el personaje bebe el líquido purulento, el lodo ensangrentado, para evitar quizás que la causa de esa sangre derramada, la muerte, ocupe su interior, igual que ocurría con las aguas de las burgas; sería, así, una especie de magia por simpatía, que anula lo idéntico con lo idéntico.

En los velatorios tradicionales de Galicia era habitual servir banquetes, con comida y bebida. Marcial Gondar Portasany explica este hecho a través de varios factores, como son el hambre endémica hasta mediados de siglo en el campo gallego, el valor alienante de algunos productos, como el alcohol y, sobre todo, como un método de llenado interior. Habitualmente se consideraba necesario acudir a un velatorio tras haber comido, y se entendía como necesario y casi obligatorio continuar comiendo a lo largo del mismo, comiendo sin cesar, incluso sin ganas y más allá de las ganas mismas, como medio de defensa del llamado "aire del muerto", es decir, del aire que rodeaba al muerto, que podía entrar en el interior de los veladores y, por supuesto, causarles la muerte. El alimento, por tanto, impedía la entrada de ese aire, al ocupar todo el espacio interior (cfr. Gondar Portasany, 1993)[475].

Un ejemplo más de esta alimentación ritual lo encontramos en "El uniforme del general". Allí, el protagonista, que espera el momento de ser fusilado "Sentía un vacío enorme en el estómago y a la vez un deseo, al que no conseguía dar suelta, de vomitar. O le habría gustado comer, comer hasta quedarse sordo para no oírse más. Morir ha de ser —pensó— como tener hambre y náuseas a al vez" (139). En primer lugar está el tema del hambre exacerbada, que es un deseo ya no tanto de alimentarse como de comer, de ingerir, como un acto mecánico sin más sentido que llegar a llenarse por completo, a perder la noción de la propia identidad: no poder oírse a uno mismo. La comida sería, pues, un medio de enajenación y, a la vez, teniendo en cuenta que el hombre espera para ser fusilado, es una reafirmación de la vida, de la actividad física de la digestión, y una manera de ahuyentar a la muerte no dejándole sitio en el interior. Por otro lado está el deseo opuesto, el de vomitar. Ambos unidos le parecen al personaje propios de la muerte. Evidentemente, morirse —con valor aspectual durativo y no terminativo— implica un tránsito indefinido entre la vida y la muerte; la primera implica comer y la segunda ayuno. Alimentarse, pues, es sentirse vivo, y vomitar es dejar el sitio libre para la llegada al interior de la muerte. Ambas funciones aparecen unidas en ese trance o agonía.

---

474 "Comiendo se introducen en el cuerpo sustancias externas, dando lugar a un acto de confiar e intimidar (*sic*), así como de especial vigilancia, por parte de quienes comen" (Mintz, *op. cit.*: 10).

475 Si bien no se trata de un caso estricto de alimentación, también en "La mano" la voz del confesor se va apoderando por dentro del niño. Es decir, se reconoce un proceso doble de aniquilación y de posesión. Ese aire del muerto también se denomina tradicionalmente "aire lurpio" o "aire cativo, como explica Vicente Risco (1979: 276).

Si volvemos sobre "El vampiro" comprobaremos que el muerto del velatorio, en un momento determinado, vomita: "vomitaba sin término un líquido viscoso, negro e invisible" (41). Este personaje, por tanto, se vacía; de su interior sale, sin embargo, un líquido negro que no es alimento previamente ingerido. Del muerto sale, por tanto, la muerte misma, que finalmente será bebida por el velador. Así, esta lucha entre la comida y el vómito es, en sentido antropológico, la que se da entre la vida y la muerte.

Finalmente, una última manera de entender la comida, también con valor antropológico, es la que se deriva de la idea de **ser comido** uno mismo, de que alguien pueda servir de alimento a otra persona. En "El regreso" Mayer quiere ser digerido, quiere entrar "en el vientre seguro, inmenso y fecundo de la iniquidad" (88). Se trata, desde luego, de una ingestión defensiva, y que tiene para el personaje un valor de salvaguarda, positivo. Sin embargo, en otros casos, no ocurre lo mismo. Por ejemplo, en "La última lección" hay un caso de antropofagia donde el maestro acaba por comerse al alumno; en "La mano" el can peludo que es percibido en visiones se come las entrañas del niño, y en "*A midsummer night's dream*" la araña se sacia de sangre del personaje, que, a su vez, se apoya en la bebida para poder narrar su historia. Evidentemente, en estos casos se trata de una apropiación de la vida o de la materia interior de la vida; al contrario que en otros casos ya vistos, se trata ahora de un vaciamiento casi ritual de la sangre, las vísceras, etc., que va a dejar un hueco que se puede llenar enseguida con la presencia de la muerte o, simplemente, con las ideas, símbolos o nociones del devorador. Por tanto, al contrario que en los casos de canibalismo ritual, donde el devorador se apropia de la naturaleza de la víctima, en estos es la víctima la que es ocupada por el devorador.

Así pues, hemos visto cómo el tratamiento de la alimentación le sirve a Valente para simbolizar ante todo las condiciones morales de la vida que se representa, mucho más que las condiciones propiamente físicas y alimenticias; la sobrealimentación o el hambre son condiciones morales de las clases medias, que, al mismo tiempo, usa la comida como ritual social.

El **vestido** como manera de identificación de una cultura popular, a diferencia de lo que hemos visto respecto a la comida, apenas tiene manifestaciones. Como se recordará, la presencia de determinados elementos de vestuario, en concreto de los uniformes, ya fue tratada como un rasgo sociológico. Evidentemente, desde el punto de

vista de la antropología, la tendencia a llenar el espacio con idénticos vestidos, sean estos hábitos religiosos, uniformes militares, médicos, de trabajo, etc., revela un intento de forzar una apariencia de identidad basada en una ocultación forzada de la heterogeneidad potencial bajo las formas de la homogeneidad del vestuario.

Por otro lado, también existen algunas menciones un poco más concretas y que permiten identificar materialmente la sociedad descrita; en primer lugar, la presencia del color negro del **luto** evidencia una clara situación material y espiritual donde la muerte y, sobre todo, las formas sociales de la muerte dominan la mayor parte de las manifestaciones sociales; así, es significativo que en "El vampiro" el personaje recuerde una infancia donde los niños iban "vestidos de rígida y enlutada pana" (39). Por otro lado, la mención de la tela de pana es una muestra evidente de que el lugar y el tiempo referidos son la España de postguerra, pues esta tela, resistente y barata, era la que permitía satisfacer, en esa época de escasez, las necesidades de vestido. Otro detalle significativo del mismo momento histórico, también alusivo al vestuario de los niños, es el que encontramos en "Hagiografía", donde el protagonista "Iba de pantalón corto todavía, aunque algunos de sus amigos ya vestían bombachos, los bombachos aquellos que vestían los niños ya crecidos en la triste posguerra" (149). En efecto, los pantalones bombachos fueron una especie de uniforme para los jóvenes de la postguerra española. Por otro lado, el detalle del niño que todavía lleva pantalones cortos mientras que algunos de sus compañeros ya los llevan largos revela un rito social de esa sociedad, consistente en que los adultos y los niños debían diferenciarse por su vestuario, en tanto que los segundos vestían pantalón largo hasta una determinada edad, en que entraban en la pubertad y, por tanto, cambiaba su estatus social. Evidentemente, se trata de un rito de tránsito o iniciación de tipo tribal, básico, pues[476]. El hecho de que el niño permanezca con pantalón corto significa, evidentemente, que todavía no es considerado como un adulto. Así pues, parece que la edad es un criterio insuficiente en la adquisición del nuevo estatus y, al menos en el caso de los varones, parecería estar un tanto más en dependencia de criterios subjetivos, como la aparición de signos de virilidad que, por otro lado, el protagonista experimenta ya. En todo rito iniciático se

[476] Los ritos iniciáticos pueden ser tribales, cuando son obligatorios para que los neófitos puedan conseguir el estatuto de adultos dentro de un grupo social; religiosos, cuando se trata de elegir intermediarios entre el mundo espiritual y el humano; y facultativos, cuando son optativos y se utilizan para entrar en determinadas sociedades o grupos específicos. Cfr. Bonte, Izard *et alii*, 1996.

establecen tres fases —la separación, la marginación y la agregación— a ninguna de las cuales ha llegado todavía el protagonista. De esta manera, se mantiene al margen del rito y, por tanto, de la adquisición de una identidad social que le permitiera ser reconocido por el grupo como un miembro adulto del mismo.

Otro ejemplo más de que el vestido puede, en cierto sentido, imprimir carácter social, es decir, que puede habilitar o inhabilitar para pertenecer al grupo es el de "Con la luz del verano", donde se presenta a las dos hermanas protagonistas, que son ancianas, como "siempre vestidas de remotas niñas" (103). En este caso reconocemos la tendencia psicológica a refugiarse en la memoria como mecanismo de defensa que hace que muchos locos se vistan y se comporten como niños. Es evidente que la adopción de un vestuario propio de la infancia tiene un sentido, que es el de la búsqueda de una cierta impunidad para los propios actos. Con una lógica imitativa, si los niños no son responsables de sus actos, un adulto vestido de niño tampoco lo sería. Comprobamos, por tanto, que Valente es capaz de descubrir en el vestido una simbología cultural de raíces tradicionales, relacionada profundamente con la idea de identidad y alteridad: lo que es igual se viste igual, y lo que es distinto debe pasar un rito de iniciación que le permita integrarse en el grupo.

4. 3. 5. Escrito sobre la arena

Enlazando con lo dicho a propósito de la identidad, trazaremos a continuación algunos rasgos sobre la representación antropológica de la **escritura** en los cuentos. Como sabemos, nos hemos referido al hecho de la escritura o a la idea de escribir en distintos momentos. Sin embargo, a nuestro juicio, es posible identificar también un componente cultural en la ideología de la escritura como actividad, relacionado con la idea de identidad. Así, ya no nos referiremos a las relaciones de la escritura con la lingüística o la estética literaria, sino en concreto las "prácticas de la actividad de escribir en su integridad" (Cardona, 1999: 23). Nos interesan, pues, las operaciones, materiales y productos vinculados con la producción y uso de los sistemas gráficos así como las implicaciones ideológicas, sociales y culturales a ellos asociadas.

Ya sabemos que en los relatos de Valente la presencia de referencias al proceso de escritura es casi obsesiva, realizada, además, desde diversos puntos de vista. Frente a esta abundancia, el proceso inverso de la lectura es, sin embargo, bastante escaso y, salvo algunas referencias puntuales[477], casi no tenemos ejemplos que permitan trazar una antropología de la lectura. La escritura, sin embargo, es objeto de constantes reflexiones, lo cual demuestra, sin ningún género de duda, que lo que interesa predominantemente al autor es el proceso de creación, si bien, como hemos visto ya en el apartado pragmático y en el intertextual, se realiza siempre condicionado por la presencia potencial de un lector.

En una primera división de los modos y maneras en que se presenta el proceso de escritura, haremos dos apartados. El primero de ellos es el relativo a las alusiones a la **escritura efímera**, que es aquella que no está pensada para perdurar, que tiene una función básicamente mágica, y que "desde el principio está excluida en la elección del modo de escritura la voluntad de dejar rastro más que momentáneo" (Cardona, *op. cit.*: 52). Se trata, pues, de una especie de atentado contra la razón básica de aparición de la escritura, que es la de hacer perdurar los mensajes que extinguía la evanescencia de la oralidad. La función de esta práctica no está en la comunicación, ya que se excluye de partida para ella la posibilidad de un receptor distinto del propio autor; así, tal y como explica Cardona, se trata de una escritura realizada para uno mismo, y que sirve para "reordenar pensamientos" (*op. cit.*: 53 y ss.). Este mismo autor indica alguna de las posibilidades de materialización de esta escritura casi no material, como es la escritura sobre la arena o en el aire (*ibid.*).

En el caso de Valente llega a ser incluso sorprendente la abundancia de estas manifestaciones, a las que ya nos hemos referido en otras ocasiones, si bien de manera dispersa. Entendemos, sin embargo, que la función de estas apariciones no es solamente la de satisfacer la necesidad del autor, que escribe para sí mismo, o la de facilitarle la ordenación de sus pensamientos, sino precisamente destacar la paradoja de la no duración de la escritura como parábola de la memoria; en efecto, escribir, trazar el lenguaje sobre una materia, acaba por convertirse en sinónimo de impotencia y protesta.

[477] Por ejemplo, el sacerdote de "El uniforme del general" que lee en su devocionario, la lectura del informe por parte del protagonista de "Informe al Consejo Supremo", la alusión a la lectura del laurel mascado en "Pseudoepigrafía" y poco más.

Así, de manera muy evidente, en "Una salva de fuego por Uriel", el personaje se nos presenta leyendo en soportes inverosímiles, como "en la costra de las miradas (...) en las hojas de los árboles" (97)[478]. Evidentemente, leer en estas superficies implica haber escrito antes en ellas, lo cual parece una "posibilidad imposible". En efecto, así ocurre, puesto que el personaje no se limita a leer, sino que también "Escribía febrilmente hasta el amanecer y luego masticaba sus papeles para no dejar huellas o argumentos flagrantes a la acusación (...) letras que él mismo dibujaba en la arena y la arena borraba" (97). Al margen de las valoraciones sociales de la actividad de escribir, la grafía es aquí una necesidad que no se puede soslayar, pese al peligro que implica. Por eso el personaje escribe para que nadie lea lo que escribe, para inmediatamente destruir lo escrito. Esta actitud tiene una parte de reacción psicológica defensiva y podría explicarse apelando al valor casi sagrado que en la mayor parte de las culturas tiene la letra: lo que se escribe queda fijado y salvado del olvido al que se somete lo oral, siempre vacilante y más precario[479]. Pero, además, ver una idea escrita es equivalente a sancionarla como idea válida para el medio en que aparece. De alguna manera, Uriel da validez a sus ideas al plasmarlas momentáneamente. Así, esta actitud es extraordinariamente subversiva, pues prescinde de la aprobación del grupo para escribir sus palabras y, además, una vez que se escribe sobre la arena y se vuelve a tapar lo escrito, estamos ya ante lo que podríamos llamar un palimpsesto secreto: se crea una especie de tradición bajo la idea de que quien no pueda o quiera leer lo que la sociedad le ofrezca vaya a leer en la arena y se encuentre con esa escritura anterior, igual que Uriel se acercó a leer en las hojas de los árboles. Sería esta una representación simbólica de lo que Valente llama las tradiciones segundas u ocultas, que llegan escritas en el aire, en el agua o en la tierra, vulnerando así las leyes y las prohibiciones históricas. Finalmente, el hecho de que Uriel se coma los papeles que ha escrito no tiene únicamente una finalidad de destrucción de éstos, sino también de protección y

[478] El hecho de aludir a la lectura en un elemento natural permite también relacionar la alusión con la teología cristiana primitiva —y con otras tradiciones anteriores, si bien no occidentales, como la mesopotámica— según la cual, el mundo natural es un gran libro. Dice San Agustín: "*liber tibi sit orbis terrarum (...) in toto mundo legat*" (citado por Cardona, *op. cit*.: 190).

[479] Para una explicación de la historia de las letras del alfabeto latino, y en particular del castellano, véase Salvador y Lodares, 1996.

asimilación. En efecto, es un caso de "grafofagia"[480] que se debe, en primer lugar, a una superstición según la cual lo escrito, que por estarlo tiene carácter sagrado, no puede ser destruido sin más; por otro lado, al asimilar la escritura se la hace inseparable de la propia esencia de la persona; es una comunión, una aceptación de lo escrito y, al mismo tiempo, una manera de defensa como puede serlo la ingestión de agua (*vid. supra*). La escritura, por tanto, es alimento.

Otra manifestación de escritura efímera es la que podemos ver en "El regreso". En el tercer fragmento de este relato el narrador cita un verso y se decide a repetir el título del poema al que pertenece, atendiendo a una petición que el personaje suicida le había hecho antes de su muerte. En ese momento dice el narrador: "Yo lo repito ahora una vez más, lo dejo caer en tus oídos y hacia un centro infinito (...) Y escribo en grandes letras rojas[481] contra el tráfico inicuo: UN ADIÓS: PROHIBICIÓN DEL LLANTO" (86-87). Pese a que hay diferencias con el caso anterior, en esencia estamos ante un ejemplo más de escritura dirigida a ningún lector, puesto que el interlocutor no puede leerlo ya. El narrador escribe el título como si lo dejara caer efectivamente en un vacío, consciente de la inutilidad de la escritura. Otro caso más de este relato es la referencia al naipe en blanco en el que ya no es posible escribir (90) como sinónimo, una vez más, de la no significatividad de ciertas escrituras.

Un último ejemplo es el presente en "De la no consolación de la memoria", donde el narrador, reflexionando sobre el lugar de su origen, desea no haber nacido en ningún lugar "para que en él pusieran sobre piedra solemne escrito en humo: AQUÍ NO NACIÓ NADIE." (127). De nuevo la escritura adopta la materia de lo intangible para manifestarse; en este caso, escribir en humo sobre piedra equivale a escribir en el aire y por tanto a disolver la permanencia de lo escrito, paralelamente a la disolución de los orígenes rememorados.

---

[480] Cfr. Cardona, 170 y ss., donde se describen diversas tradiciones grafófagas, como la tibetana, la egipcia o la semítica, a la que ya nos hemos referido en el otros apartados cuando mencionábamos la posibilidad de que la palabra sirviese de alimento.

[481] El uso de letras grandes y rojas es una manera de remarcar un texto, que se denomina "clave". La clave se localiza dentro del evento, que junto con la situación y el dominio son las "construcciones teóricas que delimitan los espacios de utilización del medio lingüístico" (Cardona, 95). El uso del rojo como prodecimiento para destacar la clave de un texto y hacerla más evidente es habitual en los textos sagrados: "En un texto escrito con tinta, la clave puede sugerirse mediante un color diferente (por ejemplo, el nombre de la divinidad escrito con rojo o con oro)" (Cardona, 97).

Como hemos visto, la presencia de distintas maneras de escritura efímera se suelen presentar como símbolos casi totalmente desposeídos de contenido semántico, porque la escritura deja de tener valor y sentido por lo que manifiesta, es decir, por el lenguaje y el mensaje que traduce, y pasa a tenerlo como acto de volición que intenta salvar una situación imposible. En efecto, estas maneras de escritura intentan sobreponerse a casos límites —censura, muerte, olvido—, de manera que la locución deja paso al gesto, a la perlocución. El simple hecho de escribir, aunque lo escrito no vaya a ser leído ni vaya a perdurar, es una **transgresión** que hace suponer para el mensaje trazado en arena, humo o aire una infinitud que asegura su permanencia: nadie puede borrar una escritura que no existe. Digamos que, paralelamente a lo que ocurre con la reflexión sobre la infalibilidad de las experiencias místicas, poéticas, etc., la escritura efímera en Valente escribe, en una gran paradoja, lo que no puede ser escrito.

Frente a estas letras evanescentes se encuentra la **escritura permanente**, que es la que propiamente responde a la naturaleza última de la aparición de los sistemas gráficos: la de prolongar la duración de los mensajes orales. Como sabemos desde otros apartados, Valente presenta en sus relatos, de manera insistente, reflexiones sobre la naturaleza y la materialidad de la escritura. Sin embargo, la oralidad, de por sí más contingente y finita, aparece bastante menos. Evidentemente, tanto la oralidad como la escritura son sostenes del recuerdo o la memoria, y la divergencia presentada nos permite situar con bastante tranquilidad al autor en una **tradición no popular** de la **conservación del recuerdo**. Las culturas orales confían en la memoria para guardar el recuerdo de una serie de hechos importantes en sentido individual o colectivo, y sin embargo las culturas escritas descargan a la memoria de esa responsabilidad al almacenar la información en escritos que posteriormente pueden ser clasificados y almacenados. En este sentido, el interés reflejado en los cuentos por la escritura y su función de conservación de lo aprendido, sitúa a Valente en la tradición escrita, no en la oral, más lejos, por tanto, de la tradición popular. Desde luego, este acercamiento a la escritura le permite acceder a usos distintos del propio, que no podrían haberle llegado oralmente, si bien la tradición de la transmisión oral también pervive con gran fuerza pero asociada básicamente, como ya sabemos, al mundo oriental[482]. Ahora bien, esto

[482] Recordemos lo dicho a propósito de la recurrencia del esquema dialogal maestro-alumno en los relatos. Aunque en algunos casos le sirve a Valente para parodiar esta manera de transmisión del

no significa que Valente conceda a todas las escrituras la misma trascendencia, pues alguna es simplemente un método de conservación de datos y de establecimiento de marcas, pero otras alcanzan una transcendencia que las acercan a la mitología que rodea al sistema de transmisión oral.

Las manifestaciones de la escritura permanente son múltiples, variadas y susceptibles de ser analizadas desde distintas perspectivas. Así, por ejemplo, en una óptica sociológica, sabemos que la escritura es un factor de discriminación, segregación y estratificación social, ya que permite distinguir a los que saben leer y escribir de los que no pueden hacerlo, a los que dan a la escritura un sentido utilitario de los que la emplean de manera artística, etc. En los cuentos existen abundantes referencias a la escritura entendida como **útil de trabajo**, sobre todo en los casos en que se refiere a empleos más o menos oficiales; así, es lógico que aluda despectivamente en "Undécimo sermón (fragmento)" al "frustrado escribiente" o al "letroide" (95), al igual que a las cartas de recomendación que los nicolaítas llevan en el ano (cfr. 133). Esta escritura no parece tener ningún sentido trascendente, pues se limita a emplear una serie de códigos para conservar señales de lo existente y de lo presente, como si pretendiese garantizar su perduración. Algo así ocurre en "Un encuentro", relato en el que el personaje retratado afirma tener "lápices de distintos colores para dejar señales, para anotar las horas y los días o para hacer un croquis" (158). Evidentemente, esta tendencia a dejar marcas nos recuerda a la escritura como sistema de señalización de la propiedad o a las que Cardona denomina "señales de itinerantes", consistentes en "marcas que se dejan a lo largo de un itinerario para recordar uno mismo o para hacer recordar a otros la dirección que hay que seguir" (*op. cit.*: 46). Se trata, en efecto, de recopilar los datos exteriores y de establecer una guía que impida desviarse del camino que se traza de antemano. Dejar señales y marcas, hacer un informe, etc., sirven para intentar controlar e inmovilizar la realidad y son, de por sí, intentos inútiles; por eso el personaje acaba rasgándose como papel inservible. Un ejemplo más de escritura utilitaria es la que aparece en "Intento de soborno" a través de la figura del padre encargado de la contabilidad; en ese relato, la escritura, como todo lo demás, pertenece al "reino de las formas" (121).

La letra también puede ser una simple repetición **rutinaria de formas**, sin utilidad práctica pero también sin significación ni trascendencia. Llega un momento, por

conocimiento —en "La última lección", por ejemplo—, en otros aparece asentado con total validez

tanto, en que la forma exterior material determina el sentido, o el sinsentido, de la escritura. Así lo vemos en casos en que lo escrito aparece desplazado de los soportes habituales de manifestación y donde su sentido es incapaz de trascender la situación concreta en que se da; es decir, se trata de una escritura propia de determinados medios, que sirve como representación característica de los mismos. Así, por ejemplo, las pintadas en las paredes parecen ser típicas de la infancia ubicada en el tiempo de la postguerra; lo vemos en "De la no consolación de la memoria", donde "en los pasillos, en las paredes, en los ridículos salones se escribía en palotes la parodia soez, la falsa historia de antemano negada" (127). Estas pintadas, a pesar de su materialidad evidente, tienen sin duda menos valor y trascendencia que las pintadas inmateriales en que se concretan los distintos casos de escritura efímera ya tratados. Otro ejemplo más de desvirtuación de la palabra escrita puede ser el que encontramos en "Acto público", donde la multitud aparece desfilando bajo pancartas heroicas que resultan "vagamente ilegibles" (102). La pancarta, en sí, es una manifestación previsible de una mentalidad ortodoxa, ya que toda pancarta predetermina una proclama de cualquier tipo; por eso mismo es indiferente el mensaje concreto que lleve. Un último ejemplo puede ser el de "Sobre la imposibilidad del improperio", donde se propone la creación de una escritura que sea exclusivamente continente para reflejar al personaje descrito: las letras han de ser huecas, pero lo que menos importa de ellas es su forma, su ordenación sintagmática o su combinatoria posible, ya que con su oquedad es suficiente para revelar la oquedad paralela del personaje.

Estamos, por tanto, ante el mundo de la forma separada de todo contenido solidario; es una escritura sin mensaje, pero ella misma, por su ubicación y por su contexto, manifiesta a quien la emplea. Es decir, estamos ante la desaparición del signo doblemente articulado en favor del símbolo. Desde luego, es éste un símbolo desvirtuado, intrascendente, porque no supera la contingencia a la que lo obliga su función. Sin embargo, también existen muchos casos en que la escritura, convertida en forma perfecta y aislada, tiene un sentido mayor y una más grande aspiración. Se trata de una **escritura** que tiende a disolverse en las fronteras de lo puramente **pictórico**, en la tradición, por ejemplo, de la **caligrafía** china. Precisamente por esto no resulta raro ver que en "Intento de soborno" el padre del protagonista se recrea en la minuciosidad

—"Repetición de lo narrado"— para la comunicación y el aprendizaje.

de la forma dada a cada grafema: "Pero, sobre todas las cosas, tenía el arte del calígrafo. El arte de las letras, los espacios, los rasgos" (121). De esta manera, una escritura intrascendente como es la de la contabilidad de la empresa acaba por convertirse en un fin en sí misma, desde el momento en que el calígrafo se recrea en la construcción de todas y cada una de las letras o números. El propio autor, desde un punto de vista biográfico, evoca la figura paterna como un gran calígrafo al servicio de la empresa consiguiendo salvaguardar su arte, porque "(...) los negocios no eran los suyos y así su arte no era para él instrumental, sino tan sólo una pura y gozosa complacencia"[483]. Esta escritura es "lo opuesto a una escritura funcional, que es indiferente a su contenido pero sólo porque, siendo de suyo neutra, tiene como única función la de servir como el vehículo más rápido y menos ambiguo del mensaje que se le ha confiado." (Cardona, 203). Así, no es de extrañar que esta escritura llegue a verse como una prolongación del propio cuerpo, porque es una emanación de la vida. En este sentido habla el cuento de "Un arte que ligaba la mano al pulso, el pulso al corazón, el corazón a la forma minuciosa. ¿cuántos secretos golpes de corazón contiene una letra perfecta?" (121)[484].

Otros ejemplos de este ensimismamiento trascendente en la forma de la escritura son los derivados o asociados a la concepción de la letra como **elemento mágico**, particularmente los pertenecientes al mundo de la Cábala, al que nos hemos referido en diversas ocasiones. La Gematría, arte de la interpretación de las correspondencias cósmicas entre números y letras, o los pentáculos son perceptibles en los relatos como maneras de fijación de la escritura en su forma. Un pentáculo es una combinación de letras con otras formas gráficas, como líneas e imágenes, formando distintas figuras geométricas mediante las cuales se asegura el control de las fuerzas externas en virtud de una serie de correspondencias entre dichas figuras, pertenecientes al microcosmos, y el macrocosmos. Tal y como explica Cardona, "En la tipología de los pentáculos pueden entrar los cuadrados y los triángulos mágicos (...)" (*op. cit.*: 169). Casi exactamente la

[483] Cfr. Valente, 1999. El artículo realiza un repaso por la tradición caligráfica, como arte más que como instrumento utilitario, desde el recuerdo de la caligrafía paterna hasta las tradiciones extremoorientales. Valente opina que el trazo de la letra no depende de la mano, sino de la muñeca, detalle que concuerda con lo expresado en el cuento, y además cree que "La llamada caligrafía cursiva deja enseguida de tener por fin primero la transmisión utilitaria de una posible información y se hace puro valor plástico (...)".

[484] Cardona expone una de las metáforas de los calígrafos chinos para explicar el sentido de la perfección de su escritura. Esta metáfora se refiere a que "cada ideograma se concibe como un cuerpo palpitante con huesos, carne, músculos y sangre." (*op. cit.*: 203). Evidentemente estamos ante una misma concepción de la letra como materia corpórea.

misma idea aparece en "El mono", donde el protagonista se confiesa escritor de "formas geométricas sagradas, como el cuadrado o el círculo" (48) que no pueden ser leídas, sino todo lo más, contempladas: "suscitaron un efímero fervor en lo que no cabría llamar sus lectores sino sus observadores" (48).

Otros ejemplos de escritura mágica limitada a la expresión formal son los que contienen elementos cabalísticos, presentes, como sabemos, en cuentos como "Abraham Abulafia ante Portam Latinam" o "Mi primo Valentín", donde se proponen equivalencias numéricas y grafémicas entre letras, y en las cuales no insistiremos. Además de éstos, podemos señalar más casos de escritura pensada para fines mágicos, en concreto para la comunicación con seres de otras dimensiones; es lo que ocurre en el caso de "Pseudoepigrafía", que se refiere a "lo que el dios en el laurel mascado ya no lee" (109). La epigrafía o escritura oculta implica una clave cifrada o basada en códigos no alfabéticos. Es una escritura arbitraria, oracular por tanto, equivalente a las *sortes* clásicas: nadie escribe, pero es preciso leer lo escrito.

De esta manera, parece que podemos afirmar que e la escritura encontramos un campo antropológico dominante en la narrativa de Valente, por encima de la oralidad, lo cual permite inscribirlo en la tendencia culta que ve en la escritura un lugar para la reflexión y un sistema de almacenamiento de la información, además de una posibilidad de interacción de culturas y épocas distintas. Sin embargo, no se debe pensar en ningún caso que Valente prescinde de los valores de la oralidad, como ya hemos visto, ni tampoco que su concepción de la escritura sea la tradicional, sino todo lo contrario: la letra como sistema de representación y computación de lo "real" aparece constantemente parodiada, al tiempo que se revela como un campo fértil para la búsqueda del conocimiento en tanto que manifestación mágica y artística. Para ello Valente **libera a la escritura** de **dos** de sus **anclajes tradicionales**: el que hace suponer que detrás de un significante gráfico debe haber necesariamente un significado perceptible en su totalidad y en su sentido recto y unívoco según los códigos tradicionales; y el que asocia la escritura a un sistema de comunicación sustitutivo, y por tanto subordinado, de la oralidad. Para el primer caso Valente incide en una combinatoria mágica de las letras, que crea significados insospechados; para el segundo, afirma los valores meramente formales de la grafía, como arte casi figurativo.

Ahora bien, además de estas lecturas que hemos visto, la escritura también puede ser analizada con las **claves** de la **antropología social**, ya que, como decíamos al inicio de este apartado, todo sistema gráfico es fruto de unas ciertas convenciones sociales. Así, por ejemplo, la **escritura** puede ser un **objeto tabú** en la sociedad y, como tal, puede estar perseguida por ésta; es lo que ocurre en el caso de Uriel de Acosta, pero también en el de "Abraham Abulafia ante Portam Latinam", donde las autoridades se incautan del libro que llevaba el heterodoxo: "La policía, ávida de cultura, se incautó del legajo. Quemaron el libro, pero la curia aterrorizada hizo liberar al hombre" (34)[485]. Otro caso de agresión a la escritura es el que aparece en "El mono", donde el primate se masturba sobre una de las obras del escritor protagonista, intentando provocarlo. Toda esta hostilidad revela sin duda el potencial de la escritura como revulsivo social. Valente no presenta en ningún caso la actividad literaria como un medio pensado para cambiar la situación social, en el sentido del realismo social, pero sin embargo es perfectamente consciente del poder catártico de toda escritura verdadera. El poder intentará apropiarse de la letra, como ocurre en "Informe al Consejo Supremo", donde se niega la posibilidad de reescribir la historia, pero siempre aparecerán otros sistemas al margen que se opongan a esa pretensión.

La escritura, además, aparece como una actividad pública, dirigida por tanto a una serie de receptores más o menos anónimos, y también como actividad privada, como por ejemplo en la carta de Valentín Israel en "Mi primo Valentín", o en la nota de despedida que no se decide a escribir el preso de "El uniforme del general".

Parece evidente, por tanto, que la actividad el autor como escritor lo llevó a profundizar en los más diversos sentidos de la grafía como tradición cultural e incluso como sistema material de expresión y de concepción de la identidad, de la memoria y de construcción del conocimiento. La escritura es un objeto sagrado, un modo de protestar, una deturpación social e histórica, un mero útil de trabajo, una actividad con sentido en sí misma, etc. Casi todas las posibilidades que históricamente han presentado los métodos de representación gráfica aparecen reflejados en la narrativa del autor, lo cual

[485] Resulta curiosa la irreverencia que supone atreverse a destruir un texto escrito, pues, como es sabido, la escritura tiene connotaciones sagradas muy profundas. Sin embargo, no parece que esta idea funcione en el caso de Valente, ya que habla tanto de escrituras inútiles como de escrituras destruidas, incluso con sentido positivo, como ocurre con el personaje de "Un encuentro", que se dispersa en hojas rasgadas, o con la destrucción del intento de retrato de "Sobre la imposibilidad

es muestra de su interés por esta cuestión cultural y también de la intensidad y constancia de su reflexión sobre el tema.

La escritura como realidad antropológica representada en los relatos de Valente cubre los **cuatro dominios**[486] potenciales de aparición, como son el **mágico-sacro**, con la presencia de escrituras artísticas, simbólicas y rituales; el dominio de las **transacciones económicas**, cuando la vemos en su papel más utilitario y por tanto menos trascendente; el dominio de la **instrucción formal** y la producción literaria, cuando el autor reflexiona sobre la naturaleza y las posibilidades de la escritura como conocimiento, como desconocimiento, como comunicación, etc.; y, finalmente, el dominio del **poder político** y las leyes, cuando la escritura se revela como un elemento de desestabilización del orden establecido o cuando sirve para catalogar, fichar, o legalizar.

4. 4. Espíritu de cruzada. Dimensión ideológico-filosófica

El análisis de las **ideas** y del **pensamiento** de un autor a través de su obra literaria suele ser una labor imprescindible, sobre todo teniendo en cuenta que todo autor acaba por manifestar en su creación el ambiente de ideas en que se movió. En un caso como Valente este aspecto es inevitable, dada la carga de contenidos filosóficos e ideológicos presentes en los relatos, que han determinado, en otros momentos del análisis, que hayamos creído útil y correcto el marchamo de poesía o literatura de pensamiento y conocimiento para definir su creación.

Aunque no se pueda considerar a Valente un filósofo, estrictamente hablando, ya que lo que él hace no es tanto reflexión filosófica como creación literaria cargada de referentes filosóficos y literarios, resulta evidente que, si por un lado existen referencias a la historia del pensamiento, igual que pueden existir las que se remiten a la historia de la literatura, también hay en el conjunto de los relatos un **desarrollo** discontinuo y **fragmentario** de un **pensamiento propio**, original, que, en mayor o menor medida, puede ser deudor de algunas tradiciones, en general secundarias y

del improperio": "Destruí los pocos párrafos escritos" (156). La escritura, en este último caso, se presenta como una reelaboración continua.

[486] Dominio es un "conjunto de situaciones sociales tipificadas y reguladas por normas de conducta" (Cardona, *op. cit.*: 95). Las cuatro que proponemos en Valente proceden de este autor.

lejanas. Es decir, el pensamiento es un tema y un referente textual —un intertexto—, pero también es una trama interior que vertebra, con suficiente coherencia para considerarlo muestra de la ideología del autor, el conjunto de los cuentos y, seguramente, idéntica a la que se pueda hallar en la lírica o en el ensayo de la misma etapa creativa. Así, tanto el pensamiento explícito o manifestado como el deducible favorecen una lectura ideológica y filosófica del ourensano.

Nos centraremos en algunos aspectos puntuales del pensamiento, dado que a lo largo de toda la investigación han sido constantes las referencias a ciertas nociones ideológicas y filosóficas que harían que este capítulo fuese únicamente una repetición de temas ya tratados. Por ello, hemos restringido nuestro interés a cuestiones casi siempre inéditas, de tono más bien teórico, que permiten completar una visión del pensamiento del autor. Así, en primer lugar, trataremos la idea de la religiosidad o la **sacralidad** presente en la narrativa; en segundo lugar hablaremos de los modos o maneras de **conocimiento** y acercamiento a la realidad que practica el autor, para pasar a tratar la posibilidad de considerar algunas de sus actitudes como manifestaciones de una **mentalidad postmoderna** o, al menos, en rebelión contra la modernidad. Finalmente, nos ocuparemos de los aspectos más llamativos y rompedores del pensamiento valentiano, como el **vacío**, el **fragmentarismo** o el **antidualismo**, entre otros, aprovechando para destacar la confluencia de su pensamiento con el de ciertas manifestaciones lejanas y poco propicias al pensamiento actual, que son las que sostienen las nociones mencionadas; del mismo modo, intentaremos ver si la asunción de estos postulados permite asociar a Valente con otras manifestaciones artísticas contemporáneas.

4. 4. 1. El lugar sin dios

Aún habiendo llegando a una identificación o confusión prácticamente totales entre religión, filosofía y poética o estética, es necesario preguntarse por la posibilidad de la presencia de alguna manifestación de **religiosidad** en la narrativa de Valente. Como ya hemos mencionado en otras ocasiones, el sentido de religiosidad, si bien es imposible identificarlo con cualquier sistema dogmático, está sin embargo bien

presente, como una especie de forma de percepción de la existencia anterior a cualquier formulación dogmática. En palabras de Arthur Terry:

> Valente no es un poeta específicamente cristiano; en el curso de su obra se refiere a varias tradiciones religiosas —la cristiana, la judía y las orientales— como si lo sagrado fuera anterior a cualquier sistema de creencias. (1994: 135).

De esta manera, no parece existir una manifestación de religiosidad en su sentido estricto, es decir, en tanto que búsqueda sistemática de un sentido total de la vida humana en función de una cierta entidad superior. Sin embargo, lo que resulta evidente, a poco que se entienda la intención íntima de la creación valentiana, es que existe un acendrado **sentido de la sacralidad** en su pensamiento, particularmente visible en la producción narrativa. Del mismo modo que Valente no es un teórico filosófico, porque en sus cuentos no hace filosofía, especulación, sino que se limita a referirse a determinadas tendencias de pensamiento, interpretadas históricamente, y a formular ideas sin pretender convertirlas en una interpretación global o total de la existencia, tampoco se puede decir que desde el punto de vista de la religión presente una doctrina o una particular lectura del fenómeno religioso; así, lo sacro es en Valente una actitud de trascendencia y trascendentalización, pero liberada de implicaciones teológicas estrictas: Valente menciona las religiones, las satiriza, las critica, las valora, pero como objetos de pensamiento externos, sin entrar en el juego de las causas y los efectos. De esta manera, en primer lugar, es conveniente diferenciar lo religioso de lo sagrado, pues lo primero, en el sentido de dogma histórico queda resumido en las valoraciones presentes en el apartado histórico-social, donde se mira a la religión como una mera sustancia o variación del poder; lo sagrado, en cambio, es, en cierto sentido, una **religiosidad "dispersa"**, que se manifiesta en la actitud de acercamiento del autor a los objetos del pensamiento que considera posible y necesario trascender y trascendentalizar, sean la palabra, la poesía, la materia, etc.

La peculiaridad del hecho religioso, en términos generales, viene dada por el reconocimiento de una realidad suprema, a la que se puede denominar Misterio, y que se puede representar de diversos modos. El Misterio resulta inaprensible y comprende una serie de expresiones de carácter racional, como son los credos y los dogmas, y otros de carácter emotivo, como las plegarias o los gestos, así como un conjunto de realidades sagradas —dioses, objetos de culto...—. En el caso de Valente, como hemos dicho,

parece que tanto los **elementos racionales** como los emotivos tienden a **desaparecer** o simplemente sobreviven, insistimos, como referencias históricas ajenas, y esa desaparición se explica por el hecho de ser éstos la representación de la parte ritual y formal de la religión; en cuanto a las realidades sagradas, aparecen relativizadas, ya que a Valente parece no interesarle tanto el dios como las maneras de mediación o de revelación de la divinidad o, mejor, sacralidad, es decir, la palabra y el lenguaje.

Como sabemos, las religiones reveladas consisten en que la religión misma es algo que parte de Dios y se comunica al hombre por medio de la palabra. Las religiones cosmogónicas, en cambio, interpretan el Cosmos en su totalidad como una realidad simbólica. Éstas últimas utilizan el **mito**, que se sitúa en un tiempo primordial, como explicación del origen del mundo, al expresar la relación entra la divinidad y el Cosmos. El rito en estas religiones se limita a hacer presente el mito y su tiempo, de manera que realizar un rito supone incrustarse en el tiempo mítico y por ello el tiempo en que se realiza es un momento creador. Es evidente que Valente se sitúa en muchas ocasiones en ese tiempo del mito[487]; es más, seguramente es ese tiempo del mito el que antecede a la creación, a la narración. Como sabemos, el movimiento de retracción es una de las claves que explican la postura intelectual, filosófica e incluso religiosa del autor ante la narración. Volver al origen, al agua primordial, como en "Biografía" es una constante que, en efecto, crea una mitología religiosa particular y recrea el tiempo o "antetiempo" de la creación —la del relato y la del autor— y, de alguna manera, no hace otra cosa que fundar una cosmogonía ontogenética, del origen de la existencia, y filogenética individual, del origen del autor.

Toda una gama de representaciones míticas, a las que nos hemos referido en el apartado histórico-literario, conforman, en efecto, una cosmogonía de amplio calado y que va desde las fuerzas positivas de la creación hasta las negativas de la destrucción de la memoria, y que opera en todos los terrenos: poético, social, vital, letal, amoroso, etc. Sin embargo, debemos hacer una matización en cuanto a la presencia de la mitología en la narrativa del autor, y para ello partimos de que tanto el mito como el rito recogen las manifestaciones del fenómeno religioso cosmogónico dentro de una estructura colectiva. Sin embargo, en el caso de Valente, ese acercamiento o **vivencia**

[487] "Fábula o moralidad, fábula de maestro y discípulo acaecida en ese territorio del tiempo tan propicio a la fábula o tan propio de ésta: la Antigüedad." (Valente, 1981). La antigüedad o el pasado son propicios, por tanto, a la elaboración de mitos y fábulas.

mítica parece ser más bien **individual**, es decir, remite a una relación personal del hombre, en concreto de la conciencia del autor, con la divinidad o, mejor, con la sacralidad. Precisamente por esto se justifica la sobreabundancia de referencias a actitudes o tendencias religiosas que implican este tipo de acercamiento individual al fenómeno religioso, como pueden ser las evocaciones órficas de descenso a los infiernos —por ejemplo, "*Dies irae*"—, las alusiones al pensamiento budista —"Segunda variación en lo oblicuo", "Repetición de lo narrado", etc.—, o las menciones de posturas ascéticas o místicas cristianas, sufíes, cabalísticas, etc. Lo esencial de la individualidad mítica no es tanto reconocer la divinidad o trascendencia como poder del que se esperan bienes o cuya cólera se teme, sino acercarse a ella como objeto de amor —el *more amoroso* místico— al que se accede por la oración, por la meditación —"La mujer y el dios"—, la contemplación —"*Dies irae*"—, etc., es decir, mediante medios no rituales y colectivos. Las religiones reveladas, por el contrario, son aquéllas en que la iniciativa parte de la divinidad, no del hombre, por lo cual no parecen muy cercanas al antidogmatismo y a la resistencia a todo control que caracteriza a Valente. Pero incluso cuando se puede ver alguna referencia a la revelación, como es el descubrimiento del ángel, en "Mi primo Valentín" o en "El ala", ésta sólo se dirige al protagonista, es decir, sigue sin trascender la individualidad.

En definitiva, parece evidente que la opción predominante en Valente es la de la percepción o sentimiento sacro, que es, incluso más que individual, minoritario. Destacan las opciones tradicionalmente consideradas secundarias que, como manifestación adjunta o consustancial, llevan la individualidad. Los comportamientos heterodoxos, por tanto, son más interesantes por lo que tienen de individual y por su carácter intelectual, ya que, frente al dogma oficial, tienden a construir una mitología regida no por la razón, sino por el sentimiento, la pasión, el amor... y, sobre todo, porque al proyectarse desacralizan y violan esos dogmas oficiales. Resulta, pues, que todo el aparato racional que contienen las religiones establecidas aparece negado de raíz, con lo que, necesariamente, se estará más en el terreno de lo religioso cósmico que en el de lo revelado, más en la intuición y el irracionalismo que en la razón.

Otra pregunta que surge es la de si en los relatos de Valente existe una crítica del fenómeno religioso. Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente respecto a esa vivencia sacra de la experiencia poética, amorosa, etc., no cabría decir que el autor

manifieste una postura atea ni agnóstica, si bien tampoco se puede decir que sea, al menos en el sentido tradicional, un creyente. Cuando se **critica** el **fenómeno religioso** es en tanto que **superestructura de poder**, en el sentido ácrata y marxista, y tal y como ya vimos en el análisis histórico-social. La religión institucionalizada se dedica a oprimir al pueblo y está siempre al servicio de la clase dominante. Esta postura tiene algo de anticlerical, aunque esta cuestión debe ser matizada, pues lo que se censura no es la condición sacerdotal de las personas, sean curas, rabinos, gurús, etc., sino su postura dogmática e intolerante. Por otro lado, la "profesionalización" religiosa no debe ser en sí un rasgo negativo, pues existen diversos personajes creyentes que son tratados positivamente, aunque siempre por su condición de heterodoxos.

Se constata, pues, en los cuentos, un componente de crítica de fondo humanista, ya que se acusa el sometimiento o los abusos de la ortodoxia. Ahora bien, volviendo sobre la cuestión de la representación de las iglesias como superestructuras de poder, si bien Valente conoció perfectamente la teoría marxista[488], es evidente que la ortodoxia no se critica tan sólo como fenómeno de explotación económica. Como ya hemos visto en el análisis histórico-social, el poder religioso aparece imbricado con el político, el militar, el económico, el ideológico, etc. Por otro lado, parece evidente que en los relatos no existe ninguna masa sometida a la influencia de la iglesia o las iglesias a la que haya que liberar; como ya hemos dicho, el problema religioso es esencialmente minoritario y, por tanto, tiende a pertenecer al mundo de la conciencia individual, sea la manifiesta de los personajes, sea la deducible del autor. Por ello, se destaca no sólo el sometimiento ocasional de la religión, sino también las múltiples maneras de resistencia a dicho sometimiento. De lo que no cabe duda es de que la religión, en su forma oficial, se contempla como un instrumento y una sede de poder, y de que toda transgresión individual, casi sólo por el hecho de serlo, es contemplada con simpatía, sea cual sea el credo del que parte el disolvente o heterodoxo. De todo el aparato ideológico y religioso que el autor vivió en su infancia y adolescencia, contra el que reacciona desde un enfoque histórico, no sobrevive en ningún caso el dogma y, sin embargo, son asumidos algunos aspectos que deberían ser considerados principios olvidados o secundarios, como puede ser la trascendencia o el dogma de la resurrección de la carne, aunque en

[488] Él mismo cuenta, en algunas entrevistas, que se encargó de explicar toda esta teoría a los exiliados y emigrados españoles en Ginebra, pese a que su carácter le hizo preferir siempre el pensamiento anarquista al marxista.

todo caso son adaptados a una ideología propia y original. Así, Valente percibe una convergencia de su pensamiento con algunos detalles del pensamiento cristiano, siempre los más heterodoxos, como demuestran los temas de buena parte de sus ensayos, pero no acepta nunca los aspectos dogmáticos.

4. 4. 2. Místico materialista

Pasando ya a otra cuestión, entramos en el problema del **conocimiento de la realidad**, de evidente importancia en un escritor que plantea su obra como un instrumento o, más bien, como un objeto de hermenéutica, búsqueda y conocimiento.

Como sabemos, tradicionalmente existen dos modelos básicos de enfrentamiento a la realidad desde la perspectiva filosófica: el realismo y el idealismo. El primero postula que las cosas existen con independencia de un sujeto que las capte y el segundo afirma que las cosas sólo existen o tienen entidad si hay una conciencia cognoscente o sujeto que las piense. Es evidente que en los relatos estudiados, en muchos casos, se critica la postura científica consistente en la renuncia al conocimiento de la naturaleza de las cosas para quedarse en los fenómenos, es decir, en sus manifestaciones, y es evidente que esta postura se presenta como una limitación, pues se afirma con seguridad la existencia de "otras" realidades no perceptibles sin más por los sentidos, como ocurre, paradigmáticamente, en "Mi primo Valentín", "El ala" o "Sobre el orden de los grandes saurios", entre otros, que describen presencias "reales" que no resisten un análisis, un intento de objetivación a través de los sentidos.

También es evidente que Valente suele renunciar a la percepción sensitiva, en un proceso de desposesión progresivo, como ocurre con la ceguera —"Tamiris el tracio", "Con la luz del verano"...—, la superación de las limitaciones del cuerpo —"El fusilado"—, la contemplación al margen de los sentidos —"La mujer y el dios"—, etc. Desde aquí es sencillo seguir el proceso que desemboca en la contemplación como actitud gnoseológica, es decir, que existe un acercamiento a la actitud contemplativa de los místicos cristianos y de otras religiones meditativas, como el budismo o el hinduismo, que en buena medida aparecen en la visión valentiana de la realidad, no tanto como influencia como confluencia de intereses.

En el caso de Valente, el acercamiento a la realidad parece hacerse con criterios subjetivos, personales, pues resulta fundamental que haya un yo —aunque sea un yo relativizado— pensante que actúe sobre las cosas mediante su conocimiento. Ahora bien, esta suerte de idealismo no supone que los objetos de la realidad no posean entidad y existencia propia y autónoma. En efecto, cuando Valente alude a la materia, sea como existencia abstracta, sea como presencia concreta, particularmente identificable con el cuerpo, le está otorgando una esencia que supera la simple percepción contingente de la misma, de manera que la materia, el cuerpo, aparece trascendentalizado: es algo más que un objeto inmediatamente presente, y algo que supera la conciencia individual que pretende comprenderla. Estamos, pues, en la tradición literaria clásica española, en el terreno de la **mística** —a veces erótica— **materialista**, capaz de hallar la trascendencia de lo inmediato, de la carne, de la materia.

De esta manera, si por un lado el enfrentamiento con la realidad parece hacerse desde el enfoque y los condicionamientos de la subjetividad individual, sin embargo, el idealismo absoluto y especulativo es objeto de parodia y de crítica, sobre todo las atribuciones de objetividad que se hace a sí mismo y que utiliza para justificar los entramados teóricos y sus laberintos conceptuales como si fueran nociones puramente físicas, como las de causa y efecto; así lo vemos en "Del fabuloso efecto de las causas", relato que parodia las construcciones ideológicas especulativas de este tipo de pensamiento idealista.

Así, tanto el **realismo positivista** de corte **científico** —véase, por ejemplo, "Sobre el orden de los grandes saurios"—, como el **idealismo objetivo** —"El regreso" o "Del fabuloso efecto de las causas"— parecen igualmente **rechazables** desde la perspectiva del pensamiento de Valente, porque ambos tenderían a similares concepciones de la realidad y la verdad como algo perfectamente delimitado y cognoscible. Así, el realismo positivista se funda en la búsqueda de verdades empíricas a través del análisis científico de los datos que ofrece al experiencia, y el idealismo objetivo se dirige sobre la verdad formal, que depende de las relaciones lógicas que se dan entre los enunciados, de la coherencia y de una rigurosa racionalidad argumentativa. Ambas tendencias, pues, pueden calificarse de dogmáticas, en tanto que afirman una innegable capacidad para conocer las cosas tal y como son, ya que en ningún caso la

conciencia cognoscente interfiere en el proceso de conocimiento: los objetos, ideales o reales, no se modifican por la experiencia del sujeto. A **Valente**, sabemos, no le interesan las relaciones lógicas, lo esperable, lo mensurable, lo que se puede deducir, sino que **es atraído**, precisamente, por todo lo contrario: **lo inesperado**, lo hallado por casualidad.

Evidentemente, la diferencia más clara de la concepción de Valente es que él parte de la relatividad del conocimiento. Lejos de la seguridad analítica positivista y lógica, el método de Valente es el tanteo, la duda y, también, el pensamiento de base no dualista que invalida los razonamientos lógicos. Por supuesto, para poder llegar a este punto es necesario haber prescindido de una clasificación lógica de la realidad. Valente parece **negar** las **categorías del conocimiento**, sobre todo porque éstas son agrupaciones y clasificaciones segmentadas de los objetos de la realidad. Al autor, sabemos, no lo atraen los grupos irreductibles, los límites y las fronteras visibles —físicas o mentales— ya que su interés está en los espacios intersticiales de esas categorizaciones, en los restos a los que la lógica occidental no ha prestado atención: Valente encuentra el ángel entre lo visible y lo no visible, el quizás entre el sí y el no, la duda ontológica entre el yo y el tú, etc.

Se afirma, pues, la materia, el cuerpo, como podemos ver en "El fusilado" o incluso en "El regreso", donde se postula el regreso del cuerpo del muerto. Sin embargo, no se analiza esta supervivencia de la materia a través de las normas de la lógica, de lo categorial y lo científico. Parecería, pues, que la realidad, en cuanto a su modo de existencia, es en sí misma (realismo, materialismo), pero en cuanto al modo de conocerla resulta trascendentalizada, desde el momento en que el acercamiento a ella se realiza desde la perspectiva del sujeto (idealismo) que opera no con los instrumentos de la lógica, sino con la duda y la relatividad sobre la forma de esa materia y sobre sí mismo; la materia existe, es infinita, eterna, pero también, por eso mismo, es posible ir más allá de ella misma y, para lograrlo, es necesario no verla como una sustancia mensurable y limitada, sino en su perspectiva trascendente.

Una cuestión importante es la relativa a las relaciones que el sujeto mantiene con la realidad, sobre todo en lo referente a la **posibilidad de comunicar**, conocer o dar a conocer esa realidad. Como sabemos, Valente asume en diversas ocasiones la teoría de la inefabilidad de los escritores místicos para expresar su propia

experiencia frente a la poesía. Se trata de llegar a un punto de no retorno en ese acercamiento a la realidad, de llegar a un momento en que el lenguaje debe desposeerse de su naturaleza contingente para expresar lo inexpresable, de manera que sólo el silencio o la tensión previa a la palabra pueden reflejar ese estado de conocimiento.

Como sabemos, los relatos de Valente aluden repetidamente a esa representación silenciosa o ausente de las realidades indecibles. Así, por ejemplo, el personaje de "*Dies irae*" o la protagonista de "La mujer y el dios" caen en un estado de desposesión total, de renuncia; Tamiris, en el cuento homónimo, alcanza el culmen de la expresión de su palabra en la ceguera y el silencio o, paródicamente, el protagonista de "Sobre al imposibilidad del improperio", no puede ser representado con palabras, pero sí con el vacío.

Estaríamos, en este sentido, en las proximidades del nihilismo presocrático de Gorgias y, seguramente, en una postura que tiende a **superar el solipsismo**, es decir, la opinión de que es imposible comunicar las experiencias individuales o la forma de comprensión de la realidad, propio de determinadas tendencias culturales y filosóficas de la modernidad. En esta superación, como en muchas otras cuestiones, Valente pone en marcha los mecanismos de la irracionalidad, llegando así a la paradoja lógica de la posibilidad de representar, mediante la ausencia o el silencio, lo irrepresentable: la desposesión filosófica realizada sobre el lenguaje, es decir, los indicios que el propio lenguaje da sobre su carácter incompleto, las indicaciones de los huecos o intersticios que contiene, es la única manera de aludir a la parte que queda sin referir explícitamente. O, dicho de otro modo, las ausencias del lenguaje reflejan las experiencias sobre la realidad que no pueden ser representadas con dicho lenguaje.

De este modo, si por un lado Valente afirma la inefabilidad de algunas experiencias, por otro lado elimina este solipsismo lingüístico heredero directo del idealismo, en sus aspectos gnoseológicos y ontológicos, al proponer una representación "negativa" de los contenidos de la conciencia que se escapan al lenguaje: los atributos negativos, ausentes, de esa realidad, siguen siendo atributos. En este sentido, podríamos decir que el aserto wittgensteiniano de que "los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo" (Wittgenstein, 1995, *Tractatus*, 5.6) es superado en la concepción valentiana que, si bien huye del idealismo que supone afirmar la total representatividad de las experiencias, también supera el solipsismo lingüístico por dos vías: afirmando la

comunicación interpersonal de las experiencias propias —aunque lo que prime sea el conocimiento, no la comunicación— y basando la construcción de estas experiencias en una comunicación intrapersonal que convierte su escritura y su experimentación con el lenguaje en una **escritura de conocimiento**.

Habida cuenta de la postura crítica de Valente hacia el lenguaje, que supone que los usos formales y utilitarios del mismo son ejemplos menores de su capacidad y que solamente sirven como principio de institucionalización y transmisión cultural de unas determinadas acepciones de la realidad y de la idea de verdad imperante y, por otro lado, habiendo percibido los intentos de reforma de ese lenguaje o, por mejor decir, de construcción de un nuevo lenguaje apto para el conocimiento y la expresión de realidades más complejas y trascendentes, podemos afirmar varias ideas: En primer lugar, que Valente niega la capacidad del grupo social para definir lo que debe ser la realidad y, por el contrario, una vez más, parte de una idea de la realidad y de verdad individual, personal. Así lo vemos, por ejemplo, en "La mujer y el dios", donde la protagonista prescinde de los asertos de los ancianos y comienza un camino solitario de búsqueda y comprensión. En segundo lugar, que pese a esta concepción, Valente afirma también la comunicabilidad de toda experiencia extrema, paradigmáticamente de la poética. Para ello supera el solipsismo lingüístico que supone que determinadas experiencias son incomunicables. El autor afirma un lenguaje depurado y extremo, capaz de llegar a concebir y a representar, a través de lo no dicho más que de lo expreso, las experiencias límites e inefables de la realidad.

Estas experiencias extremas pertenecen a un sistema de pensamiento de base mítica, que recrea o representa dichas experiencias a través de códigos de símbolos y de un pensamiento analógico. La expresión de estas experiencias puede determinar que el grupo que las recibe no sepa decodificarlas y tome el intento como una agresión a los códigos establecidos —"Sobre el orden de los grandes saurios"— o también puede ocurrir que dicha expresión se realice en el vacío y sobre el vacío, sin destinatarios precisos, como si se tratase de un enigma dejado al azar para que lo decodifique quien quiera o pueda, quien sepa leer el vacío —"Segunda variación en lo oblicuo", donde afirma que "Para quienes no puedan hallar las otras tres inútil fuera repetirse" (111)—.

Las referencias a la realidad contingente suelen rechazar el modelo de explicación racional, que predomina en las sociedades retratadas, relativizando la

validez del pensamiento lógico, de las categorías racionales y de las relaciones de causa-efecto entre fenómenos, o de la dimensión temporal, entre otras cosas. Tanto la vía filosófica especulativa de este pensamiento como la posterior científica, resultan parodiadas en los relatos del autor: no hay nada cierto.

4. 4. 3. La fractura del pasado

Una cuestión que reviste un interés especial es la que se refiere a la posibilidad de hallar en la narrativa de Valente ciertos rasgos que lo liguen al pensamiento y a la **estética de la postmodernidad**, a los que estuvo tan próximo en su etapa final. Si bien es cierto que se puede considerar que, a partir de los relatos, el autor se encuadra básicamente en la modernidad, también lo es que a lo largo de su producción, y con claridad en la narrativa, es posible percibir un cierto debate sobre la naturaleza de la realidad, una duda sobre el concepto de Historia, sobre el desarrollo histórico, los conceptos heredados y las imposiciones del poder, y una potenciación de la ambigüedad y el *collage* como estilos expresivos, características que, entre otras, pertenecen al movimiento postmoderno (cfr. Lyon, 1996: 13).

Suele establecerse que desde la década de los años setenta, pero partiendo ya de ciertas contestaciones de los sesenta, se produce una ruptura que hace que la lógica moderna de la Ilustración aparezca relativizada e incluso negada como método válido de conocimiento o acercamiento a la realidad. La idea de que la Ciencia se apoya en los hechos observables, pues, pierde predicamento. Esa idea de la Ciencia como entidad emancipadora dirigida al **progreso**, al desarrollo y al futuro es una de las que Jean François Lyotard denomina "metanarraciones" o "Grandes Relatos": tomaría, pues, como propios ciertos discursos, como el del progreso, para autolegitimarse. Propia del pensamiento postmoderno es la "incredulidad respecto a los metarrelatos" (Lyotard, 1994: 9 y ss.), es decir, la anulación de los intentos de legitimación del saber por parte del propio saber, de manera que desaparecen las interpretaciones globales en favor de visiones múltiples y diversificadas. De esta manera, es lógico que el interés por lo local o lo minoritario supere al interés por lo universal. Este detalle, precisamente, parece estar representado en la narrativa de Valente a través de varios puntos, que enumeraremos a continuación:

Primero, la **desarticulación** de los **grandes discursos** de legitimación del **poder**, sea éste del tipo que sea, visible, como sabemos, en todas las representaciones de discursos globalizadores y de aspiración universalista, como el de la ciencia positiva dirigida a la paradoja del control del futuro, tal y como ocurre en "Informe al Consejo Supremo"; el de la **Historia**, también unido a la noción de progreso, avance y unicidad, y a la aspiración a una visión unívoca de la realidad, como en "Homenaje a Quintiliano", etc. Del mismo modo, se parodian los grandes relatos del **poder político** y **militar** que justifican su propio método —"Discurso del método" o "El fusilado"—, o el **discurso intelectual**, didáctico, universitario, que se dirige sobre sí mismo, ensimismado, y representado, por ejemplo, en la figura del Maestro de "La última lección", que hace oídos sordos a las preguntas del alumno y acaba devorándolo. Este cuento, en particular, representa con claridad el alejamiento afectivo e intelectual respecto a los medios e instituciones encargadas de propagar el discurso de autolegitimación del poder, al que se refiere Lyotard (10) con la idea de los "enunciados autónimos de sí mismos" (68), es decir, autorreferenciales, que se nutren de sí, se repiten en capas sucesivas para ir creciendo, como el maestro del relato. De ahí que sea tan notable en la narrativa de Valente la insistencia en la condena a los sistemas educativos o de control ideológico, sean escuelas o universidades[489], del mismo modo que se condenan otros sistemas de transmisión ideológica, como las instituciones sociales, la Ciencia, la Historia, etc.

Por lo que se refiere a la **relativización** de **categorías universales** pertenecientes a estos discursos, tales como Historia, Nación, Ortodoxia, Moral, Raza, etc., también parece evidente el interés del autor por buscar su eliminación en favor de ideas más parciales o locales, rasgo también propio de lo postmoderno. Se trata de una labor sistemática de destrucción de cieros principios heredados, una política de arrasamiento de lo institucionalizado. Cuando Valente menciona en "Undécimo sermón (fragmento)" el valor positivo del odio destructor que posibilita la germinación de nuevas ideas, esencias, existencias en el espacio recientemente asolado, parece conectar abiertamente con esa necesidad de **destrucción** y deconstrucción **postmoderna**, que,

[489] Un ejemplo de la crítica de Valente sobre el estado de la Universidad española es el artículo de 1949 "Nuevos Maestros". Con frases que se acercan con claridad a las expresiones utilizadas en "La última lección", Valente dice que los maestros de la generación en armas "se agigantan a nuestros ojos", y señala a los nuevos maestros, de provincias, que deberían ir sustituyendo a los que él denomina claudicantes.

como indica Patxi Lanceros, sirve para relativizar la unidad del propio pensamiento postmoderno; es decir, sirve para afirmar la relatividad, la parcialidad del pensamiento y de la realidad: "La posmodernidad, en la medida en que adopta modos fragmentarios, deconstructivos, discontinuos e, incluso, «débiles», no hace sino negar su supuesta existencia unitaria, sustancial." (Lanceros, 1994: 137-159).

La unidad, el proyecto único, el progreso o el futuro caen derrumbados en el mismo momento en que las ideas clave que los representan quedan destruidos por Valente. El autor camina hacia el vaciamiento de las estructuras mentales imperantes. Se trata, como en la cosmogonía cabalística, de crear un espacio propicio y vacío que permita una ulterior ocupación con nuevas creaciones que, en el caso de Valente, serán las de la palabra poética.

Así, la tendencia del autor hacia las filosofías del vacío, hacia la idea de la nada, entronca directamente con su ubicación en un espacio histórico de cambio en el pensamiento, ya que, como dice Lanceros, "La poética del espacio vacío se aplica a los períodos de cambio cultural" (*op. cit.*: 145). Evidentemente, esta destrucción se dirige sobre el material histórico, y favorece que el hueco vacío conseguido se llene de muy diversas maneras, que resultan siempre alternativas a las estructuras sustituidas[490]. En este momento es cuando se entiende el **interés** reiterativo de Valente por **opciones tradicionalmente secundarias**: la presencia de la heterodoxia religiosa e intelectual, la inversión de los roles genéricos con la consiguiente revalorización de lo femenino, la atracción por la cultura y el pensamiento oriental, en general el multiculturalismo, la potenciación de concepciones minoritarias, sean bantús, gallegas, judías, etc. Es decir, en ningún caso existe una sustitución de la autoridad tradicional por otra distinta: la unidad de concepción de lo real no le sirve, de modo paralelo e inverso al hecho de que la dualidad conceptual del sí y del no también es negada en tanto que perteneciente al metarrelato de la lógica tradicional occidental.

Otro ejemplo de la lucha del autor contra la imposición de los discursos totalitarios es la adopción, en la forma, y con implicaciones en el contenido, de la **estética fragmentaria**, propia también de la postmodernidad: "(...) la fragmentación, la crisis..., aspectos que conllevan, en los terrenos artísticos, fenómenos como el pastiche,

[490] "El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. (...). Como por todas partes ve caminos está siempre en la encrucijada. (...) Hace escombros de lo

el *collage* (...)" (Iñaki Urdanibia, 1994: 60). Como ya hemos visto, tanto en el análisis formal como en el estructural, los relatos de Valente con una construcción abierta, sea por inicio *in medias res*, sea por la apertura final o sea por una concepción global fragmentaria, son muy abundantes y permiten conectarlo, primero, con todo un período de su propia obra y, segundo, con toda una tendencia artística y de pensamiento que toca a la vez la brevedad, el carácter conciso y sentencioso de un Gracián o un Nietzsche, y la concepción abierta de la obra de arte de Derrida, Eco, etc. Se trataría, en palabras de Octavio Paz, de "Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión" para "devolverle al lenguaje su virtud metafórica" (1995: 317)[491].

Así, la realidad deja de ser concebible como una totalidad para pasar a ser contemplada sólo a partir de ciertos restos hallados por casualidad. De esta manera, parece que Valente relativiza las bases filosóficas racionalistas y positivistas de la modernidad, ante todo al oponer resistencia a los discursos históricos de ésta. Otros detalles también propios de la modernidad, como puede ser la visión cronométrica del tiempo, o incluso la afirmación de la idea de identidad, de sujeto, también son puestos en tela de juicio por el autor a través de la relativización de éstas y otras nociones: el tiempo no es en ningún caso una idea lineal y progresiva, resulta impensable y no sirve para intentar justificar ciertas realidades, como por ejemplo la muerte —cfr. "El regreso"—, y la idea del "yo" se condena a causa del dualismo que tiende a oponerla a un "tú" (alteridad, según la presenta Lévinas). Parecería, pues, que Valente se acercase al espíritu subversivo y radical de los inicios de la modernidad o bien que, en el plano ideológico, conectase con la ruptura que da entrada a la postmodernidad.

Otros rasgos de lo **postmoderno**, junto a los ya vistos hasta ahora, también parecen formar parte de la ideología manifestada por el autor a través de sus relatos. Es el caso del retorno de lo sagrado, en conexión con lo que hemos denominado sacralización de las experiencias vitales y literarias del autor. El predominio de la metonimia como procedimiento de asociación intelectual es otra característica de lo

existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos." (Walter Benjamin, 1982: 161).

[491] Desde luego, la estética de lo fragmentario se relacionaría con bastantes más ámbitos que los señalados hasta el momento; por ejemplo, el propio autor la reconoce como propia de la poesía metafísica italiana contemporánea, en concreto de Giuseppe Ungaretti, con la que comparte también la búsqueda de lo indecible. Cfr. "Inocencia y memoria" (1988).

postmoderno, mientras que el de la metáfora lo sería de la modernidad. Como ya hemos visto, Valente, también en este caso parece estar en las inmediaciones de esta ideología, en tanto que su estilo, recordemos, es más sumativo que sustitutivo, y que su tendencia a avanzar en el relato por aproximación y tanteo favorece, en efecto, la alusión a lo contiguo y próximo al centro de interés del relato. Resulta, de esta manera, que al autor parece enormemente interesado por el polimorfismo y los espacios intersticiales de los grandes conceptos, por la androginia que está entre lo masculino y lo femenino, entre el sí y el no, entre el yo y el tú, etc. Esta búsqueda de una amalgama de términos tradicionalmente opuestos y segregados por el positivismo racional conduce a una combinación o fusión de géneros paralela al hibridismo de la realidad percibida. Como ya hemos mencionado, la tendencia a fundir dentro del marco general del relato diversos elementos procedentes de géneros y subgéneros distintos, e incluso de ciencias y campos de conocimiento diferentes, singularmente de la lírica y la filosofía, es un rasgo característico de la etapa valentiana a la que pertenecen los cuentos.

Por otro lado, también resulta evidente que en el **plano estético** y sobre todo en el **referencial** Valente **se aleja** de los postulados del **mundo postmoderno**. Así, por ejemplo, la tendencia a sustituir la palabra por la imagen, a pasar del logocentrismo al iconocentrismo, no está dentro de las características presentes en sus cuentos. Valente considera que la imagen actual está banalizada y que ha perdido su singularidad (cfr. Fernández Quesada, 2000[b]: 146), y por ello deja de tener valor significativo. Simplemente fijándonos en los referentes literarios o culturales de los textos vemos que la apelación a la imagen, en su sentido estricto y no literario, es mínima[492]. La palabra sigue siendo para el autor un punto de partida y de llegada, y la casi totalidad de sus conexiones con pensamientos precedentes se hacen a través de la reflexión sobre la palabra y la escritura. En la misma línea, la crítica a los medios de comunicación presente en su narrativa supone un rechazo de la sociedad de comunicación generalizada, sobre todo por lo que de tergiversación y ocultación existe en estos sistemas, que hacen prescindir al ser humano de su espíritu crítico y de su afán de búsqueda del conocimiento. Además, la idea de que la ética deja de tener validez, o de que existe una huida de las "cuestiones últimas" del ser humano (Fernández del Riesgo,

[492] Quizás solamente exista un referente iconográfico en la alusión a las fotografías de Pola Negri en "Hagiografía", o como mucho la comparación del aspecto de las dos hermanas de "Con la luz del

1994: 93), tampoco sirve para el caso de Valente, en primer lugar porque los principios éticos sólo se rechazan en tanto que forman parte de los grandes relatos del poder y, en segundo lugar, porque la aproximación del autor a la realidad con esa perspectiva sacralizadora de la que hemos hablado permite afirmar que, ante todo, son las cuestiones últimas del ser humano las que le interesan, y que está siempre movido por una ética humanística, hasta cierto punto de raíz cristiana y tradicional, pero totalmente liberada de referentes, símbolos y dogmas oficiales. Simplemente, la actitud del autor es religiosa, mística, trascendente.

De este modo, podemos decir que Valente, aunque marcado por una formación básicamente moderna, en algunos casos no poco importantes manifiesta características ideológicas y estéticas que confluyen con los postulados de la postmodernidad, sobre todo en lo que se refiere al espíritu de resistencia a los discursos "occidentecentristas" y en el acercamiento a lo ambiguo e híbrido. Tal y como lo expone E. M. Cioran, las teorías de la unidad son idénticas y rechazan en la teoría y en la práctica la diversidad, de modo que "niegan al hombre el derecho a la herejía, a la singularidad y a la duda" (1985: 61). Frente a esto, Valente propone la diversidad y la heterodoxia en lo racial, lo genérico, lo cultural, lo conceptual, lo religioso, etc.

4. 4. 4. Humildad inmóvil

En la línea de lo visto ahora, conviene fijarse en la representación del concepto de **libertad** en los relatos. Como sabemos, la imagen que se presenta de la edad de plata supone un recorrido por ciertas partes representativas de la historia de la humanidad como una constante coacción del desarrollo libre del ser humano, preparada por los poderes a través de los mecanismos de control o formación. Las relaciones de dominio entre la sociedad y los individuos que resisten o son vencidos determinan que buena parte de los relatos de Valente, aquéllos centrados en el análisis histórico, sean un alegato a favor de la libertad y contra los poderes coercitivos tradicionales, sean de tipo socio-político o ideológico.

Valente, pues, reconoce que el hecho histórico de que el poder, a través de sus distintas instituciones, se reserva el derecho de la coacción y de la fuerza. Esta

verano" con una imagen de fotografía antigua. Valente advierte en un artículo de 1950, "Azorín y

situación determina que sea relativamente fácil aproximar su postura a la del pensamiento libertario, en tanto que rechaza toda fuerza represora que mengüe la libertad.

Pese a que estos relatos se insertan en un contexto social y, por tanto, tienden a representar la lucha por la libertad como un problema colectivo, como una tarea histórica, sin embargo, la **vivencia íntima** del sentimiento o concepto de **libertad** es analizado por Valente desde una **perspectiva** más **individual**, y filosófica, por tanto, que social. No deja de haber, desde luego, una propuesta de carácter colectivo desde el momento en que se rechaza cualquier tipo de fuerza opresiva, pero las actitudes de análisis, defensa y uso de la libertad parten siempre de casos individuales, de personajes concretos[493].

De esta manera, es posible decir que la actitud de Valente es humanista, en tanto que su preocupación es el ser humano limitado sobre todo por el propio ser humano, es decir, en una relación horizontal y social, pero también frenado por dificultades y problemas propios de vivencia interior, como la presencia de la muerte, el dolor, la soledad, el miedo, etc.

El choque de la libertad con los poderes coercitivos se da a nivel individual. La agresión o la violencia como formas organizadas de carácter cultural, se explican, en los relatos de Valente, no por una visión pesimista de la naturaleza humana según la cual los hombres son violentos por naturaleza, sino más bien como un principio de organización social según el que las estructuras sociales etnocéntricas tienden a ver a los vecinos o a los elementos externos a dicha estructura como enemigos. De este modo la libertad se vive como un problema individual e interno movido a veces por razones externas y colectivas, sociales.

Se suele decir que la libertad es un proceso continuo que se origina en la dependencia y emerge con la independencia, de manera que sólo se alcanza una plena libertad o individuación cuando el ser humano puede desprenderse de sus lazos originales con el mundo en que se forma (cfr. por ejemplo, Erich Fromm, 1964: 50-51). Este proceso de cambio es el que, en nuestra opinión, sostiene el espíritu crítico de

el cine" que el libro no envejece, mientras que el celuloide sí lo hace.

[493] Aquí se podría aplicar la idea de Cioran según la cual "quien reflexiona profundamente sobre la miseria esencial de los seres, no se detiene en la que resulta de las desigualdades sociales, ni intenta remediarlas" (*op. cit.*: 34). En Valente prima la percepción filosófica de la libertad, pero siempre insertada en un contexto hostil que resulta, así, criticado.

Valente como narrador, el que justifica el alejamiento físico y espiritual de los personajes y del autor adulto respecto al ámbito de dependencia de su infancia sitiada. En efecto, la crítica feroz, la negativa al reconocimiento del espacio originario como algo propio es el medio mediante el cual Valente reúne fuerzas y capacidades para autoafirmarse en su libertad. Por ello podemos constatar un cierto **sentimiento** de **no pertenencia** al mundo **evocado** de la **infancia** —cfr. "Biografía", "De la no consolación de la memoria", "Hagiografía", etc.— que el narrador plantea desde un tiempo y espacio distintos, en la lejanía física y emotiva.

Evidentemente, éste puede ser un proceso doloroso[494] —y ese dolor se manifiesta en el despecho por los elementos de los que llegó a depender— debido a que la presencia de los que se han denominado "vínculos primarios" (Fromm, *ibid.*), es decir, el sentimiento de pertenencia a algo, sea la familia, la religión, el clan, etc., pese a que impiden la individualidad, también "otorgan al individuo seguridad y orientación" (Fromm, 51). Valente, evidentemente, **elige la libertad frente a la seguridad**, la autonomía frente a la dependencia y, para ello, necesita arrasar totalmente con esos vínculos. Quizás por eso la parte afectiva de los vínculos se salva mediante el recurso al mito: se odia el Ourense de la postguerra vivido en la infancia, pero se anhela el Ourense ácueo de los orígenes.

En una perspectiva social, la individuación deja ya de tener interés. En casos como "El fusilado", "Discurso del método", etc., lo que prima no es el proceso de desvinculación respecto al origen, sino el de resistencia a nuevos intereses de integración y, sobre todo, al de la eliminación. En cualquier caso, la conquista de la libertad es un proceso cruento que exige choques.

A partir de estas dos perspectivas sobre la libertad, la individual fundamentada en el proceso de liberación de los vínculos primarios, y la social, que se basa en la resistencia a toda dominación, una vez alcanzada la primera, comprobamos que el problema de la libertad interesa a Valente desde sus dos enfoques básicos y clásicos: libertad de ejercicio, es decir, la capacidad para poder hacer sin que nadie

[494] María Zambrano opina que "Una orfandad, pues, no solamente una soledad nueva o reiterada, es lo que se nos figura, como origen del precipitarse de la poesía en la comunicación, que Valente en su poética rescata y que en su poesía da fe de vida. La orfandad se encamina así hacia su más allá de la esperanza, de la que nace la mirada, la mirada impávida propia de la contemplación." (Zambrano, 1999: 15). Orfandad o alejamiento del origen material, del que nace el poder de contemplación.

oponga trabas físicas o de movimiento, de conciencia y pensamiento, religiosas, civiles y políticas, etc., y libertad de elección, donde se plantea el verdadero problema filosófico sobre al libertad, y que es la que nos permite elegir entre las distintas alternativas lejos de cualquier coacción o dirección.

Ambas, cada una en su medida, parecen ser reivindicadas en la narrativa de Valente, pero, como ya hemos dicho varias veces, **lo social se somete a lo individual, el ejercicio a la elección**. De esta manera, la libertad para elegir es la que determina la naturaleza libre o no de los personajes, del ser humano; incluso no existiendo la libertad de ejercicio seguirá existiendo la de elección, y este hecho puede determinar que quien tenga la condición de libre pueda ser de hecho un esclavo —véanse por ejemplo los casos del poder y sus sicarios, como el del torturador de "Discurso del método"— y, viceversa, que quien en su ejercicio sea un esclavo o un preso resulte ser en su elección el más libre de los seres —por ejemplo, el torturado que dirige su muerte, el oprimido que se suicida, etc.—. Este hecho determina la aparición de lo que en otros apartados hemos denominado el vencido o la víctima gloriosa, que, con su caída consigue desvelar la debilidad del poder, prisionero de sí mismo[495]. Evidentemente, estamos ante una concepción determinista del poder, en el sentido de que su supuesta libertad está definida y controlada por los condicionamientos que se impone a sí mismo. Por otro lado, en cuanto a la concepción de la libertad individual no parece que haya este mismo determinismo, puesto que se plantea como una cuestión de mera voluntad del individuo. Se trata, pues, de una libertad formal, perteneciente al mundo de la conciencia, que suple, en la medida de lo posible, la flagrante ausencia de libertad en las acciones.

[495] La presencia de este tipo de actante tan abundante en los relatos, desde el punto de vista filosófico, además de por esta lucha por la libertad, puede interpretarse también como una manera de pasividad polémica relacionada con la filosofía oriental, como veremos más adelante.

4. 4. 5. El crisol

Uno de los rasgos filosóficos más curiosos y reiterados en los relatos de Valente es la constante insistencia en la **idea del vacío** y en otras nociones pertenecientes casi más a la metafísica que a la filosofía en sentido estricto; el vacío está presente, por ejemplo, en "El regreso", a propósito de la caída infinita en la muerte y de la referencia al naipe carente de figura; en "Segunda variación en lo oblicuo", con la presencia del cuadro del emperador, que representa dos figuras en una de las esquinas del lienzo, y deja en blanco las otras tres; en "Tamiris el tracio", con la idea del silencio del poeta ciego y mudo, etc. Así, silencio, blancura o vacío parecen ser ideas equivalentes que, como ya mencionamos en otra ocasión, si bien son de sentido negativo no implican que se pueda decir que el vacío es una carencia, una ausencia, sino una inminencia.

En particular, la idea del naipe sin figura, lleno de blancura, y la del cuadro con las figuras exentas y aisladas en una de las esquinas, como sabemos, representan perfectamente la idea del vacío estético ya analizada en el apartado estructural. Sin duda, este pensamiento tan complejo se relaciona con lo ya dicho a propósito de la postmodernidad del pensamiento y la estética fragmentaria de Valente, en los que volveremos a insistir más adelante. En efecto, la dispersión no es más que el efecto de la búsqueda de ese vacío, porque en los límites de éste se encuentra el objeto poético, y hacia él sólo se puede avanzar por tanteo, poco a poco, trazo a trazo, sumando.

El vacío es, por tanto, lo que rodea al objeto, como la blancura de la página rodea y contiene el texto. Por ello, el contenido puede resultar indecible, ya que no hay significante que pueda sostener y acoger un significado cero, excepto el propio cero, vacío o silencio convertidos en significantes; esta idea, por cierto, parece ser compartida por algunas corrientes psicoanalíticas, ya que, tal y como dice Alejandro Gómez-Franco, "Para el psicoanálisis, el *contenido indecible* está vinculado a la ausencia de un significante en el inconsciente que designe a La Muerte y a La Mujer." (Gómez-Franco, 2000: 62).

Una variante del pensamiento del vacío en Valente es la de la **unidad simple** o la del antidualismo. Sabemos ya que en diversos relatos se propone una

negación de la dilogía tradicional hegeliana entre las ideas de tú y yo —"Repetición de lo narrado" y la cita inicial de *Nueve enunciaciones*—, de sí y de no —"Pseudoepigrafía"—, de masculino y femenino —cfr. la idea del andrógino en "Mi primo Valentín"—, etc. A Valente le interesan no los extremos, sino el espacio de nadie que media entre ellos, y en el que se mueven sus ángeles, que, como mensajeros que son, pueden pasar de uno al otro lado y habitar en el filo o límite de lo real o visible, es decir, en el vacío que rodea a las figuras, en el lugar del dios. En fin, el autor no mira al centro del cuadro, que es invisible, sino a las figuras de las esquinas, gracias a las cuales puede percibir la blancura infinita que las rodea, de la que penden.

Como ya hemos propuesto en otros apartados, tanto el pensamiento del vacío como el antidualismo ideológico y filosófico y otras nociones nos llegan con el revestimiento exterior del **pensamiento oriental** —hinduismo, budismo Zen— y de la filosofía presocrática griega, en el caso de las referencias a Heráclito o a los sofistas.

Como sabemos, el cuento "Pseudoepigrafía" se forma, intertextualmente, sobre uno de los fragmentos de Heráclito de Éfeso. El relato se desarrolla en una sucesión de conceptos opuestos, sobre todo el del sí y el del no, y sostiene de hecho la idea de la perfecta e íntima unidad de los opuestos: tal es el sentido de la filosofía heraclitiana, que no niega la dialéctica de lo opuesto, sino que, por el contrario, busca el punto de confluencia, el límite compartido y difuso de los términos en disputa (cfr. Jaspers, 1998: 29-30). Como sabemos, toda la narrativa de Valente se sostiene en una serie de opuestos del tipo individuo-sociedad, yo-tú, palabra-silencio, etc. La dialéctica valentiana, en el plano de la crítica histórica equivale, de hecho, a un sentido polémico de la existencia en el que el individuo pugna por conservar su libertad frente a la presión del grupo. Sin embargo, en el plano de la interpretación metafísica o mítica, es decir, en el momento en que al autor deja de interesarle la Historia, que queda atrás, y entra de lleno en el mundo de los orígenes, la dialéctica pasa a convertirse en fusión o contacto de contrarios, en el sentido de la filosofía de Heráclito. Así, ya no hay macho ni hembra, sino andrógino —"Mi primo Valentín"—, no hay afirmar ni negar, sino significar —"Pseudoepigrafía"—, el yo y el tú se tocan —"Repetición de lo narrado"—, el callar absorbe al decir —"Tamiris el tracio"—, la luz vive en la oscuridad —"*Dies irae*"—, etc.

De esta manera, lo uno y lo otro pueden acabar por confundirse, como ocurre con los hermanos de "En la séptima puerta". Podríamos decir que tanto la dialéctica opositiva, que como hemos dicho se conserva en los cuentos que tienen un planteamiento histórico y real, como la dialéctica de fusión de contrarios, presente en las reflexiones metafísicas en torno a la realidad y el entendimiento, pueden estar relacionados con el pensamiento de Heráclito. Además, también se comparte con su filosofía un rasgo formal como es la tendencia a una expresión basada en sentencias breves, y otro rasgo de estilo, que es el gusto por la oscuridad y la expresión difícil.

La escritura por tanteo que practica Valente, la tendencia a la oposición de nociones que acaban por contaminarse entre sí y, ya como caso extremo, y tan habitual, las paradojas expresivas de su estilo, pueden verse, sencillamente, como resultado de un pensamiento que participa de la lucha de los contrarios, en la intersección de los cuales se hace presente la unidad, el ser, el *logos*: "Cubriendo el sí y el no está el oráculo que a ambos los contiene (...)" (109). Así pues, también en el terreno filosófico como en el histórico las fronteras tienden a disolverse.

Al igual que ocurre con el **pensamiento presocrático griego**, al que acabamos de referirnos, presente en muchos relatos, también la **filosofía oriental clásica**, en particular el budismo Pâli o canónico, propio de zonas del sur, como la India —cfr. "Repetición de lo narrado"— como el budismo sánscrito del norte, sobre todo en la escuela Zen, propia de culturas como la china o la japonesa —"Segunda variación en lo oblicuo"—, o el taoísmo, entre otras posibilidades, está de alguna manera representada en los textos, y aparece asimilada al pensamiento de Valente. En efecto, para el autor, las culturas y el pensamiento extremoorientales son ejemplos claros de una opción histórica en la que no primó lo que él denomina la "dictadura de la razón", que supone separación y segregación, sino precisamente lo contrario, la tendencia a la fusión de ideas[496].

Como ya hemos propuesto en el apartado intertextual, el **taoísmo** se halla en los relatos ya no sólo como referencia literaria sino también como fenómeno de confluencia filosófica, muchas veces difícil de separar de otras corrientes históricas[497].

[496] "(...) contrariamente al rumbo del pensamiento occidental, en el Japón ni el zen ni el *shinto* separan irremediablemente espíritu y cuerpo, interior y exterior, hombre y naturaleza, religioso y secular." (Valente, "El sin por qué", ensayo inédito).

[497] Sobre los fenómenos de confluencia de pensamiento, véase el ensayo "Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión", de *Variaciones sobre el pájaro y la red*.

En primer lugar, el taoísmo es también "una manera aforística de la comunicación", lo cual hace "que el texto se aparezca al lector como algo hermético y oscuro" (Jaspers, 331). Este detalle, así como las expresiones paradójicas, lo acercan, sin duda, al pensamiento de Heráclito y sus seguidores. En efecto, la brevedad de los relatos de Valente, como ya hemos expuesto, y en particular de aquéllos con un sentido, contenido y a veces referencia filosóficos, no es más que una manifestación, no llevada a su extremo, del interés del autor por una expresión concisa y concentrada, que en etapas posteriores de su creación se fue acrecentando progresivamente. La sentenciosidad supone, además, una fusión de literatura y filosofía y, como vemos, sitúa al autor en una corriente de arranque múltiple —filosofía griega y oriental— que podría continuarse en los aforismos morales modernos de Gracián[498] o los filosóficos de la contemporaneidad —Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein...—, a los que cabría unir los aforismos literarios —greguerías de Gómez de la Serna— o los cuentos brevísimos.

Si bien en los relatos no se llega nunca a esa brevedad extrema, es cierto, sin embargo, que sí se da una aproximación, ideológica y formal o estilística, al pensamiento sentencioso y breve.

"Segunda variación en lo oblicuo", tal y como hemos comentado en varias ocasiones, se ubica en un contexto oriental y tiene como tema el de la aproximación al vacío o la blancura, propio del pensamiento budista y taoísta. El texto sentencia: "Señalar una esquina ya es bastante, según Hui-Tsung sabía de Confucio. Para quienes no puedan hallar las otras tres inútil fuera repetirse." (111). En otra ocasión afirmamos que la sentencia parecía más propia del taoísmo que del confucianismo, por ser éste una corriente filosófica básicamente moral, mientras que el taoísmo se extiende además a la especulación y a la metafísica. Por otro lado, opinábamos que el hecho de que el emperador se presente como un mal gobernante, ajeno a los intereses de la política y la guerra, sí podía incumbir al confucianismo, al igual que al taoísmo, que afirma que el gobernante no se preocupa por gobernar ni por el poder, ya que si lo hiciera temería perder ambas cosas y no podría ejercer su labor (cfr. Jaspers, *op. cit.*: 351).

Otra cuestión que el taoísmo comparte con el budismo es el pensamiento del vacío, que Valente asume en numerosas ocasiones bajo la forma de desposesión o,

[498] Este autor clásico español es muy bien conocido por Valente; así, ya en un artículo de 1960, titulado "El arte del Estado y el arte de la persona" Valente se refiere al uso del aforismo por parte de

mejor, de indiferencia, y al que se refiere explícitamente en el cuento ya tratado "Segunda variación en lo oblicuo", al mencionar la blancura que rodea las figuras, y en "El regreso", con el naipe sin figura y la obsesión por la palabra *kū*, "asociada a los cielos arrasados y a la doctrina oscura del vacío." (89). El Tao o camino suele representarse mediante oraciones negativas, sobre lo que no es, en paralelo a la idea de los atributos negativos de Dios según la teología judaica de Maimónides, a la que nos hemos referido en otros apartados a propósito de su mención en "Abraham Abulafia ante Portam Latinam". Así, el Tao es no ser, porque está vacío y no diferenciado, no se opone a nada, y en este sentido, paradójicamente, está pleno de posibilidades potenciales. El Tao, siendo vacío, es origen y, además, actúa como si no actuara o, lo que es lo mismo, se mueve estando inmóvil, porque su movimiento es únicamente un constante retorno a sí mismo.

Así pues, este vacío supone una inmovilidad móvil que parte del no ser, lo cual equivale a "ir desde la nada hacia la nada o el regreso de los seres a su origen" (Jaspers, 338). Esta es, justamente, la idea que sostiene el proceso ideológico de cambio que se percibe en la narrativa de Valente, y que es tan visible en cuentos como "Biografía": es el regreso a los orígenes a partir de la eliminación de los rastros de la propia presencia, disuelta en agua y, desde luego, es la idea central de "El regreso", que, en efecto, se presenta como un regreso del personaje Casey al vacío de su existencia, en la que, de nuevo, inicia el viaje constante: "(...) donde el cuerpo lustral reaparece y, súbito y solitario, comienza a andar." (89).

De esta manera, el vacío se concibe como una entidad, o no entidad, no susceptible de ser analizada, simplemente porque se sitúa justamente en el momento anterior a la existencia y posterior a la confluencia de los opuestos. El vacío no es ni sí ni no, ni lo uno ni lo otro, y por tanto la intencionalidad o la lógica, que trabajan con categorías en relación de contraste o de oposición, no lo pueden alcanzar. Por ello dice Valente en "El regreso" que: "Pero ni la causalidad ni el tiempo sirven para pensar el vacío, que además es impensable." (85).

El único camino hacia ese vacío —origen— es, pues, la no voluntad o la intencionalidad, o, lo que es lo mismo, la quietud, el no actuar —*Wu Wein*—, la contemplación. El no hacer no significa no hacer nada, sino hacer sin poner "peso

Baltasar Gracián, al que considera seco y concentrado como una ley y que se opone al

alguno en las obras." (Jaspers, 340). De esta postura provienen dos actitudes perfectamente visibles en los relatos de Valente: la primera, que es la de la contemplación ajena a toda intencionalidad y a toda volición, como la del protagonista de "La mujer y el dios", la del personaje de "*Dies irae*", la supuesta de los protagonistas de "El señor del castillo", etc., que pretende, en un nivel metafísico, un acercamiento a la comprensión. La segunda, próxima al plano histórico de los acontecimientos, y que parte también de que las características del Tao —presentarse como no ser, actuar como si no actuase, ser el origen de lo Uno, etc.— deben ser también las características del ser humano que alcanza el conocimiento. Se trata de la idea del *Wei Wu Wei*, o acción del no actuar: "El hombre elevado persevera en el hacer del no hacer", dice Lao-Tse (citado por Jaspers, 340). La falta de intencionalidad en la actividad humana implica que tanto frente al bien como frente al mal no se debe oponer resistencia. En el segundo caso, esa no resistencia acaba por convertirse en resistencia efectiva, como vemos en los relatos de Valente que detallan la victoria de una víctima sobre su agresor: "Discurso del método", "El fusilado", "Una salva de fuego por Uriel", etc. La indiferencia de estos personajes implica que, situados en el no ser, en la no volición, no pueden ser alcanzados por quienes los persiguen. No poner intencionalidad en la resistencia, dentro de la disolución de las categorías que practica el autor, significa que se alcanza la fortaleza a través de la debilidad, cumpliéndose así la máxima taoísta.

Por otro lado, la ciclicidad o recurso a la antigüedad propio del Tao puede corresponderse, en el caso de Valente, con la noción de trama, que es la que sustenta el desarrollo de los textos. Trama era, recordemos, un hilar continuo que consiste en recoger hilos del pasado y en dejar siempre un hilo suelto hacia posibles continuaciones en el futuro por parte del lector. Lao-tse procura dar a conocer a los antiguos filósofos precisamente porque no pueden ser reconocidos; Valente también recupera tradiciones segundas y hace así que el relato vuelva también sobre su origen. Sobre esta tendencia, José Luis Pardo asegura que la poética del vacío de Valente se sitúa en un movimiento histórico que se puede reconocer "en diversas épocas y lugares" (Pardo, 2000).

Finalmente, el problema de la inefabilidad, o la imposibilidad de expresar ciertas experiencias, tal y como lo hemos tratado respecto a Valente, también se puede conectar con el taoísmo. En efecto, la idea de que no se puede hablar de lo inefable

racionalismo escolástico.

resulta paradójica desde el momento en que se postula que cada enunciado debe desaparecer en lo inefable para ser verdadero (Jaspers, 359). El uso de las paradojas y las contradicciones es común a Valente y a Lao-tse, como medio para representar lo irrepresentable y, sabemos, la paradoja es resultado de la confluencia o convivencia de los contrarios.

De este modo, una larga serie de implicaciones que tienen como centro el pensamiento del vacío, y se irradian en expresiones comunes, en la contemplación, la disolución de las oposiciones, etc., parece unir la filosofía del Tao con el pensamiento y la estética valentiana.

En la misma línea de negación y silencio para captar o representar el vacío, y apenas sin separación respecto al Tao, encontramos el **budismo**, sea hindú —bien visible en "Repetición de lo narrado"—, sea chino. Para esta doctrina, el "estado del conocimiento perfecto reside en el silencio perfecto que nada disputa" (Jaspers, 371). Como en el taoísmo, el vacío no significa la negación del ser, sino la impasibilidad —*animitta*—. Vacío, pues, no es carencia.

Como sabemos, "Repetición de lo narrado" se apropia de una historia clásica sánscrita que afirma la disolución de la noción de identidad, la invalidez de la oposición entre tú y yo. En efecto, las categorías, la unidad, la causalidad, el sujeto desaparece en el budismo, y el silencio o el vacío se convierte en un lugar germinal del que saldrá la palabra poética de Valente: "Porque el silencio no es algo negativo, una simple ausencia, el silencio hay que hacerlo" (Pardo, *ibid*.). Al final de las oposiciones se halla la comprensión, el sentido, y es ahí donde se puede conocer la palabra: "la palabra poética no sólo se encuentra con el límite del vacío en que se funda, sino que, sobre todo, es su potencia germinal la que rescata Valente (...)." (Gómez-Franco, 62).

Resulta de este repaso, por tanto, que los **referentes ideológicos** de Valente son **múltiples** y, sobre todo, heterogéneos, si bien tienen como denominador común el de pertenecer a **ámbitos poco transitados** por el **pensamiento contemporáneo occidental**. Así, el pensamiento del vacío, al que Valente parece haber llegado, desde el terreno poético, por una maduración lógica y normal de su estética y su pensamiento, confluye abiertamente con el orientalismo del Zen o del Tao, o con la antigüedad griega de Heráclito, además, desde luego, de tener mucho que ver con el vacío interior conocido por los místicos cristianos, tan conocidos por Valente, o por los cabalistas

judíos. Nos hemos referido a todos ellos, en un momento u otro de esta investigación, si bien en este capítulo nos hemos centrado en los más lejanos a nosotros —griegos y orientales—, que, por otro lado, son los que Valente utiliza como referentes directos y explícitos. También hemos comprobado que, en muchas ocasiones, las correspondencias se multiplican, y así, una idea puede asimilarse a la vez con varias de corrientes y pensamientos distintos. Evidentemente, esto revela que en los cuentos del autor no se da un seguimiento directo y unívoco de un pensador en concreto, e incluso que no existe en realidad una influencia como tal, sino que, lo que en realidad percibimos es un fenómeno de confluencia histórica: el pensamiento de Valente llega a un estado de evolución que le permite equipararse, compararse y dialogar con tradiciones lejanas, olvidadas o no canónicas; el pensamiento de Valente recoge y continua los hilos sueltos de otras concepciones.

Finalmente, para cerrar este capítulo dedicado a la ideología y la filosofía representadas en los cuentos del autor, y continuando con la metafísica del silencio, la blancura y el vacío a la que nos han llevado los pensadores orientales y las tradiciones segundas occidentales, debemos sustituir la dimensión diacrónica o histórica por la sincrónica, y pasar del pensamiento abstracto a la materialización artística. En efecto, consideramos necesario, a raíz de esta confluencia señalada, detallar **otras confluencias** del pensamiento de Valente con algunas **manifestaciones artísticas contemporáneas** que sostengan o se sostengan en principios similares. Puesto que no se trata de una cuestión de comparativismo literario, y sí, en buena medida, de un contraste de pensamientos estéticos y filosóficos, que luego se aplican a diversas artes, hemos preferido tratarlo en este lugar.

Según Hisamatu Shin'ichi habría siete características del arte Zen: asimetría, simplicidad, austeridad, naturalidad, sutilidad, libertad absoluta y serenidad (Michael Waldberg, 1978: 166). Todos ellos, o en su mayoría, se pueden encontrar como características latentes o patentes en la narrativa de Valente y, del mismo modo, en diversas manifestaciones artísticas de la contemporaneidad, que, como el autor, llegan a una confluencia con tradiciones segundas y lejanas.

En particular, la idea del vacío es percibida por Valente como un espacio de reflexión que le permite comunicarse con otras manifestaciones artísticas. Como sabemos, el vacío, como idea oriental aplicada al arte aparece en "Segunda variación en

lo oblicuo", a propósito de la pintura del emperador chino Hui-Tsung. Budismo y Tao aparecen en ese cuento bajo la idea de la ausencia de representación, que, en una lectura oriental, significa que "esa virginidad, esa ausencia de signo y forma, sin duda representan lo Vacío, el intangible Shunyata." (Waldberg, 1978: 172).

Como sabemos, la concepción de la palabra de Valente es eminentemente sensorial, táctil, material, lo cual permite asociar su poesía o su narrativa a las artes plásticas, sobre todo a la **pintura** y a la **escultura**[499]. El autor supo hallar en algunas de estas manifestaciones ejemplos claros del acercamiento a ese vacío propiciatorio; así, por ejemplo, en "Arquitecto del vacío", artículo de 1992 (Valente, 1992[b]), el autor se refiere a la obra de **Eduardo Chillida**, tal y como sugiere el título, como un intento de fijar la sensibilidad en la materia con una escultura del límite, del arco, del intento de cerco al vacío[500].

Otro paralelismo posible es el que se da entre la literatura de Valente y la pintura de **Antoni Tàpies** —ambos conversaron en el libro *Comunicación sobre el muro* (Tápies & Valente, 1998)—, basado también en el hecho de compartir presupuestos que los ligan a la postmodernidad. Tal y como lo expresa Alexandra Ihmig (1998 y 1998[b]), los dos autores comparten la idea de que el arte es un medio de conocimiento y explicación de la realidad y, en cuanto a su estética, tienen en común una actitud de arrasamiento de las concepciones heredadas, de creación de un vacío "gestante" que es "una plenitud de formas que está aún por manifestarse." (Ihmig, 1998: 15), para, sobre él, reedificar una nueva concepción de la realidad.

Las formas pobres o humildes son, también, comunes a ambos creadores: empleo de significantes o materias habituales, incluso reducidos, cuando es posible, a su mínima materialización, en una suerte de minimalismo que en no pocas ocasiones recurre al fragmento como manera de expresión. Ambos, además, actúan según la técnica de la "adición negativa" de Kandinsky (Ihmig, 1998: 15), que, en el caso de Valente, corresponde a la tendencia a la retracción formal, lo que conlleva una

499 Valente opina que "Eu creo que a relación entre pintura e poesía é moi antiga, e xa está formulada polos gregos (...) por Simónides e despois no Renacemento, pois Fray Luis de León nos *Nombres de Cristo* fala da relación entre as dúas artes." (Televisión de Galicia, 1996). También la música tiene que ver con la literatura; Valente cree en la intercomunicación de las distintas artes, que trabajan sobre una misma materia con instrumentos distintos. Cfr., por ejemplo, Fernández Quesada, 2000[b]: 145.

500 Por otro lado, sabemos que la relación personal e intelectual entre los dos autores fue notable; por ejemplo, la edición de *Cántigas de alén* de Valente cuenta con la colaboración del vasco.

reducción del material expresivo y, por consiguiente, un aumento de la densidad del material expresado, del contenido. De este modo, los signos de Valente o de Tàpies son polisémicos y se caracterizan por el intelectualismo de su contenido y por la oscuridad expresiva. Ambos, en definitiva, parecen recurrir a las búsqueda de la unidad simple que acaba por superar a todo pensamiento dualista.

Así pues, parece evidente que la narrativa de Valente mantiene un diálogo fluido con la plástica contemporánea, en cuanto al pensamiento del vacío de Chillida, Tàpies u otros, como Oteiza, por poner un caso más; al mismo tiempo es evidente que todos estos autores, junto con Valente, forman parte de una misma corriente histórica de pensamiento, fuertemente vinculada con la postmodernidad, y que confluye en diversos sentidos con tendencias antiguas y lejanas, como puede ser la filosofía oriental.

Como conclusión a este capítulo podemos decir, pues, que en la narrativa de Valente se manifiestan **dos vías** evidentes, las mismas que se perciben como transición general estética: una, de **fondo histórico**, sobre la que el autor realiza una labor sistemática de **destrucción** de sus **paradigmas**, en todos los sentidos posibles de la ideología y el pensamiento. Se trata, pues, de reducir a cenizas el mundo percibido hasta ese momento, la edad de plata, con el fin de ganar una libertad que es entendida sobre todo en el terreno individual. La otra, sin embargo, es la **vía del mito** que viene a sustituir a la religión histórica, del renacimiento de la sacralidad, que se funda en una alejamiento de la historia para comenzar una profundización en el terreno del **conocimiento**.

De esta manera, es evidente que Valente está en la vía de la literatura concebida como conocimiento, en paralelo o como continuación de autores como Miguel de Unamuno, Luis Cernuda, Octavio Paz o Jorge Luis Borges, por poner unos pocos ejemplos de entre los posibles. Al mismo tiempo se percibe una actitud idealista, sobre la que se sostiene este intento de regreso a los orígenes míticos, y que sirve, al mismo tiempo, para negar el pragmatismo racionalista y positivista, en un sentido utilitario, que impera en las sociedades de la edad de plata. Todas estas características, y algunas otras, permiten situar a Valente en los límites de la modernidad, claramente inclinado en algunos aspectos sobre la ideología o mentalidad postmoderna, con la que comparte, precisamente, los elementos más subversivos y originales, que son, por un lado, los que lo conectan con las manifestaciones artísticas de mayor calado y exigencia

y, por otro, las que lo sitúan en una especie de tradición de la ruptura, como heredero de pensamientos tradicionales pero en todo caso heterodoxos, bien por su procedencia —pensamiento oriental— bien por su naturaleza —la idea del vacío, el antidualismo, el irracionalismo...—. Valente acaba por ser, así, un materialista y un idealista, o, lo que es lo mismo, un místico o metafísico materialista, capaz de encontrar la trascendencia en la materia, en el cuerpo, en lo inmediato, porque hace renacer en él el sentido de sacralidad que parecía haber perdido el pensamiento moderno más tardío; pertenece, al mismo tiempo, a dos corrientes ideológicas normalmente opuestas, la combativa y la contemplativa, que confluyen en él igual que los opuestos confluyen en su unidad esencial.

4. 5. El regreso infinito. Dimensión biográfico-psicológica

> Podería ficar unha morna manchea de inocencia e de cinza, e, por baixo, o rescaldo, a faísca do lume, do ser que foi (...). (Valente, "Máscaras", 1994).

Trataremos ahora de otros aspectos imprescindibles en cualquier estudio integral, los que se refieren a la posibilidad de que el elemento **biográfico** del autor halle un reflejo en los textos y que éstos puedan ser dilucidados con mayores garantías bajo la luz que arroja el estudio de la vida del **escritor**.

Evidentemente, éste es un episodio crítico por varias razones. En primer lugar, porque se trata de un caso evidente del entrecruzamiento de los distintos niveles de existencia: el real de la vida de Valente y el ficcional del narrador de los cuentos. En este sentido se hace innecesaria una justificación del porqué de la importancia de una atención rigurosa a ciertos episodios vitales del autor. Creemos que la mayor parte de los textos de Valente tienen, en efecto, un punto de partida biográfico, lo cual, por supuesto, no les resta ficcionalidad. Pero, por otro lado, nos topamos con una dificultad que afecta en particular a este trabajo, y que es la que se refiere a la clasificación temática y argumental que hemos realizado en la primera parte del mismo. En efecto, allí hacíamos un apartado de cuentos argumentalmente biográficos. Si en este momento desvelamos que la mayor parte de los textos tienen un fondo autobiográfico aquélla clasificación quedaría invalidada. Por eso creemos necesario volver en este momento a las aclaraciones teóricas que ofrecimos en el apartado mencionado. Cuando hablamos

de biografismo argumental nos referíamos a una idea ficcional, según la cual, un narrador o un personaje narrador ficcionales relatan una anécdota, una trama o una intriga, presentándola como fruto de una experiencia vivida por ellos mismos, entes de ficción. Es decir, que la idea de la biografía la entendíamos como una posibilidad argumental: la de crear una ficción de biografismo, al margen de que, en el plano propiamente biográfico, en el que nos encontramos, el cuento en cuestión tenga o no una base real. No debemos confundir, por tanto, la **biografía intratextual** (contingente, a la que hemos optado nosotros voluntariamente), con la **biografía extratextual** (necesaria), porque sería tanto como confundir a José Ángel Valente Docasar (Ourense, 1929), con el narrador o el personaje de tal o cual cuento.

De este modo, lo que nos proponemos hacer ahora es desvelar cuáles son los **episodios reales del autor** de los relatos que sirven para explicar la génesis, el desarrollo o la formulación de los relatos, al margen de que éstos, como formas artísticas o literarias, se presenten luego como cuentos de la memoria de lo vivido, de lo aprendido o de la historia del presente, como argumental o temáticamente biográficos, críticos, fantásticos, realistas, literarios, etc. Partimos, por tanto, de la necesaria vinculación de la vida del autor con su propia obra o, mejor dicho, de que la obra no es más que una parte de la vida de su autor. Sin embargo, debemos mantener la distinción entre vida y obra en tanto que, de no ser así, absolutamente todos los relatos merecerían una explicación biografista; es decir, analizaremos los textos que presenten detalles de la vida real del autor, pero dejaremos al margen otras maneras posibles de analizar de manera biográfica no estricta los relatos, como puede ser el relato de los textos leídos por Valente y que influyeron en la narrativa —ya tratado en el subapartado intertextual—, el de los aspectos sociales vividos y analizados —presentes en el apartado histórico-social—, el de la cultura material en la que se formó —aspecto antropológico—, etc.

Partimos, para todo ello, de una escasa documentación que asegure una identificación de detalles y que permitan superar el espacio vital ficcional para entrar en el real. Antón Risco (1994) detalla una serie de relatos que él considera claramente autobiográficos, como "La mano", "Hoy", "Intento de soborno", "Fuego-Lolita-mi-capitán", "De la no consolación de la memoria", "Biografía", "Hagiografía", "Variación sobre el ángel" u "Homenaje a Quintiliano", y se basa, para esta afirmación, en el hecho

de haber compartido, de una u otra manera, las experiencias vitales luego ficcionalizadas en los textos. Por otro lado, afirma que muchos otros relatos han de ser también biográficos, si bien las experiencias de las que se parte le son desconocidas, y por tanto tiene ante ellos una actitud hermenéutica diferente, puesto que sólo los puede ver como figuraciones biografistas y no como relatos de hechos reales. Estos textos serían "El regreso", "La visita", "Un encuentro", "La última lección", "Empresa de mudanzas" y "El mono".

Evidentemente, por nuestra parte, todos los textos son por igual desconocidos en tanto que no hemos observado directamente ninguna de las hipotéticas situaciones reales relatadas; por el contrario, todos nos parecen poco más o menos reelaboraciones ficticias que pueden partir o no de detalles reales, y que precisan, para ser analizados en esta clave, una demostración o una justificación, que alguien afirme con conocimiento de causa que se trata en efecto de relatos biográficos. Partimos, por tanto, de las alusiones que tanto el propio Valente como otras personas de su entorno vital puedan haber hecho respecto a los mismos, y entendemos que es posible encontrar referencias biográficas en otros textos distintos a los señalados por Risco.

Para entrar en la revisión de los detalles biográficos que puedan sernos de utilidad para comprender algún cuento, realizaremos una división en dos subapartados, según los detalles procedan de recuerdos de la niñez o sean representaciones de situaciones vividas en la edad adulta, de manera más o menos inmediata y simultánea con la escritura de los cuentos, al margen de que sean situaciones en las que se haya implicado o no directamente el autor, pero que, en todo caso, aparecen reflejadas en los textos.

4. 5. 1. El mundo originario

Este primer subapartado se centra en los **recuerdos infantiles** del autor que son visibles y justifican algunos relatos. A diferencia de otro tipo de referencias biográficas, éstas se caracterizan por la **no inmediatez**, es decir, por la distancia temporal y sentimental con la que son representadas. Valente, en efecto, ha regresado constantemente sobre la infancia, sobre la memoria de la infancia, y lo ha hecho tanto sobre la infancia real, vista con ojos críticos, como sobre la infancia idílica o mítica de

los orígenes, contemplada positivamente. Como es lógico, es en el primero de esos casos cuando se da una presencia mayor de elementos reales, no reelaborados por la fantasía, que pueden referirse directamente a la experiencia vital de Valente en su lugar natal, anclado, como el resto de España, en la postguerra.

Como hemos mencionado en numerosas ocasiones, ese regreso sobre la memoria infantil suele ocasionar desilusión por lo que tiene de recuerdo de la niñez robada y perdida[501]. De esta manera, es lógico que la situación social y vital que representa Valente no sea del todo objetiva, pues se trata de un ataque, a veces furibundo, contra todo aquel mundo. Sin embargo, la mayor parte de los elementos presentes no dejan de tener una justificación real. En palabras de Balmaseda Maestu, a "la extrañeza y extrañamiento del niño durante el tiempo de guerra le sucede el fracaso del adolescente en el ambiente cerrado y provinciano de postguerra" (*op. cit*.: 15)

En primer lugar, es evidente que estamos ante el **espacio real** del nacimiento, la infancia y la juventud valentianas. En efecto, como se declara en "Biografía", relato que separa el mundo originario real del ideal, los orígenes están en "Orense", ciudad de cuyo nombre a continuación se discute la etimología. Inevitablemente, todas las referencias de tono biográfico relativas a la infancia habrá que llevarlas, por tanto, a esta ciudad gallega. Pese a que únicamente se menciona en este relato, sin embargo aparece recreada en muchos otros lugares y a través de distintos atributos que le son propios.

Así, por ejemplo, desde el punto de vista **climatológico**, y como hemos señalado en muchos otros apartados, la ciudad es un lugar de "nieblas insalubres" ("De la no consolación de la memoria", 127), en la que la presencia de la lluvia y el agua es constante. Ya hemos visto que, en efecto, las alusiones a las aguas de lluvia o aguas estancadas son repetidas en muchos relatos y, desde luego, se refieren al clima ourensano, marcado por la abundancia de precipitaciones en otoño e invierno, y por la presencia de la densa niebla que sube desde el río Miño que la atraviesa, y al que, curiosamente, Valente sólo hace una referencia puntual, en "Mi primo Valentín", al hablar de las juderías "del Miño".

[501] Ésta es una actitud perceptible no sólo en la narrativa, sino en genral en el resto de su producción literaria; a este respecto Arcadio López Casanova opina, comparando a Valente con otros autores de la misma generación histórica, que "(...) ista evocación dos ámbitos da infancia non ten en Valente o signo positivo —alén edénico, eido de ensoño e inocencia— que amosa, con recurrencia, en algúns dos autores citados." (1999: 1).

Además, desde el punto de vista **natural**, hay otros elementos que permiten identificarla. En primer lugar, la alusión a las "burgas" del cuento "Biografía", que, como él mismo dice, son manantiales de agua caliente, termal, con valor terapéutico. La densidad del agua es tal que la cultura popular mantuvo la costumbre de batirlas antes de poder beberlas, exactamente del mismo modo que dice el autor: "Bebió él esas aguas que era necesario batir a causa de su grosor (...)" (147); estas aguas, sulfurosas, necesitan ser aireadas para eliminar su olor antes de poder consumirlas. Además, las propiedades terapéuticas y preventivas que les atribuye Valente cuando dice que se bebían para salvarse de la muerte también corresponden a la creencia popular, porque, tal y como explica Vicente Risco, "A auga das Burgas, na mesma cidade, aplícase en lavados nos canos, para se librar de andacios e pestes, e bebidas tres días seguidos en aúnas, contra costipados e doenzas do peito." (Vicente Risco, 1979: 275). Se trata, por tanto, de un reflejo de una costumbre asociada a las fuentes de la ciudad de Ourense. Otro detalle propio de la naturaleza ourensana es la alusión a la vegetación que encontramos en "Fuego-Lolita-mi-capitán", donde se nos dice que "se ponía el tiempo de repente vivo en las mimosas del vecino monte" (124). En otro lugar mencionamos el valor simbólico de estos árboles, pero en este caso nos interesan como referencia real, pues, en efecto, el entorno natural de la ciudad de Ourense cuenta con grandes cantidades de estos árboles que, el final del invierno, comienzan a florecer llenando el monte de color amarillo. Así pues, se trata de una manifestación muy vistosa, tanto para el ojo como para el oído, de la proximidad del final del invierno. Recordemos que Valente vivía, como indica Antón Risco (*op. cit*.: 160), en la calle Juan Manuel Bedoya, todavía existente, y que está inmediata al parque de San Lázaro, de claras resonancias en la poesía valentiana. El autor, a este respecto, recuerda que "Yo vivía en un extremo de Orense —recuerda— que colindaba con la zona rural, al lado del parque de San Lázaro" (Castro, 1999: 7). Evidentemente, el hecho de estar próximo a la zona rural favorecería la percepción de la floración de las mimosas en el monte. Del mismo modo, la costumbre de acompañar a su padre en las jornadas de caza lo acercó a esas mismas vivencias (cfr. Méndez, 1999: 3). Como también sabemos, los árboles mencionados en "*Dies irae*" o "De la no consolación de la Memoria" pueden estar evocando el mítico roble o carballo de la Mirteira, ya inexistente, y que servía de referente natural en el Ourense de la época.

Otro detalle que pertenece al ambiente estacional y ambiental de la ciudad real puede encontrarse también en "Fuego-Lolita-mi-capitán", relato que hace una rápida evocación de la sensación del paso del tiempo a través de los fenómenos estacionales, sobre todo con las antinomias entre la oscuridad del invierno y la luz del verano; evidentemente, la llegada de esta luz, asociada con el florecer de las mimosas, suponía un espacio y un tiempo para la esperanza; este florecimiento, que como dijimos se produce al final del invierno, es evocado, casi de manera idéntica, por Antón Risco, que también se refiere a esa llegada de la nueva luz tras el invierno: "Era no mes de febreiro, no tempo da primavera amarela, cando a luz do sol semella renacer despois da longa noite do inverno." (Risco, 1987: 166).

El mundo ourensano, además de esta perspectiva natural, también aparece representado desde el punto de vista **sociológico**, como ya sabemos, tanto por las referencias al mundo **familiar**, como a los detalles más pintorescos y llamativos de la época o a las condiciones generales de la vida en aquella sociedad. En el primer caso, cabría la posibilidad de identificar a algunos miembros de la familia del autor entre los personajes o alusiones dispersas en los cuentos; como sabemos, a lo largo de su producción poética son relativamente habituales estas menciones evocativas y, sin embargo, en el caso de los relatos, son mucho más escasas y, sobre todo, están mucho más difuminadas. En efecto, si bien es posible suponer la presencia de sus familiares en algunos casos, como puede ser "Hoy", la mención, sin embargo, no se hace explícita. En el cuento citado, las personas que rodean al niño, en su misma casa, son "los mayores" (81). Con este plural colectivo parece querer englobarse a todo un conjunto que en muy pocos casos tiene relevancia individual y que, por tanto, se percibe como una colectividad difuminada. Recordemos que el propio Valente señala en alguna entrevista que: "(...) a única persoa da miña familia que para min tiña unha entidade, porque non me falaba de Deus nin de historias políticas daquel tempo, era o meu avó" (Rodríguez Fer, 1998: 35). Se refiere a su abuelo materno, que, sin embargo, no creemos que aparezca tampoco en los relatos.

Sí se menciona, sin embargo, a su padre, Marcial Valente,[502] en el relato "Intento de soborno", en un contexto, por tanto, crítico. En efecto, en ese texto el niño

[502] El nombre completo era Emiliano Marcial, pero tanto Claudio Rodríguez Fer (Rodríguez Fer, 1999: 6), como Antón Risco (1994: 160) se refieren a él por el nombre de Marcial, que era el único por

es introducido en el círculo de la burguesía comercial por su padre, que "Llevaba (...) con gran precisión los grandes libros, las columnas del debe y el haber (...)" en el almacén de hierros en que trabajaba (121), es decir, se ocupaba de la contabilidad. En efecto, ésta fue, durante un tiempo, la ocupación del padre del autor. Él mismo lo indica en más de una ocasión:

> O meu pai traballou moito tempo nun almacén de ferros que era dunha familia moi coñecida de Ourense, a de Francisco Villanueva. O meu pai era apoderado dese negocio. Era un home educado, pero non dedicado á literatura nin ás artes, aínda que pintase un pouquiño. (Rodríguez Fer, 1998: 34).

Antón Risco también identifica directamente la referencia del relato con estas personas reales al hablar de la "ferretería de Villanueva y Zarauza" (160)[503]. Por otro lado, el detalle de que el padre fuese, como Valente dice, "educado", se refleja en la apreciación que se hace en el cuento, según la cual "(...) sobre todo tenía el arte del calígrafo" (121). En efecto, en la memoria del autor, la figura paterna aparece asociada a ese don especial para las letras, con el que conseguía dar lustre artístico a un oficio repetitivo y meramente instrumental como era el de llevar los libros de contabilidad de la empresa de ferretería. Tal y como relata el autor en un artículo periodístico, que significativamente titula "Elogio del calígrafo", "Mi padre era calígrafo. Veo con precisión (...) el firme y claro rasgo de los asientos y los números, sus grandes libros de contabilidad tan admirables"[504], evocación que sin duda remite a la ya citada de "Intento de soborno". Así pues, parece evidente que la figura paterna aparece asociada al mundo cerrado del que Valente procuró escapar, si bien, particularmente en este relato, la alusión a su capacidad pictórico-caligráfica, le permite evocarla de una manera afectuosa e incluso admirativa: se admira el arte del padre, pese a que su figura pertenezca, como tantas otras, al negro recuerdo del mundo infantil.

Otra presencia familiar es la de su tía Lucila Valente, que ejerció una influencia decisiva en la formación personal del autor y, de hecho, como señala Rodríguez Fer (1999), aparece repetidamente aludida en su obra, e incluso llega a poner

el que era conocido. Sin embargo, la requisitoria de busca y captura de 1971 contra Valente utiliza el primer nombre del padre y dice que José Ángel Valente es hijo de Emiliano y Purificación.

[503] Valente recuerda que el nombre de uno de los socios era era Francisco Villanueva, y que el otro venía de un lugar "que se chamaba Zarauz e que morreu en ourense." (Rodríguez Fer, 1998: 453). El apellido de este segundo empresario, que es precisamente el fallecido, representado por su viuda, era sin embargo Zarauza, como dice Antón Risco.

[504] Valente, 1999.

ese nombre, Lucila, a su primera hija. Como sabemos, a lo largo de su producción poética aparece aludida explícitamente, y siempre con un sentido positivo, de añoranza por su pérdida. En "El vampiro", sin embargo, la rememoración de su tía, tiene un tono negativo debido al entorno en el que se inserta, en un ambiente oscuro y cerrado. Evidentemente, no se trata de una alusión directa a la persona de la tía, ya que el personaje muerto es un hombre. Por otro lado, en ningún momento se menciona su nombre. Sin embargo, es evidente que las circunstancias ambientales que enmarcan los hechos son exactamente los mismos que Valente recuerda asociados a Lucila. En efecto, tengamos en cuenta que se trata de un velatorio, y que se incide en las fuertes y constantes lluvias de aquella noche. Si bien es evidente que Valente podría estar partiendo de cualquiera de los velatorios a los que pudo haber asistido, el detalle de la lluvia, sobre el que tanto se insiste, pertenece, creemos, a la memoria que guarda del velatorio de su tía, si bien, desde luego, el cuento realiza una recreación y atribuye ese ambiente a unos hechos similares, aunque no directamente a los reales. En efecto, Valente recuerda que "Ese día había habido muchas lluvias en Orense, el techo de la casa en la que estábamos velando su cadáver se desplomó" (Castro, 1999:8).

Fuera de estos dos casos, no parece que haya ninguna otra alusión a detalles o personas de la familia del momento de la infancia. Teniendo en cuenta la escasez de los mismos, así como el hecho de que los que aparecen están muy difuminados, es evidente que la intención del autor es la de pasar por alto una situación y unos recuerdos que no le parecen muy positivos. Sin embargo, como veremos, otros detalles igualmente negativos, pero no pertenecientes ya directamente a su ámbito familiar, sí aparecen de manera más abundante. En el sentido expuesto en el análisis ideológico-filosófico, parece que Valente se mueve entre la búsqueda de una desvinculación respecto a sus orígenes que le otorgue su libertad individual, y la unión afectiva con el mundo de los orígenes.

Así, desde un punto de vista **sociológico**, como sabemos ya, destaca un ambiente cerrado, lóbrego, oscuro y clausurado por las fuerzas imperantes que convergieron en aquel momento histórico. Otro aspecto sociológico que revela la presencia del ambiente real del Ourense de la infancia es el que se refiere a la cerrazón y al oscurantismo de la vida espiritual, con un dominio absoluto y avasallador de la Iglesia. Esta institución tuvo en Ourense, como en el resto del Estado español, a lo largo

de la postguerra, una presencia constante y una influencia ideológica, económica y política innegable. Como sabemos, las referencias en los cuentos son abundantísimas; "El ala", "Fuego-Lolita-mi-capitán", "El fusilado", "Homenaje a Quintiliano", "El uniforme del general" o "Hagiografía", al menos, contienen alguna alusión al papel de los miembros de la Iglesia dentro de la sociedad de la época. Del mismo modo, fuera de la creación literaria, Valente también hizo alusión, repetidamente, a este grupo social. Así, por ejemplo, reconoce que su formación infantil fue básicamente clerical, inducido en buena medida por el entorno familiar, sobre todo por su tía Lucila —"De maneira que eu estaba sempre coas mulleres e, en vez de ir ós campamentos, ía ás reunións das señoras da novena da Virxe Milagrosa, a Santa María a Maior." (Rodríguez Fer, 1998[b]: 454)— y también por el ambiente social, ya que, según afirma Antón Risco, ambos habrían pertenecido a Acción Católica[505].

Uno de los ámbitos de influencia decisiva de la Iglesia era el educativo; así, la educación religiosa que encontramos en "Homenaje a Quintiliano" es real y biográfica. A este respecto, Antón Risco dice que "(...) conocí el tipo de enseñanza jesuítica, y posiblemente en la misma escuela orensana, basada en la competición entre romanos y cartagineses (...)" (Risco, 1994: 161). Sabemos que, en efecto, el autor estudió en sus primeros años en un colegio regentado por jesuitas: "Daquela eu estudiei cos xesuítas e despois, cando os xesuítas deixaron o colexio e xa tiña que estudiar bacharelato, fun ó Instituto de Ensino Medio." (Rodríguez Fer, 1998: 457). Así, es evidente que es un reflejo de una educación religiosa que dejó su marca, por reacción en contra, en la ideología del autor, y que, al margen de la ortodoxia, fue aprovechada en todo momento por el escritor.

En la misma línea, es evidente que las constantes alusiones al mundo de los muertos, que con tanta prolijidad aparecían en las vidas de la gente del momento, se refieren a una vivencia real. Así, los velatorios, las misas, etc., que aparecen en los cuentos tienen un referente directo en las vivencias del autor (cfr., por ejemplo, Rodríguez Fer, 1998[b]: 451) y, sobre todo, el miedo a la llegada imprevista de la muerte en el ámbito familiar, al que se refiere en "Hagiografía" —"Rezaba para que la muerte no viniera" (150)— representa con toda claridad la misma sensación experimentada por el autor en su infancia: "(...) yo entraba en fases de insomnio en las que pedía a Dios

[505] Recordemos que las primeras publicaciones de Valente, desde el año 1944, están claramente

que no muriera nadie, pero claro, como me decían que la gente tenía que morirse, yo sudorosamente tenía que establecer una lista de prioridades. Y era espantoso, porque escoger a quien se moría antes era una traición afectiva. La última, la que no se podía morir nunca, era mi madrina Lucila y fue la primera que se murió." (Castro, 1999: 8).

Otra manera de manipulación ideológica es la del sacramento de la confesión, que aparece en "La mano", y que también es autorizado como biográfico por Risco (cfr. 160). En efecto, se trataría de las confesiones rituales que tanto Valente como Risco, entre otros, habrían hecho en la parroquia ourensana a la que pertenecían. En cualquier caso, es bien visible el hecho de que la Iglesia ejercía una censura y persecución contra el hecho sexual y, por ello, las preguntas del confesor sobre cuántas veces se refieren sin duda a esta circunstancia. La idea de pecado generada por esta insistencia en el acoso a la sexualidad, que vemos en tantos relatos, y que aparece con una claridad absoluta en "Hagiografía" producía en el niño un sentimiento de culpa y miedo a la condenación, que chocaba con el despertar sexual y la imposibilidad de sustraerse a esas nuevas experiencias. La condenación de la que se habla en "La mano" o en "Hagiografía" —" (...) entre la oración y el miedo de la muerte, las manos se poblaban de viscosa humedad." (150)—, así como la destrucción de este miedo en este último relato son reflejos evidentes de la biografía del autor, que se refiere a esta lucha entre el pánico y el deseo en numerosas ocasiones: "(...) en mi mundo interior de niño, yo sabía que estaba en pecado. Y el pecado era una idea muy fuerte en esa época. (...) Sabía que probablemente no tenía salvación." (Iborra, 2000: 55); por otro lado, otra escisión afectiva derivada de ésta es la que se refiere al comportamiento exterior del niño, perfectamente inocente y santo, según el ideal de la época, y la actitud interior, que él mismo sabía sin correspondencia con la primera. Esta hipocresía forzada está perfectamente representada en "Hagiografía"; el título, como ya hemos comentado, se refiere a la santidad supuesta en el niño, que llevaba una raya al medio, que estudiaba y rezaba, etc. Esa santidad es rememorada en diversos momentos por Valente: "Y yo llevaba una doble vida, era un niño esquizoide: de niño santo, de niño ejemplar" (Castro, 8). Incluso los sistemas utilizados para asustar a los niños y persuadirlos del peligro del pecado sexual son representados literalmente. Así, en el mismo relato se nos dice del niño protagonista que temía el "reblandecimiento de la médula ósea y la

inspiradas por este espíritu, y son de tono y tema religioso.

calvicie prematura como indicio de una fase terminal." (150). Se trata, evidentemente, del miedo a las enfermedades venéreas y sus consecuencias, temidas como algo desconocido, casi mítico, que Valente habría conocido en el ambiente familiar o en la formación escolar y religiosa recibida. En concreto, el recurso a la enfermedad como medio de persuasión contra la actividad sexual procedía de libros como *El joven y Cristo* o *El joven y la pureza*, del sacerdote húngaro Tihamer Toth, empleados en aquella época como manuales y libros de piedad; Valente se refiere a esas lecturas en estos términos: "Este señor contaba que o que caía no pecado sexual collía enfermidades terribles, por exemplo, a sífilis, e explicaba os síntomas, por exemplo, que caía o cabelo. Eu, moitas veces, refregaba un ollo e caía unha pestana e, ben, entón dicía: "¡coño!, xa teño a sífilis". Era unha educación espantosa." (Rodríguez Fer, 1998: 456).

La única huida de este mundo clausurado, tal y como lo denomina Valente, era la palabra, la lectura. En efecto, una de sus pasiones era la de encerrarse en la biblioteca de Basilio Álvarez, guardada en su casa, y leer todo tipo de libros, mientras la familia creía que se dedicaba a estudiar. Valente recuerda esta actividad como una de las pocas que le permitieron alejarse de la mediocridad de la época y, sobre todo, aprender cosas que de ninguna otra manera podía saber, especialmente lo relativo a la sexualidad. En efecto, el autor recuerda haber encontrado allí las novelas sicalípticas de principios del siglo XX, de autores como Felipe Trigo o Pedro Mata: "Recuerdo con furor una novela que debí leer con estremecimientos masturbatorios que se llamaba *La mujer de nadie*." (Castro, 8). Del mismo modo, también se refiere al descubrimiento del desnudo humano a través de libros como *La figura humana en el arte* (cfr. Rodríguez Fer, 1998: 455). De modo casi idéntico encontramos en "Hagiografía" la siguiente alusión a las imágenes capaces de despertar el instinto sexual del joven: "(...) hojeaba a hurtadillas revistas ilustradas de otro tiempo, donde se demoraba horas y horas clavadas sus pupilas en las fotografías de Pola Negri, tan extrañamente investidas de oscura luz." (151). No parece que haya demasiados problemas para suponer que estas revistas, seguramente de la etapa republicana o anteriores, estaban, como las novelas y los libros de arte, en la biblioteca de Basilio Álvarez, a la que Valente pudo acceder de manera continua en su infancia y juventud. El propio autor dice: "Sí, había una revista que fue entonces muy importante, *La Esfera*, en la que me sumergía a diario, de tal manera que

en plena guerra civil española yo estaba viviendo la Primera Guerra mundial en las páginas de *La Esfera*, en aquellos dibujos realistas que excitaban la imaginación como un tebeo." (Méndez, 1999: 3). Efectivamente, *La Esfera* parecía sentir una especial predilección por la figura de Pola Negri; a esta actriz le dedicó varios reportajes y artículos, como por ejemplo "Pola Negri, su vida, su arte y su «Decálogo del amor»" (1926), "Las grandes figuras de la pantalla. Pola Negri y el drama de su vida" (1927) o "Dolores del Río, Pola Negri y la sombra de Valentino" (1928), entre muchos otros de los años veinte y de la segunda década del siglo XX. Además de estos artículos, es muy frecuente ver fotografías de la actriz en diversos números de la revista; simplemente a modo de ejemplo, pueden consultarse los números 634 (35); 635 (40); 638 (34); 652 (36); 667 (4); 684 (33-36); 685 (41); 687 (27-28); 712 (40-41); 696 (7); 736 (24-25); 769 (15), etc. Seguramente, cuando el autor menciona de manera específica a Pola Negri puede estar aludiendo, implícitamente, a las fotografías de las grandes actices de cine de la época —Mary Pickford, Pierrette Maud, Margarite de la Motte, Greta Garbo, Isadora Duncan, Joan Crawford...—, que como Pola aparecían constantemente en *La Esfera* y otras revistas del mismo estilo.

Los libros, pues, también tuvieron un papel en el aprendizaje sexual del autor. Es lógico, por tanto, que se represente el proceso de su salvación de ese ambiente como determinado en buena medida por el aprendizaje casi autodidacta a través de los libros, y que su puente de salvación estuviera hecho con palabras: "Entonces dispusiste las palabras, ciertas palabras sueltas de sus sucios engastes, como puente de tablas sobre los dos abismos." ("De la no consolación de la memoria", 128).

Otro detalle biográfico, íntimamente unido con los anteriores y también presente en "Hagiografía", es el hecho de que se detalle la primera experiencia sexual del autor, que, tal y como aparece en el relato, y según asegura Antón Risco, respondería a los sucesos reales de la vida de Valente. El texto cuenta que esa experiencia se produce con una criada que vivía con la familia, y que había llegado "de una aldea" (149). Como ya comentamos a propósito del estudio de las cuestiones genéricas, parece evidente que el autor realiza una separación, en lo tocante a la moral sexual, entre el mundo de la ciudad y el de la aldea; si en el primer caso existía un control y una censura total, en el segundo la permisividad sería mucho mayor, y la hipocresía no sería una fuerza determinante en el comportamiento social y sexual. En

efecto, el autor recuerda que la primera vez que pudo ver una mujer desnuda "foi na aldea, porque, alí, as mulleres non se tapaban, non se recataban, non tiñan medo." (Rodríguez Fer, 1998: 453). Este detalle nos permite pensar que, en efecto, la historia relatada es totalmente biográfica.

Por otro lado, esa "aldea" a la que se refiere el autor podía ser varios de los lugares en los que recuerda haber pasado temporadas, todos en las proximidades de Ourense ciudad, como por ejemplo, a escasos kilómetros de ella, Cambeo, o San Ciprián das Viñas, Paderne, etc. (cfr. Rodríguez Fer, 1998: 453). Es evidente que la vivencia del mundo rural gallego, que por otro lado, sobre todo en aquella época, estaba casi indiferenciado del urbano, fue una experiencia fundamental para el autor. Por un lado ya nos hemos referido a la importancia de la vivencia del espacio natural como medio de percepción del paso del tiempo, y, por otro, está claro que también le sirvió como referente de contraste con el ambiente urbano y familiar. El autor recuerda que "viviamos moito no mundo rural galego" (*ibid.*), y esa experiencia del campo ourensano parece que pervivió bastante tiempo, al menos hasta que Valente se decide a emigrar; Antón Risco, en su relato "Ningures", al que ya nos hemos referido, relata, en tono ficcional, las excursiones del grupo al que pertenecía Valente por los entornos, que entonces eran rurales, de Ourense, en Montealegre, el "carballo da Mirteira", los alrededores del río Lonia y por los montes de Mende, donde se ubicaba el mítico lugar de Ningures, o ningún sitio[506] (cfr. Risco, 1987: 162 y ss.). Esta vivencia del espacio natural tiene especial importancia, como estamos viendo, por las implicaciones de corte ético, etológico y en general social; lo rural era el espacio de la apertura, como hemos visto a propósito del sexo; también lo es en otro terreno en el que actuó la represión franquista, como es el del uso de la lengua vernácula, el gallego, prohibido en la práctica oficial —administración, enseñanza, etc.— y minusvalorado y reprimido en el ambiente familiar urbano: "Na cidade había unha censura, había unha censura da lingua. Incluso, na túa familia, dicíanche: "non fales en galego que é unha grosería", iso é o que se dicía." (Rodríguez Fer, 1998: 453). Sin embargo, una vez más, el ambiente rural era receptivo al uso de la lengua propia de Galicia, e incluso era el único lugar en el que en esa época se podía usar de manera más o menor normal. Precisamente por ello es

[506] Ese Ningures evoca perfectamente el lugar mítico del origen que Valente desarrolla en algunos relatos, y, al mismo tiempo, nos permite asociar esa no existencia con la no existencia de lo

relevante el recuerdo de Valente, plasmado en el cuento "Hagiografía", que se refiere a la condición de hablante de gallego de la criada, como demuestra el hecho de que interprete mal una palabra castellana, que para ella era nueva: "(...) que cuando oyó la palabra pijama por vez primera se echó a reír muy recio delante de su madre porque Dios sabe qué le hizo pensar." (150). Precisamente, la dicotomía lingüística consiste en que el Valente niño era una persona con relaciones con el mundo rural hablante en gallego, y que vivía en Ourense, ciudad en la que se había desarrollado un verdadero renacer de la cultura gallega en la época anterior a la guerra, con autores como Otero Pedrayo o Vicente Risco, entre otros, que Valente conoció personalmente, y a los que leyó; sin embargo, durante la Dictadura, lo que había sido visto como algo positivo se convierte de repente en un mundo condenado y prohibido. Por ello, Valente reconoce que "O meu contacto co galego era un contacto, por así dicilo, analfabeto. Era o contacto oral co mundo rural galego." (Rodríguez Fer, 1998: 459). Por esta razón, la evocación mencionada tiene una importacia biográfica notable.

Otro detalle más que se refiere al ambiente intelectual es la alusión de "Fuego-Lolita-mi-capitán" a la visita de José María Pemán, a la sazón poeta oficial del régimen franquista, a la ciudad: "También un día único, en el único cine que allí había, habló de la extensión imperial de sus obras don José María Pemán (...)" (123). Evidentemente, esta alusión grandilocuente, contrastada con el mundo cultural ourensano de la preguerra ya citado, hace que Pemán y su obra no resista la comparación, y con ello se insiste en la pobreza cultural del momento. El mismo Valente recuerda una época en que la situación del resto del Estado español era idéntica: "España era un erial: sólo se leía a Pemán y a Marquina y poco más." (Castro, 8).

Fuera ya del ambiente familiar o próximo también existen evidentísimas referencias biográficas que representan el momento histórico de la postguerra en Ourense. Así, por ejemplo, uno de los detalles más significativos, al que nos hemos referido en numerosas ocasiones, es la presencia de una cantidad ingente de **locos** por las calles de la ciudad. "Fuego-Lolita-mi-capitán" hace una enumeración, con nombres y características, y habla de "La Chona, el Pincholín, la Sietesayas, y también don Manuel, el exorcista, que podía expulsar los demonios menores y masturbaba a los niños calenturientos, siempre sin violencias y de conformidad con el sujeto y la

realmente existente, tal y como podemos leer en "De la no consolación de la memoria": "Le habría

ocasión." (124). Antón Risco insiste en la identificación de esos personajes con seres reales de la época: "A Setesaias, don Manuel de los Diablillos, O Toniño y el fabuloso Fuego-Lolita-mi-capitán (que incluso parecía parodiar al Caudillo con su gorra de plato y su bombilla apagada, cuando aquel prohombre se vestía de minero de lujo con su vestido todo blanco y su luz en la frente)." (1987: 160).

Más curiosa es la recreación de otro loco insigne de Ourense que se realiza en "Variación sobre el ángel". En efecto, Antón Risco lo identifica con Juan de la Cova Gómez, a quien había dedicado Vicente Risco un artículo, "Musas Extraviadas" en el periódico *La Región*, de la ciudad de Ourense. Según Antón Risco, Valente habría recogido los datos del personaje y le habría añadido algunos detalles a la historia, como el hecho de "la exhibición en el escaparate, que no fue cierta." (Risco, 1987: 161). Como explica Claudio Rodríguez Fer (1999: 6), el título exacto del artículo de Vicente Risco sería "Del séquito de las musas extraviadas", del que, junto con otras publicaciones, e incluso con datos orales, Valente habría extraído los datos fundamentales para el desarrollo del cuento[507]. Así, Xosé Filgueira Valverde se refiere al "trampitán", que era una lengua artificial, unipersonal, como la denomina Xesús Alonso Montero[508], que de la Cova había inventado, basada en una serie indefinida de jitanjáforas sin sentido, y que por tanto se apoyaba únicamente en la sonoridad de las palabras,—entre otras cosas—; como también señala Rodríguez Fer (*op. cit.*), Gonzalo Torrente Ballester recrea tanto al personaje como a su particular lenguaje en la figura de José Bastida, en *La saga/fuga de J. B*. Filgueira Valverde explica que: "Obsesionaba ó autor a idea de que, pretendendo escribir sinxelamente pezas dramáticas, "lle saísen musicais". Por fin había de recobrar a tranquilidade cando un médico amigo lle asegurase que todo dependía de certa representación anxélica que lle aboiaba no ceo da súa boca." (1999: 107)[509]. Entendemos que las fuentes de Valente han de ser múltiples, e incluso más que escritas, seguramente serían orales; en efecto, la historia del poeta

gustado, me explicaba, nacer en ningún sitio (...)" (127).

[507] Téngase en cuenta que Juan de la Cova —o Coba— y Gómez (1829-1899) fue un poeta del siglo XIX, que Valente no llegó a conocer, y que por tanto le llega a través de una biografía secundaria, es decir, aprendida y no vivida. Para la mayor parte de las citas de artículos y las referencias a las obras del escritor seguiremos el libro *Juan de la Coba y Gómez (1829-1899). Antoloxía de textos sobre o inventor do trampitán* (Marcos Valcárcel (coord.), 1999).

[508] Alonso Montero (1999).

[509] Este texto es una ampliación de un artículo publicado por el propio Filgueira Valverde en 1944, tal y como él mismo afirma, aunque cabe destacar que también fue publicado, antes de 1999, en la revista *Grial*.

loco debía ser bastante conocida en el Ourense de la época, sobre todo en determinados círculos, como demuestran las diversas versiones existentes sobre los hechos[510], por lo cual, más que en un aspecto intertextual creemos que estamos ante un capítulo biográfico. El hecho de haber sido un personaje reconocido y recordado habría facilitado su conocimiento a Valente y, por otro lado, la proximidad del autor a personas como Vicente Risco, que se ocupó del vate loco, serían motivos más que suficientes para que Valente asumiese esta figura como algo casi vivido. Tengamos en cuenta que Antón Risco (1994: 161) identifica enseguida al personaje oculto en "Variación sobre el ángel", pero sin embargo dice que no es capaz de saber quién es el otro poeta que también tiene un ángel en la boca. Nosotros creemos que este segundo poeta con ángel no es otro que el propio José Ángel Valente, que se suma solidariamente a la condición de marginado en su ciudad de Ourense. Parece clara, por tanto, la procedencia biográfica del origen del relato.

Otro episodio que Antón Risco reconoce es el del **levantamiento militar** del Ejército el dieciocho de julio de 1936, que aparece evocado en "Hoy". Aunque Valente difumina el hecho al enfocarlo desde el punto de vista del niño que observa los acontecimientos, sin embargo da algunas pistas que evidencian que, en efecto, se trata de un hecho realmente vivido; por ejemplo, se refiere al oficial que mandaba las filas de soldados desplegadas por la ciudad en estos términos: "Delante iba un oficial —¿un comandante? ¿un capitán?— con la pistola en la mano." (82). La alusión a la posibilidad de que se trate de un comandante podría referirse al hecho de que, como menciona Risco, el levantamiento estuviese dirigido en Ourense por el Comandante Casar y seguido por Ceano (Risco, 1994: 160). El mismo episodio es relatado por Julio López Cid (1982) en el capítulo "Estado de guerra" de su libro *Puente Sobreira*, prologado por Valente. En efecto, se detalla el momento en que el comandante Antonio Casar Olavarrieta, a la sazón juez militar en Ourense, lee el bando de proclama del estado de guerra en las escaleras del Ayuntamiento de Ourense, en la Plaza Mayor, hecho que

[510] Por ejemplo, Anselmo López Morais (1999: 124) asegura que quien persuade a de la Cova de que tiene un ángel en el paladar no es un médico, sino un abogado, y que resultaba de una broma preparada para burlarse de él, de modo que el loco iba por las calles enseñando a toda persona que quisiera verlo el ángel de su paladar; este detalle puede haber determinado que Valente añada la historia de la exposición públicas en un escaparate, pues, de hecho, la broma no fue otra cosa que una burla y exposición pública. Marcos Valcárcel (1999[b]) señala una gran cantidad de autores que se han ocupado del tema Juan de la Cova, tanto antes como después de la guerra, entre los que Valente sería uno más.

ocurre a las dos de la tarde del día veinte de julio de 1936[511]. El hecho de que Valente dude entre el dieciocho o el diecinueve de julio para ubicar el hecho hace pensar que, en efecto, podría no haber ocurrido el día del levantamiento. Por otro lado, el comandante Casar habría leído el bando con una mano en la pistola, y estaría acompañado por unos cuantos soldados, y tras la lectura se habrían retirado, tal y como relata López Cid. Posiblemente es este el episodio que recuerda Valente, pues la mayor parte de los datos concuerdan, y además es necesario tener en cuenta que los soldados no salieron a la calle inmediatamente tras el alzamiento, sino que permanecieron en el cuartel del Regimiento de Infantería "Zaragoza" número doce, situado en Ourense, y del que era jefe del segundo batallón el comandante José Ceano Rivas. Ceano, junto con Casar, son dos de los protagonistas, en efecto, del levantamiento; el primero de ellos, pese a no ser el Comandante Militar, cargo que correspondía al teniente coronel Luis Soto Rodríguez, es el que lleva la dirección del levantamiento, el que incita a las fuerzas militares a desobedecer las órdenes del Gobernador Civil Gonzalo Martín March[512].

4. 3. 2. Retratos de edad adulta

Tras haber repasado las imágenes del mundo infantil, que son las más abundantes y, a la vez, por razón de la distancia y del empleo de la materia de la memoria, las más difuminadas, entramos en el estudio de los aspectos biográficos procedentes de momentos posteriores de la vida del autor, de su **edad adulta**. Lo lógico y esperable es que los detalles sean más claros y que las identificaciones vayan a resultar más sencillas; sin embargo, no será siempre así y, sobre todo por falta de datos concretos, muchos relatos que sospechamos de origen biográfico no podrán ser leídos en esta clave. Entendemos que el afán de Valente por literaturizar aspectos de su vida, vivida o aprendida, sigue tan vivo como en el caso de las referencias al mundo infantil. Pero, del mismo modo también, la tendencia del autor al anonimato de la propia persona, así como del ambiente literaturizado, dificultan este intento de lectura en clave biográfica. A pesar de ello, existen algunos casos en los que las referencias son lo

[511] Cfr. Fernández Santander (2000: 257 y ss.), donde se relatan los hechos históricos del alzamiento en la ciudad de Ourense.

[512] El Gobernador Civil es fusilado el diecisiete de agosto.

bastante sencillas como para poder comprender hasta qué punto las experiencias del autor pueden ser fundamentales para comprender los relatos.

Abandonado el mundo originario y adoptado un nuevo mundo, distinto y abierto, el espíritu crítico del autor no es menor y, al igual que ocurría con los cuentos de referente infantil y juvenil, los detalles identificables como reales siguen siendo los que tienen que ver con la dimensión histórica, donde se puede ejercer la crítica de manera mucho más eficaz. Precisamente por ello, como veremos, los aspectos retratados por Valente siguen siendo negativos, en general. Parece que el autor tuviese una tendencia a representar los aspectos desagradables del mundo que lo rodeaba, fuese o no el de los orígenes, detalle que nos demuestra el carácter crítico implacable de Valente.

José Ángel Valente comienza sus estudios universitarios en Santiago de Compostela en el curso 1947-1948, y al año siguiente se traslada a Madrid para continuarlos allí, donde conoce a diversas personas relacionadas con el mundo de la política y de la literatura. Como sabemos, la opinión que el mundo universitario español de la época le merece a Valente es pésima, ya que los profesores parecían más entregados a su propia persona que a la docencia; así, por ejemplo, recuerda que durante sus estudios de Filología, Dámaso Alonso "repetía sempre as mesmas cousas (...) porque Dámaso o que facía expoñíao no Instituto de Humanidades de Ortega y Gasset, pero non na Universidade." (Rodríguez Fer, 1998: 460). En otras ocasiones se refiere también en tono similar a otras figuras de la filología española de la época; así, por ejemplo, a su llegada a Oxford se da cuenta de la "dictadura de Menéndez Pidal" y "empezaron a vacilar en mi ciertos dogmas de la Universidad española. Mi período en Oxford se caracteriza por el nacimiento en mí de una fuerte oposición crítica con respecto a la enseñanza de la literatura en España." (Rodríguez Fer, 2000[c]: 7). Incluso en aquella misma época Valente había escrito algún artículo que ponía en tela de juicio la intelectualidad de los maestros oficiales (cfr. Valente, 1949). Esta situación puede ser la que motive la escritura de un relato como "La última lección", que parodia la fatuidad del maestro y, al menos en su comportamiento inicial, la actitud de servilismo del alumno, que finalmente —tarde— se da cuenta del error de haberse sometido, pues resulta eliminado, absorbido por la personalidad del maestro. Sabemos que Valente proyectó, antes de marcharse de España, una carrera universitaria, que comenzaría con una Tesis Doctoral relativa a las fuentes latinas de los redactores de la *Crónica General*

de Alfonso X, que, en principio, estaría dirigida por el catedrático Rafael de Balbín Lucas, "especialista en métrica, pero que non sabía gran cousa." (Rodríguez Fer, 1998[b]: 462)[513]. Abandonados esos proyectos, y ya en Ginebra, el autor confiesa que su intención era regresar a Madrid para hacer oposiciones a cátedras, con los problemas que esto acarreaba: "pero eso suponía lo que suponían las oposiciones entonces y ahora, que era subirse al carro de un maestro, hacerle la *pelotilla*, hacer de criado de él y que él te apoyara para hacer las oposiciones." (Rodríguez Fer, 2000[c]: 8). Todo este cúmulo de circunstancias nos parecen lo suficientemente significativas como para poder suponer que el relato "La última lección" tiene un fundamento biográfico, propio, vivido por el autor, o escuchado, pero que seguramente se debe a los avatares de la Universidad en aquella época.

Antón Risco cree que "La visita" tiene un origen autobiográfico, si bien no puede concretar en qué sentido, puesto que no compartió la experiencia con Valente. El crítico opina que el relato responde a una experiencia vivida "en una ciudad portuguesa, no sé si Lisboa u Oporto, y en un burdel" (1994: 163). La identificación geográfica de Risco se debe, seguramente, a que Valente menciona, al principio del relato, la presencia de un castillo portugués: "plaza fuerte, castillo portugués (...)" (143). Este hecho, junto con otros, nos permiten opinar que, si bien en efecto el relato es de origen autobiográfico, los sucesos reales no se desarrollaron en Portugal.

Partamos, en primer lugar, de que el calificativo de "portugués" aplicado a un castillo o a un edificio tiene pertinencia, precisamente, fuera de Portugal; no tendría sentido que, estando en Portugal, se dijese de un castillo que es portugués. Sí es pertinente, y muy propio del estilo de alusiones veladas de Valente, si el castillo está en otro lugar, por ejemplo, en territorio español, ya que en ese caso el adjetivo "portugués" empieza a ser distintivo y se convierte en una pista. Por otro lado, el estilo con el que Valente realiza esa somera descripción refleja —parodia— el lenguaje militar característico de la época franquista y, a la vez, el estilo telegráfico de las descripciones turísticas: "El calvo profirió una blasfemia en la que intervenía alguna de las tres sagradas personas y el gobernador militar de la plaza (plaza fuerte, castillo portugués y régimen alterno de poniente y levante)." (123). En efecto, el Gobierno Militar y la

[513] Posteriormente, durante su estancia en Inglaterra, proyectaría la elaboración de otra Tesis centrada en el estudio de las relaciones entre la literatura española y la inglesa en el siglo XVII, proyecto al que pudo haber llegado por sus amplios conocimientos sobre la poesía de los metafísicos ingleses.

mención del lugar como plaza fuerte hacen pensar que, en efecto, se trata de un lugar de la España de la época.

Debemos tener en cuenta también que los personajes no visitan un burdel propiamente dicho, como dice Risco, sino una casa regentada por una viuda de maestro y en la que trabajan no prostitutas profesionales, sino esposas de suboficiales del Ejército. Además, otros detalles, como la mención de la escasez de la época, inciden en hacernos pensar que, efectivamente, los hechos reales ocurrieron en algún lugar de España: "(...) a las que el parco sueldo de suboficial y la escasez de aquellos años obligaban a siesta de jueves liberal (...)" (145).

Para intentar una correcta identificación de los hechos, al menos de los más superficiales, debemos recordar que José Ángel Valente realizó las milicias universitarias en Ceuta —"Fixen as milicias en dous veráns en Ceuta e o campamento realiceino no Campamento da Granxa." (Rodríguez Fer, 1998: 461)— entre los años 1954 y 1955. Así, está dentro de lo posible que el grupo de amigos que visitan la casa sea un grupo de milicianos universitarios de Ceuta, ciudad costera, como la del relato, que tiene un régimen alterno de Poniente y Levante, que era una plaza fuerte en la época y que guarda alguna fortificación militar del tiempo de pertenencia de la Ciudad Autónoma a Portugal; en concreto, el castillo portugués podría referirse al llamado "Castillo del Desnarigado"[514]. La aventura parece, así, un poco más lógica y creíble.

Fuera ya de España, durante el período de emigración y exilio, uno de los mundos que se sigue criticando es el de la cultura, con los intelectuales o pseudointelectuales, más o menos politizados, que Valente conoció en diversos lugares. El autor recuerda que durante su estancia en Ginebra mantuvo una intensa actividad como propagador de la cultura y de la actitud de resistencia antifranquista entre los emigrantes españoles: "Estaba comprometido activamente como militante do Frente de Liberación Popular, do chamado FELIPE. Organizaba células para explicar o marxismo aos militantes (...)" (Rodríguez Fer, 2000[b]: 31). El autor, junto con otros intelectuales emigrados funda el Centro Galego y A Nosa Galiza, como órganos a la vez sociales y políticos, de corte comunista. Ahora bien, la relación de Valente con los dirigentes comunistas en el exilio no fue siempre fluida, y, sobre todo por el afán de independencia

[514] Hoy en día es un museo militar. El actual edificio fue construido a mediados del siglo XIX, sobre los restos del antiguo Fuerte artillado que data del siglo XVII. Pero además se conservan una torre y murallas de la época portuguesa (siglo XV).

y el rigor moral del escritor, en algunos casos fue imposible, desembocando al final en ruptura. En este sentido, Valente recuerda que "Non comprendían nada, porque os comunistas non tiñan formación, eran completamente cegos. Eles todo o que fora marchar en manifestacións, bandeiras e tal, estupendo (...)" (Rodríguez Fer, 2000[b]: 32). Este detalle nos permite suponer que un cuento como "Acto público", en el que, precisamente, se relata una manifestación con gritos, proclamas y banderas, debe referirse, con casi total probabilidad, a estas circunstancias vitales. En primer lugar, está bastante claro que el relato se desarrolla en un ambiente extranjero, dado que los manifestantes dan "vivas eruptivos a la patria perdida." (101), y, en segundo lugar, también es evidente que la postura del autor es totalmente crítica, y que, en un caso como el lema deformado de su original "La sangría es el opio del pueblo" (101), gritado por el intelectual peyorativo, el ambiente ideológico parece ser claramente marxista. Seguramente, pues, se trata de una parodia de las actitudes de los grupos españoles de resistencia antifascista, de corte comunista, con los que Valente ya no comulgaba en el momento de redactar el cuento. Pese a estas evidencias, resulta bastante difícil reconocer situaciones o personas concretas.

Otro ejemplo más que se refiere a la vida en el exilio del autor es el presente en "El mono", donde el protagonista se presenta a sí mismo como un escritor exiliado de su país. El hecho de que el protagonista tenga que debatir con un mono, que acaba por insultar sus escritos, no parece estar muy lejos de la situación expuesta anteriormente. Valente trabajó con los exiliados desde el punto de vista intelectual, pero el hecho de que los dirigentes siguiesen ciegamente los postulados del partido sin comprender absolutamente nada debía dificultar su labor y, está dentro de lo posible que su propia obra literaria fuese puesta en tela de juicio por estos grupos, a los que representaría el mono.

Del mismo modo, el personaje retratado en "Un encuentro", que posee características similares a las del simio, es, seguramente, una ficcionalización de un personaje real, también del mundo de la emigración[515]. Risco (1994) cree que existen razones para suponerlo autobiográfico, si bien ni él ni nosotros lo podemos demostrar.

[515] El personaje es o pretende ser un escritor. Valente criticó en diversas ocasiones a este tipo de personajes incapaces y superficiales; un ejemplo es el artículo "Un fantasmón recorre Europa" (1967[b]), donde critica la ignorancia de Eugenio Evtuchenko, al que denomina paródicamente "rapsoda", y al que considera un fantasma de los escenarios.

Al margen de estas peripecias más o menos anónimas, es posible demostrar la presencia de algunos personajes que tuvieron gran importancia en ciertas épocas de la vida del autor; este es el caso de la filósofa María Zambrano, que aparece aludida al menos en dos relatos, "El regreso" y "Con la luz del verano". En el primero de ellos la encontramos en la alusión a la "María" que caminaba "por la habitación de puntillas, como suele, o con pasos muy breves y como trabada por una estrecha vestidura talar que, en realidad, no lleva." (87), la misma María que ve el naipe en blanco y debate con el personaje narrador y con el suicida. Sabemos que el cuento evoca la convivencia intelectual de Calvert Casey, María Zambrano y Valente antes de 1969, año del suicidio del primero. Esta primera imagen de la filósofa es ciertamente positiva, en tanto que participa de las actividades intelectuales en igualdad de condiciones los otros dos personajes; debemos tener en cuenta que "El regreso" está escrito antes de 1973, y, por tanto, antes de la ruptura de las relaciones intelectuales y personales entre Valente y ella, hecho que se produjo a principios de los años ochenta, y por razones que Valente considera laborales y personales, como el excesivo celo de la pensadora, que motivó que tomara a mal la marcha de Valente a París: "Todo esto llevó a que cuando me fui para París se produjese una ruptura, que ella se considerase abandonada y que ya se terminase con todo." (Rodríguez Fer, 2000[c]: 8. *Vid*. también Fernández Quesada, 2000[b]: 140-141).

En el caso de "Con la luz del verano", donde se habla de dos hermanas, una de las cuales muere y deja sola a la otra, también encontramos a María Zambrano; en efecto, si bien Valente reconoce haber sido criado entre mujeres, y sería posible encontrar varias parejas de mujeres que pudieran evocar a las del relatos,[516] es evidente que se trata de las hermanas Araceli y María Zambrano. La diferencia fundamental de este relato con el anterior, sin embargo, está en que este cuento está escrito después de la muerte de Araceli Zambrano, que se produjo a comienzos de los años setenta, en todo caso antes de 1973, y que presenta de una manera mucho más ácida al personaje literaturizado de María, pese a que todavía, al menos teóricamente, Valente y ella mantenían buenas relaciones.

[516] Por ejemplo, las hermanas del cura Basilio Álvarez, Elisa y Sara, que tenían, según declara el autor, una gran relación de amistad con su familia ourensana (cfr. Castro, 1999: 8), o incluso Lucila y Nieves, las dos primas con las que vivía su padre antes de casarse. En los dos casos una de las hermanas muere y queda la otra sola.

María Zambrano abandona España en 1939 y hasta 1953 reside y trabaja en Cuba, a donde se lleva a su hermana Araceli, desde París, una vez que ha muerto su madre. Después de separarse de su marido, sigue viviendo en Cuba, con su hermana, que había sufrido vejaciones y torturas, había asistido a la deportación y ejecución de su compañero y a la muerte de su madre[517], y, a la postre, al final de su residencia en el Jura, Araceli enloquece antes de morir, en 1972. Las dos hermanas se habían trasladado a Roma en 1953 y residen allí hasta 1964, año en que el se marchan a Francia[518], a Ginebra, y momento, por tanto, en que comenzaría una relación más intensa con Valente. En efecto, Araceli y María, que a juicio de Valente representaban "una la belleza; la otra el pensamiento" (Valente, 1991[b]) residen en la localidad de La Pièce, en el Jura francés, lugar al que Valente acudía con regularidad, como decimos, hasta que Araceli comienza a enloquecer[519], es trasladada a Belair y poco tiempo después muere, con lo cual, "ya María quedó sola." (Rodríguez Fer, 2000[c]: 8), apreciación que se corresponden a la perfección con las presentes en "Con la luz del verano". Evidentemente, el detalle de la ceguera parcial de la hermana superviviente, así como la opinión de que estaban las dos hermanas como en una fotografía antigua, también revela el conocimiento de su situación afectiva por parte del autor. En efecto, Moreno Sanz se refiere al hecho de que María estaba enferma de cataratas, de las que fue operada en 1984[520]. La convivencia de las dos hermanas, desde el momento en que Araceli pierde la razón, le parecía a Valente trágica: "Estaban cargadas de una tragedia terrible. Era una casa trágica, verdaderamente trágica." (Rodríguez Fer, 2000[c]: 8). Nos parece bastante claro que el relato debió ser escrito en fechas próximas al fallecimiento de Araceli, y en

517 Cfr. Elena Laurenzi (1995: 32 y ss.).

518 Se cuenta que se habían marchado de Roma tras la denuncia de un vecino fascista, que se quejaba de la gran cantidad de gatos que acompañaban a las hermanas; Valente recuerda viajar hasta la casa de María con el único fin de alimentar a los "*fodidos* gatos", para lo cual debían "ir por encima de la nieve con el riesgo de matarnos" (Rodríguez Fer, 2000[c]: 8). Chantal Maillard (1998) también se refiere a la vida de las hermanas en La Pièce y a su curiosa costumbre de rodearse de gatos, y, por el contrario, elude en su biografía cualquier alusión a Valente.

519 Tenemos, así, otro personaje loco en la narrativa de Valente.

520 La cronología de este autor, que también recoge curiosidades de la vida de María Zambrano, sí parece un poco más generosa con la relación personal e intelectual de la filósofa y Valente; así, por ejemplo, se afirma "Aquilino Duque, Ángel Valente y los primos Rafael y Mariano Tomero fueron los más significativos valedores de las hermanas en aquella soledad", refiriéndose precisamente a la residencia del Jura y, en otros momentos, se refiere a la dedicación de Valente al cuidado de María, así como a diversas colaboraciones entre ambos autores. A partir de 1982, sin embargo, el nombre de Valente deja, en efecto, de aparecer unido al de María. Una de las últimas relaciones públicas puede ser el libro *María Zambrano o la metafísica recuperada*, de 1982, en el que interviene, con otros autores, el propio Valente. Cfr. Moreno Sanz, 1993.

el momento en que María se traslada a Ginebra, primero a Ferney-Voltaire, todavía en Francia, y luego ya a Ginebra. Por lo tanto, la proximidad afectiva entre Valente y María debía ser, en aquel momento, notable, si bien los detalles expuestos en el relato revelan que Valente iniciaba un cierto alejamiento crítico hacia algunas cuestiones relativas a la vida de la filósofa.

Otro dato que tiene que ver con María Zambrano es la relación que ésta, junto con Valente, habrían mantenido con el escritor cubano Calvert Casey; como hemos mencionado, Zambrano vivió quince años en Cuba, lo cual puede explicar que conociese a Casey. Sin embargo, la relación entre ellos dos se dio durante la estancia de María en Francia, puesto que Casey muere en 1969, cuando María vivía todavía en el Jura. Ya hemos mencionado en otras ocasiones que Valente había prestado al cubano la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos en un ejemplar que pertenecía a María, tal y como el autor confirma en la entrevista con Rodríguez Fer (2000[c]). También sabemos que Casey vivió alguna temporada en Ginebra, donde trabajaba, al igual que Valente, como traductor de la ONU. Desde allí habrían ido a visitar a María a La Pièce, al Jura francés, como dice Valente, arriesgándose a cruzar la nieve para poder llevar la comida de los gatos de Zambrano. Este detalle lo percibimos en "El regreso", cuento en el que el narrador-Valente evoca la marcha en compañía de Casey desde la casa de María: "Él y yo salíamos ahora haciendo trepidar absurdo el motor del coche bajo el tilo sagrado." (87). Ese tilo estaba en el jardín de la casa de la pensadora, tal y como recuerda Valente en su artículo, escrito a propósito del fallecimiento de María, "La doble muerte de María Zambrano" (Valente, 1991[b]), que habla en estos términos de la casa: "Aquí el Jura estaba, aquí estuvo la granja de las dos hermanas, el gran tilo sagrado de la entrada (...)". Este artículo, además, postula que la muerte de Araceli fue en realidad también la muerte de María, porque ambas eran la misma, idea que enlaza, por ejemplo, con el relato "En la séptima puerta", donde los dos hermanos en lid también se confundían. En efecto, entendemos así que la intención de "Con la luz del verano" es ni más ni menos que expresar la idea de Valente sobre al identidad real entre las dos hermanas, que no podían existir, en realidad, una sin la otra. El artículo mencionado tiene, en este sentido, profundas reminiscencias del relato, y, en algunos casos, existen menciones prácticamente idénticas: "las dos hermanas que eran una sola. Araceli, María; María, Araceli. ¿Cuándo murió Araceli? Hace ya tiempo, mucho tiempo, a comienzos de los

setenta (...) Pero ¿cuál de aquellas —me pregunto—murió en aquella muerte, si ambas eran la misma (...) Murió entonces la mitad de un ser que ahora ha completado su desaparición entera."

En definitiva, parece evidente que la mirada alejada y crítica de Valente le proporciona una imagen en algunos casos casi cómica —la referencia a los más de treinta gatos que vivían con las hermanas, y la broma sobre la posibilidad de quedar convertido en uno de ellos, por arte de las dos Circes, como cuenta en el artículo de 1991 citado— y en otros, en su mayoría, trágica, pues percibía a las dos hermanas como seres casi míticos, por estar ambas ancladas en el pasado; recordemos que en "Con la luz del verano" Valente asume que la imagen de las hermanas era verdaderamente de ancianas vestidas con ropas de niñas y con aspecto de haber salido de una vieja fotografía, y en el artículo de 1991 enumera: "chales, largas boquillas de otro tiempo, imantados recuerdos de las grandes metrópolis.". De esta manera, la imagen que tenemos de María Zambrano, sobre todo a partir del segundo de los relatos, es una especie de adelanto de las opiniones posteriores del autor; si en aquel momento todavía no las enunciaba con la dureza y la implacabilidad crítica de 1991, sí es cierto que mantenía exactamente las mismas opiniones sobre la derrota afectiva y vital —no existen referencias a la vida intelectual— de las dos hermanas; así, la identidad entre ambas provoca que, en efecto, Valente no pueda saber cuál de ellas murió en el Jura, ni cuál de ellas era la que estaba verdaderamente loca o pertenecía a otra época.

Otra persona de gran importancia en la narrativa, a la que acabamos de referirnos respecto a su relación con María Zambrano, es el escritor cubano Calvert Casey. En efecto, la tríada Zambrano, Casey y Valente aparece siempre unida en los relatos. Como sabemos, las circunstancias de la muerte de Casey están referidas, a través de algunos de sus textos, en "El regreso". Sabemos que ambos escritores se conocían de tiempo atrás, y que incluso habían colaborado en algunos proyectos, como la edición de la *Guía espiritual* de Molinos y, del mismo modo, las tertulias entre los dos y María Zambrano, en casa de cualquiera de ellos, eran bastante habituales. Según Valente, entre ellos existía una gran amistad: "Tuve un relación muy intensa con Calvert Casey. Era una persona encantadora y fuimos muy amigos. Admiro mucho su escritura. Sus cuentos me parecen extraordinarios." (Rodríguez Fer, 2000[c]: 8), y el suicidio del cubano, una vez que hubo muerto su madre en Cuba, le pareció extraño y sorpresivo.

Todos estos detalles han sido referidos en más de un ocasión y, por tanto, nos parece innecesario insistir en ellos. Sin embargo, sí creemos necesario aclarar algún otro punto relativo a los sucesos que siguieron a la muerte de Casey; así, por ejemplo, la alusión en el quinto de los fragmentos del cuento al funcionario obeso que intenta dar una explicación racional al suicidio del escritor parte de una anécdota real, que el propio Valente relata (Valente, 1984). Este artículo hace referencia a la situación cubana, desde un punto de vista muy crítico; así, menciona el pasado "caso Padilla"[521], que le parece deplorable, y critica la represión cubana contra los homosexuales, entre los que se encontraba Casey; Valente asegura a este respecto que el regreso de Casey a Cuba era simplemente el regreso de un suicidado al que no le quedaba más salida que la muerte. Pero, además, Valente hace referencia a su propio cuento, e identifica al obeso funcionario con el embajador cubano en Ginebra, García Incháustegui: "Recuerdo de esos tristes días el comentario que, a propósito de ese suicidio, me hizo el embajador de Cuba en Ginebra, el infausto García Incháustegui: "Es lógico, se veía demasiado con Cabrera Infante". Tal fue el requiem pronunciado por el oficial personaje." (1984: 10). Esa es, pues, la explicación crasa y correcta y general que se menciona en el cuento.

De esta manera, parece evidente que la relación de los dos escritores aparece perfectamente reflejada, como en ninguna otra parte de la obra de Valente, en los relatos; no sólo las circunstancias del suicidio, para el que no da explicaciones en el cuento, pero que cree motivado por las circunstancias vitales de Casey, sino también datos de su relación personal e intelectual, y de la situación posterior a la muerte del cubano, aparecen perfectamente detalladas en "El regreso".

Otro aspecto biográfico de este cuento, por otro lado ya tratado en apartados anteriores, es la presencia, en el primero de los fragmentos, de Jaime y Vicente, personajes a quienes se refiere el narrador y que han tenido algo que ver con Casey; como ya quedó aclarado en otro momento, ese Vicente aludido es Vicente Aleixandre, que conocía personalmente a Casey, y al que había recibido en su casa de Madrid en más de un ocasión; Jaime, por su parte, es Jaime Salinas, editor de la versión de la *Guía espiritual* de Molinos que el cubano y Valente preparaban. Estamos convencidos de que sólo a través de la correspondencia personal del autor con estas dos personas se podrían encontrar los textos aludidos.

[521] Recordemos lo dicho a propósito del *affaire* y su relación con el cuento "Discurso del método".

En el mismo artículo de 1984, ya mencionado, Valente rememora una anécdota vivida en la Sociedad de Amigos de Cuba de Ginebra, en la que una señora "distinguida" lee una carta de Mario Benedetti en la que éste cuenta que tiene callos en las manos de cortar caña de azúcar. La señora llora emocionada al leerla y Valente protesta: "La señora estaba visiblemente emocionada y lloró sobre mi solapa. Yo protesté porque me había mojado, y dije, como Tomás el incrédulo, que no creía en los callos de Benedetti." (1984: 10). Además de ser acusado de pro-Batista, Valente provocó un revuelo entre los asistentes. El detalle de la señora distinguida llorando recuerda de manera clara una situación como la relatada en "La ceremonia", donde se repiten gestos similares[522]. Si bien resulta imposible identificar ambas situaciones, por falta de datos, sí es evidente que la anécdota del cuento debió haber partido de un situación similar a ésta.

Un último detalle de relativa importancia es la intensa relación que Valente mantuvo con el mundo hispanoamericano, en particular desde el punto de vista cultural, por sus contactos con escritores de esas latitudes —Borges, Lezama Lima, Eliseo Diego, Juan Gelman, Ernesto Cardernal, etc.—, pero también como crítico de las situaciones sociales opresivas que se puedieron vivir allí. Recordemos que el autor declara, como estrategia de defensa, que la trama real de "El uniforme del general" se desenvuelve en una país hispanoamericano, y, a propósito de ello, asegura que: "(...) porque además yo viajaba mucho por Sudamérica, aunque, en realidad, en esa época yo no había ido mucho." (Valente, 2000: 6). Esta relación con el mundo americano resulta evidente en los relatos, tanto por los referentes o fuentes, como el *affaire* Padilla o la presencia de Calvert Casey, como por otras alusiones más sutiles, como la ubicación del argumento de "Mi primo Valentín" en la ciudad venezolana de Caracas. Parece claro, pues, de que los viajes del autor a Sudamérica han servido como punto de partida para el desarrollo de algunos cuentos.

Como conclusión al estudio biográfico, en primer lugar, debemos insistir en la potencialidad biográfica de la narrativa; las situaciones a veces más inverosímiles, las que a simple vista podría parecerle al lector invenciones de tono fantasioso, pueden ser, como hemos visto, simples recreaciones de situaciones reales. La cantidad de

[522] Como simple curiosidad, en "El sueño de Daniel" (Valente, 1989), el autor se refiere a la situación del momento como la situación de las postrimerías, en la que "El alcalde del pueblo seguido de

referencias biográficas llega a ser incluso sorprendente, y lo sería más, a nuestro juicio, si hubiese suficientes documentos que permitiesen rastrearlas, puesto que si algo es evidente es que, aunque Valente utiliza con abundancia sus propias vivencias en la escritura, también es cierto que la manera tan sutil de emplearlas, con tan pocas referencias abiertas y directas, y casi siempre con alusiones ambiguas, dificultan la identificación de dichos referentes. Así pues, como le ocurre a Antón Risco, estamos convencidos de que muchos otros relatos parten de situaciones reales vividas o contempladas por el autor: "Empresa de mudanzas", "*A midsummer-night's dream*", "Mi primo Valentín", "De la no consolación de la memoria", etc., seguramente proceden de situaciones vividas por el autor; por otro lado, otros relatos también podrían ser tratados en este apartado, teniendo en cuenta que surgen de hechos reales objetivos, si bien ajenos a la experiencia del autor, como ocurriría con "El uniforme del general" y otros, que, por otro lado, han sido considerados en distintos apartados de este trabajo. En todo caso, sería necesaria una documentación mucho más amplia para poder esclarecer todos los aspectos de una biografía tan interesante y explicativa del desarrollo de los cuentos.

Por lo que se refiere a la distribución de las referencias, hemos visto que las procedentes de la memoria infantil tienen una mayor abundancia y, sobre todo, se caracterizan por una riqueza de matices que no existe en los recuerdos de la edad adulta, siempre ceñidos más a los detalles concretos y puntuales. Dicho de otro modo, Valente **evoca el ambiente de la infancia**, mientras que tan sólo **recuerda** situaciones de la **edad adulta**. Este hecho ha sido el que nos ha llevado a tratar estas referencias en dos capítulos separados.

También hemos comprobado que los recuerdos de la infancia están tratados con bastante más cuidado y, sobre todo cuando estamos ante alusiones al mundo familiar, las elipsis son mucho más frecuentes; el autor prefiere no mencionar antes que ceder y, por esto, nunca abandona el tono crítico que preside la casi totalidad de los recuerdos literaturizados, aunque se trate de su propia familia. Las razones para esta elusión de datos explícitos son varias; en primer lugar, evidentemente, que se trata de cuentos, de literatura, y no de una biografía propiamente dicha, con lo cual todos los recuerdos evocados deben aparecer tamizados y transformados en la medida que lo

diversos concejales, todos ellos de cartón, te da la mano compungido.". La mención recuerda a los

exige la ficcionalidad. En segundo lugar, y ante todo, Valente pretende utilizar experiencias personales como ejemplos de situaciones generales; en efecto, los lectores pueden reconocer casos como los descritos sin sospechar que se trate de experiencias personales del autor. Finalmente, cuando Valente utiliza recuerdos personales para crear cuentos, y estas situaciones son tan peregrinas que pueden pasar por meras invenciones, también está demostrando, con un recurso muy esperpéntico, que la realidad puede superar a la ficción.

En definitiva, está bastante claro que Valente no fue nunca un idealista perdido en los mundos de la especulación y la mente, sino que estuvo siempre atento y fue perfectamente consciente de las situaciones que vivía, ante las cuales no quiso permanecer nunca impasible. Recordar es dar testimonio, condenar.

4. 6. Para el que ha viajado tanto. Conclusiones extratextuales

Al igual que hicimos al término del apartado intratextual, nos disponemos, a partir de ahora, a establecer una serie de conclusiones parciales relativas a los contenidos de este segundo gran bloque del análisis, que serán previas y, junto con las primeras, básicas para establecer la conclusión final del trabajo. Repasaremos, para ello, los distintos capítulos que forman el estudio extratextual, definiendo los puntos fundamentales de cada uno de ellos.

4. 6. 1. La Babilonia robada

El capítulo más amplio de la investigación es el que se refiere al análisis de las interacciones de la obra narrativa de Valente, primero, con otras obras de su entorno, inmediato o no, y también, en segundo lugar, a las interrelaciones de la narrativa del autor con otras facetas de su creación literaria. Todo ello significa hacerse cargo de la presencia de la **historia de la literatura** en el texto. Pero, además, también es necesaria la operación contraria, es decir, la de comprobar cuál ha sido la relevancia de la narrativa del autor en el contexto literario en el que se inserta.

invitados de cartón piedra de "La ceremonia", aludidos con idéntica técnica deformadora.

Para desarrollar el análisis de la tradición literaria en los textos, ha sido necesario hacer un ejercicio de comparativismo en dos vertientes que acaban por converger. En primer lugar, fue necesario intentar relacionar las características de los relatos del autor con las que se suelen detallar como propias de la narrativa española de la llamada "Generación del cincuenta", contemporánea cronológicamente de Valente, y con la de los años setenta y ochenta, contemporánea de la publicación de los relatos valentianos. En segundo lugar, y en paralelo con esos dos momentos anteriormente señalados, pretendimos esclarecer la cuestión del realismo o la fantasticidad de esta prosa narrativa. Las conclusiones de este apartado fueron que Valente en ningún caso parece adscribirse a ninguna de esas tendencias posibles, e, incluso, que parece ignorarlas de manera casi total. El autor no es, por tanto, un escritor de escuela o de tendencias preestablecidas.

En contraste con este hecho hemos encontrado que, sin embargo, sí existían características compartidas entre su narrativa y algunas manifestaciones que van contra la tradición del relato. Así, hemos señalado una vinculación de la narrativa de Valente con el subgénero narrativo del microrrelato, y, por tanto, la posible influencia y casi segura convergencia, con autores como Augusto Monterroso o Jorge Luis Borges. En segundo lugar, en relación con esta tendencia y también como muestra de la inquietud de profunda innovación de Valente, también hemos visto la posibilidad de enlazar, a través de las características de la brevedad, la precisión y la sentenciosidad presentes en algunos diálogos, el cuento valentiano con otras tradiciones externas, como pueden ser el *koán* zen o, en general, las fábulas orientales.

Es evidente, pues, que esta narrativa es capaz de superar las clasificaciones puntuales, y que, debido a su potencia innovadora, no parece estar en las proximidades de las tendencias más próximas, sino precisamente en las más lejanas; estos cuentos no se acercan a lo inmediato, y no por un deseo de alejamiento por parte del autor —aunque en realidad tal alejamiento existió—, sino por la autoexigencia a que somete su escritura, que hace que ésta se ubique en los límites de lo "razonablemente" narrativo, impone un extrañamiento en el lector y obliga a leer como cuentos algo que, en principio, según el espejo de lo inmediato, no son cuentos. De ahí el peligro de clasificaciones que intentan adaptar a los moldes conocidos una escritura que los supera con creces; no se puede decir, así, que los cuentos tengan demasiado que ver con lo que

tradicionalmente se considera un relato, ya no sólo en literatura española, sino incluso en la occidental. Los puntos en común de Valente están en el exotismo de tradiciones "ajenas" como las orientales y en la distancia de concepciones límites como la del microrrelato o la narrativa filosófica.

La segunda parte del análisis de la inclusión de los cuentos de Valente en la tradición literaria se ha centrado en la búsqueda de relaciones entre cuentos y poesía y ensayo del propio autor. La conclusión de este trabajo es que toda la obra valentiana es perfectamente coherente consigo misma, o, dicho de otro modo, que se origina por intereses comunes, con lo cual, la elección por parte del autor entre un género u otro se debe a motivaciones más ideológicas que puramente estéticas: Valente concibe la narrativa como un género híbrido en el que caben rasgos procedentes de la lírica o del ensayo, y también otros que no pertenecen propiamente a la literatura, por ejemplo, los aforismos filosóficos.

La idea más clara de este contraste es que la narrativa de Valente se sitúa entre dos de las grandes etapas del autor; el mundo de la crítica histórica se acerca con toda claridad a los temas y referentes de la primera etapa valentiana, representada básicamente por la poética de *Punto cero* o la ideología expresa en los ensayos de *Las palabras de la tribu*. La otra gran tendencia valentiana, que es la profundización hermenéutica, alejada ya de las preocupaciones históricas y plenamente inmersa en el movimiento de descenso a los orígenes, se corresponde también con una claridad total con la segunda etapa, que se centra, en lo poético en lengua castellana, en *Material memoria*, y, en el mismo género en lengua gallega, en *Cántigas de alén*, y que está representado desde el punto de vista teórico en los trabajos ensayísticos de *Variaciones sobre el pájaro y la red* y *La piedra y el centro*. Por otro lado, nos damos cuenta de la intensidad e importancia cualitativa y cuantitativa de la prosa narrativa en la producción del autor, ya que, tal y como lo hemos entendido, no sólo la lírica no invade el terreno de la narrativa más allá de lo que le permite la disolución de géneros que practica el autor, sino que, al revés, lo narrativo es una referencia perfectamente visible en el campo lírico; esto se demuestra, sobre todo, por la gran cantidad de textos prosísiticos y de carácter narrativo que creemos que es posible encontrar en los volúmenes líricos del autor, desde los primeros hasta los más actuales, y con particular intensidad en el tramo creativo que gira en torno a *El inocente* (1967-1970) y *Material Memoria* (1977-1978).

Tras haber contrastado todas las obras de lírica y ensayo publicadas en libro por el autor con su narrativa, podemos decir que ésta es perfectamente representativa de un proceso de evolución continua en la escritura de Valente, y, al mismo tiempo, que puede ser considerada como uno de los apartados más elaborados de su obra, ya que prácticamente todas las características, temas, estilos, etc., que se pueden encontrar a lo largo de la producción del autor, al menos hasta el momento en que aparecen los volúmenes de cuentos, están también representados en éstos, de una manera más sintética, densa y concentrada. De algún modo, toda la escritura del autor aparece cifrada en su narrativa.

Como apéndice a este análisis comparativo, hemos incluido el análisis de algunos textos narrativos controvertidos que han quedado al margen del *corpus* estudiado. La atención a los mismo nos sitúa en una línea de continuidad respecto a los cuentos "canónicos". También hemos hecho referencia, con el mismo resultado de continuidad, a la poesía última del autor, la del libro *Fragmentos de un libro futuro*.

Finalmente, era necesario establecer también el grado de penetración —es decir, la influencia— de la historia de la literatura en los relatos, cuestión que fue abordada, primero, en el estudio de la intertextualidad y, segundo, en el de los mitos y motivos. En cuanto al estudio de la **intertextualidad**, hemos podido ver cómo Valente, en tanto que autor o entidad creadora, se disuelve delante de nosotros; escribir parece ser un ejercicio de formulación en el que la idea de propiedad, y por tanto la de autoridad, dejan de tener validez: Valente asume palabras ajenas y, por lo mismo, deja abierta la posibilidad de que las suyas sean también absorbidas. Esta tendencia a la apropiación de lo ajeno, tan característica de algunas manifestaciones narrativas de calidad innegable, como la de Borges, inserta a Valente en la corriente de la postmodernidad y le permite plasmar, a través de la técnica, algunos de los rasgos más interesantes de su ideología, como puede ser, precisamente, el de la negación de la idea de identidad. Este hecho implica varias cosas: que el narrador deja de ser propietario de los cuentos, que el lector deberá tener un papel fundamental y hasta entonces poco habitual, y que lo ajeno se funde con lo propio en un *collage* en el que es casi imposible discernir qué es de quién, desde dónde y hasta dónde y por qué.

Los usos intertextuales sirven, una vez más, para establecer un hilo de continuidad entre la narrativa y el resto de la producción; es así, en primer lugar, porque

los referentes tomados en uno y otro lugar son similares y, en algunos casos, idénticos; en segundo lugar, también es evidente que la abundante presencia de hipotextos en la narrativa no desentona con la idéntica riqueza de la lírica. El tratamiento que reciben todas estas referencias es muy variado, tanto como las posibles procedencias de las mismas, ya que van desde la cita literal hasta el extremo opuesto, la apropiación total, de manera que es casi imposible ver cualquier cosa que no sea la propia actividad narrativa del autor. El mundo intertextual valentiano es uno de los capítulos más intensos e interesantes de toda la narrativa, ya que, entre otras cosas, permite hacer un recorrido por las lecturas, los intereses, las tradiciones y las actitudes del autor a través de la historia de la literatura. Sorprende la cantidad de referencias trufadas en los textos propios, y sorprende la variedad de procedencias geográficas, cronológicas y genéricas, así como la diversidad de tratamientos de las que son susceptibles en manos de Valente. En efecto, la intertextualidad de este autor puede ser tanto la asimilación, a veces realizada de una manera casi misteriosa, de una tradición oral bantú, como la parodia de un texto canónico, la de un estilo de escritura u oralidad, la falsa cita que pretende poner sobreaviso al lector, la amalgama de elementos de una cultura concreta, la apropiación total de un texto, la versión más o menos literal de otros, etcétera. Desde el mundo oriental o africano hasta el occidental, desde la Edad Antigua y el terreno del mito hasta la contemporaneidad, desde la literatura a la filosofía, todas las escrituras, todas las manifestaciones del pensamiento, pueden estar representadas en los relatos. También sorprenden, por supuesto, las diversas utilizaciones que el autor hace de estos intertextos, pues puede ser tan habitual una simple imitación como una transformación con un fin de alteración temática o pragmática o como la simple parodia de una mentalidad a través de su expresión textual. Resulta, de todo ello, una nueva idea de la narración, del narrador y también del lector, porque todos se convierten en entidades polémicas, variables, móviles, en constante colaboración.

Del estudio de los **mitos y motivos** hemos concluido que existen abundantes estructuras en las que en buena medida se sostiene el pensamiento del autor, que es, ante todo, un pensamiento mítico. Además de su cantidad destaca la coherencia de las mismas. A través de los cuatro elementos alquímicos, hemos podido ver cómo Valente desarrolla diversas redes de símbolos que retratan el proceso de evolución que lo lleva desde la condena de lo infernal a la aspiración a la trascendencia, que resulta ser dual,

que tiende a la vez hacia arriba, en sentido ascendente, buscando la desposesión, y hacia abajo, en sentido descendente, y que implica una retracción hacia el mundo de los orígenes.

Analizar los mitos y motivos ha supuesto reincidir en un aspecto ya tratado en el apartado intratextual, pero en esta ocasión desde un punto de vista referencial, es decir, teniendo en cuenta las conexiones de Valente con el mundo mítico y mitológico que le ofrece la historia de la literatura. En este sentido, hemos podido comprobar que, tras un aspecto exterior de actualidad, existe una clara y profunda renovación de viejos mitos y motivos, que aparecen actualizados, tanto, como decimos, en su aspecto exterior, como en el sentido que Valente les da; así ocurre, por ejemplo, con el del *döppelganger* o el del golem, por poner dos ejemplos señeros. La tradición, una vez más, ofrece materiales válidos para representar una realidad actual. Todo ello es muestra, a la vez, de la formación clásica de Valente y del espíritu de renovación que preside todos sus relatos.

4. 6. 2. Tiempo de ocasos

En lo relativo al estudio de las relaciones de los textos con el **ambiente social** que los rodea hemos realizado también dos aproximaciones complementarias. La primera de ellas se refiere a la importancia que haya podido tener su aparición dentro de un contexto social determinado, que sería básicamente el de la España de principios de los años setenta. La segunda es la inversa, es decir, consiste en analizar el tratamiento que reciben en los relatos los hechos y situaciones de la historia de las sociedades.

En la primera de las posibilidades ofrecidas, hemos reconstruido el proceso judicial surgido a raíz de la aparición de *Número trece* en 1971, que por si solo sirve para demostrar que la narrativa de Valente, en tanto que crítica social, no podía pasar desapercibida en aquella sociedad profundamente integrada en la tradición de la edad de plata. Por otro lado, partimos, para esta descripción, del análisis de la recepción crítica especializada de los textos, hecha en el apartado intratextual.

Por lo que se refiere a la posibilidad de que los relatos reflejasen algunas situaciones sociales, ya fuesen políticas, económicas, intelectuales, etc., pudimos comprobar que el autor, igual que ocurría con la dimensión histórico-literaria, realiza un repaso crítico implacable que va desde el mundo antiguo hasta la contemporaneidad, y

que sirve para revelar no las desigualdades puntuales de una época en concreto, sino para desvelar las interconexiones, o por mejor decir, la continuidad histórica y geográfica de tales males, conformando, así, la amalgama de contradicciones de que se nutre la edad de plata, que es, eso sí, una edad de plata, ante todo, occidental. Resulta evidente que la dilogía historia-mito que sostiene la evolución ideológica de los cuentos, tiende a ir paralela a otra casi tan importante como ella, que es el par Occidente-Oriente; el mundo oriental, en un sentido lato, es decir, las culturas lejanas y desconocidas, representan en la mentalidad del autor un lugar ideal, que acaba por identificarse, casi literalmente, con el no menos ideal mundo mítico de los orígenes. Este segundo apartado, a su vez, está dividido en otros tres, que se ocupan de otras tantas variables históricas, como son, en primer lugar, la de la historia y la política, en segundo lugar, la de la estratificación social y, finalmente, la del género. Si las dos primeras ofrecen, como hemos dicho, un panorama de los mundos y sus gentes, y tiene un carácter eminentemente crítico, por poner de relieve la continuidad de las contradicciones de las sociedades, el tercero es más bien reivindicativo, en tanto que se ocupa de descubrir la capacidad del autor para romper con los tópicos tradicionales en torno a la división de roles genéricos. Este tercer apartado también nos presenta a Valente en el camino de la postmodernidad, en tanto que defiende la disolución de las oposiciones de género en favor de una androginia ideal. La postura de Valente es la de atacar a los poderes fácticos y la de potenciar las actitudes de resistencia, que, pese a que puedan estar condenadas al fracaso, están dotadas de una valoración moral positiva.

4. 6. 3. El canto del extranjero

El estudio de las **cuestiones antropológicas y etnográficas** ha consistido, sobre todo, en un repaso de algunos principios que nos han parecido especialmente evidentes, y que vienen a completar el resto del análisis, en el que de una u otra manera también se han tenido en cuenta cuestiones de esta naturaleza. Nos han interesado algunos aspectos que corresponden a la antropología general, como pueden ser la idea de identidad o alteridad presente en los relatos, o el tema de la escritura. Otras cuestiones, sin embargo, parten del hecho de que Valente es gallego, y ejerce de gallego

en muchos aspectos, y por ello nos interesa saber hasta qué punto las estructuras antropológicas de la idiosincrasia galaica aparecen reflejadas en sus relatos.

La cuestión de la **identidad** arroja una serie de datos indiscutibles, que no hacen otra cosa que confirmar otros anteriores. Valente relativiza esta idea, como casi todas las que toca, y lo hace desde dos puntos de vista: primero, al asimilar funciones y perspectivas procedentes de lo ajeno, que es entendido como propio y, segundo, dudando sistemáticamente de la idea de propiedad o identidad, ya que rechaza con tono crítico muchas actitudes y comportamientos de su comunidad de origen o bien las identifica casi totalmente con actitudes que pertenecen a otras identidades, como ocurre con la asimilación entre el mundo judío y el gallego a través de la idea de identidad, extranjería y emigración.

Pero el autor, además de estas cuestiones que atañen a la construcción de la identidad colectiva, también realiza una compleja deconstrucción de la idea tradicional de identidad individual. Valente construye su propia identidad, que es en realidad una no identidad, un no creer demasiado en uno mismo, de una manera crítica y polémica, porque es habitual que la idea de "yo" tenga que ser determinada a través de un enfrentamiento con el grupo al que se pertenece o al que no se quiere pertenecer. Por otro lado, resulta evidente que Valente se preocupa básicamente por la identidad individual, mientras que su posición frente a las identidades colectivas es siempre crítica y escéptica, muestra evidente de que para la formulación de esta concepción ha utilizado más el mundo culto que el popular.

Otro de los temas del que nos hemos ocupado, que tiene amplias implicaciones generales, pero que es enfocado desde la óptica particular del mundo gallego, es el de la muerte. Partimos del interés tanto sociológico como, sobre todo, antropológico del autor por el mundo de los muertos, constantemente presente en sus relatos. Este es uno de los temas en que con más claridad se puede percibir la presencia latente del mundo gallego, de las experiencias personales del origen del autor y de una concepción muy particular de la muerte. Desde una perspectiva polémica y crítica, hemos podido comprobar que algunos de los rituales tradicionales de la muerte en Galicia tienen su reflejo en los relatos, si bien su traslación o introducción en un contexto distinto provoca que su función sea también distinta, como hemos dicho, crítica, y que su valor sea más el de representar las condiciones materiales de una época

que la naturaleza ideológica y transtemporal de un pueblo. Pese a todo, es innegable que en su visión de la muerte Valente es totalmente gallego; primero, porque constata la presencia de la muerte en la memoria de su infancia y, segundo, porque la presenta y analiza con presupuestos que se corresponden con los gallegos.

Un tercer tema es el de la **cultura material**, que se centra, básicamente, en la aparición del mundo de la comida y la alimentación. El alimento, como la muerte, forma parte de rituales sociales complejos, y es presentado como un modo de objetivar condiciones no tanto físicas y económicas —hambre física, carencia de alimentos— como morales y espirituales, porque el apetito excesivo aparece como característica de ciertas clases sociales acomodadas y, por tanto, representa una actitud cultural e ideológica, no una necesidad material. En última instancia, la comida, en tanto que actitud vital, como otras necesidades, puede ser entendida también como un talismán contra la presencia de la muerte.

Finalmente, nos hemos interesado por la antropología de la **escritura**; este apartado viene a completar todas las referencias dispersas que existen en la investigación y que se refieren a la escritura, a la palabra, a los signos o a la poética. En este caso hemos tomado como punto de partida la diversidad cualitativa y cuantitativa de alusiones a los procesos de escritura como soporte y materialización de la palabra. Hemos distinguido dos tipos de escritura en la concepción valentiana: la efímera, que es presentada como el proceso de escritura del autor, el momento utilizado para ordenar y colocar pensamientos, pero también como símbolo de resistencia y denuncia, cuando los perseguidos se ven obligados a utilizar soportes inmateriales para fijar su pensamiento, de manera que es un gesto de escribir lo que no se puede escribir. El otro tipo de escritura es el material, a la que se alude como útil o herramienta al servicio del poder, y por tanto es condenada como algo ajado e inútil, o bien como soporte creativo. En este último sentido, Valente reflexiona sobre los valores artísticos de la propia escritura, al margen del contenido inmaterial que pueda transmitir: la caligrafía es una representación del ánimo del escritor, un reflejo que llega de la profundidad del escriba. En definitiva, se trata de afirmar la trascendencia de un acto que puede ser tan cotidiano como el de escribir.

En suma, el estudio antropológico nos presenta a Valente en el límite de su crítica hacia actitudes sociales tradicionales y en de la búsqueda de formas nuevas de

identidad; lo propio colectivo se relativiza o se rechaza de plano, mientras que lo individual, lo que se opone al grupo, es asumido como un valor de libertad e identidad.

4. 6. 4. Buscando el naipe

La importancia de un estudio de los **componentes ideológicos y filosóficos** presentes en los relatos se revela por el simple hecho de que, hasta ahora, para desarrollar cualquiera de los otros apartados, nos ha sido necesario aludir, de una u otra manera, a la ideología del autor. En efecto, Valente es un escritor con una gran carga de ideología, aunque sin ningún tipo de tendenciosidad, y esto es válido tanto para la narrativa como para el resto de su producción.

En este capítulo nos han interesado varias cuestiones, como son:

La **religiosidad** del autor, que no es de tipo tradicional. Valente se sitúa en una línea de renacimiento del mito, que supone una posición de afirmación de la sacralidad de las experiencias propias y comunes. El autor es, ante todo, antidogmático, ya que niega el aparato racional que conlleva toda religión institucionalizada y, además, su concepción de la sacralidad es individual y minoritaria, porque apunta a tradiciones secundarias y heterodoxas, en las que lo que prima no es la razón, sino el sentimiento.

El problema del **conocimiento** sitúa a Valente entre dos tradiciones elementales, que son el realismo y el idealismo; al margen del aparato lógico que ambas conllevan, puesto que Valente se manifiesta como irracionalista, el autor es capaz de encontrar en lo cotidiano, en la materia o el cuerpo, una sacralidad que permite trascender los límites de esa cotidianidad. Es, en el sentido amplio de la palabra y en algunas de sus posiciones, un místico, como podemos comprobar en el hecho de que afirma la posibilidad de conocer la realidad en su dimensión trascendente, o al menos quizás de experimentarla, y, a través de la representación negativa o el silencio, también la posibilidad de comunicarla. Valente se sitúa, pues, en contra de los constructos ideológicos racionalistas y positivistas de la ciencia y del pensamiento, y a favor de las experiencias extremas del conocimiento, justo en el polo contrario.

Otra cuestión que abordamos en este capítulo, pero que en realidad ha sido hilada desde el inicio del análisis extratextual, e incluso tocada en el intratextual, es la de la presencia de rasgos propios de la **postmodernidad** en los cuentos. Después de comprobar que todavía es preciso señalar algunas características de la modernidad, es

necesario admitir que también aparecen otras propias de la postmodernidad, como son el gusto por lo híbrido, la relativización de los discursos tradicionales, el fragmentarismo, el retorno de una percepción sagrada de la realidad, etc.

También nos hemos ocupado de la idea de la **libertad** en la narrativa, que es, en grado sumo, de corte individual: a Valente le preocupa la libertad como una cuestión interior, en el sentido de que prima la libertad de elección sobre la de acción. Aún faltando la libertad física, parece decir, es imposible desposeer al ser humano de la libertad interior que le dicta sus propias normas, y que es voluntaria.

Finalmente, nos hemos referido al **pensamiento del vacío** y la quietud contemplativa, característico de la etapa más hermenéutica del autor, y que permite conectarlo con las corrientes filosóficas orientales e incluso con otras occidentales secundarias, como el pensamiento de los místicos. Es evidente que Valente se suma a las aportaciones que pueden resultar más subversivas, retomando elementos de la tradición propia, elegidos entre los más rupturistas, y adoptando otros de tradiciones ajenas, igualmente rupturistas por su contenido y por su procedencia.

4. 6. 5. Latidos

Finalmente, en lo relativo a la posibilidad de reconstruir algunos aspectos de la vida de Valente a través del análisis de sus relatos, o, por mejor decir, a la posibilidad de que algunos episodios seleccionados hayan sido utilizados con este fin, hemos establecido que si bien el aspecto externo de los relatos puede hacer pensar que proceden de situaciones a veces pintorescas, y otras fantásticas, lo cierto es que la **biografía** está presente en la mayor parte de los textos. Hemos visto que la atención a la memoria de la **vida infantil** es, quizás, más extensa y, por lo mismo, más difuminada, que persigue la reconstrucción de un ambiente y una época, y lo consigue con pinceladas dadas en unos y otros cuentos, de manera que el lector obtiene un retrato de los comportamientos y las actitudes que el autor condena, pese a que dicho retrato se compone de retazos sueltos. Por otro lado, los datos procedentes de la **vida adulta** son menos extensos, pero más intensos y concretos; en este caso a Valente le interesan episodios y personajes puntuales, y ya no tanto el ambiente general.

Con unos y otros el autor consigue demostrar que no es un soñador alejado de la vida cotidiana, sino que sabe condenar cuando es necesario y trascender las

experiencias concretas, y que por tanto es capaz, a la vez, de pensar la vida y de vivir el pensamiento.

5. LOS HEMISFERIOS VALENTIANOS

La narración valentiana es una cosmogonía original, una unidad perfectamente coherente y con un sentido total; idéntica a una gran esfera, con dos hemisferios distintos, que sin embargo se complementan, ya que donde termina uno comienza el siguiente. Uno de ellos es el **hemisferio histórico**, en el que se encuadran todas las preocupaciones de tipo crítico y relativas a la realidad contingente, la lucha contra los poderes establecidos de cualquier signo: religión, ideología, militarismo, dinero o cualquier otro que atente contra la libertad individual. Este es el mundo al que hemos llamado la "edad de plata", en el sentido que el propio Valente sugiere al usar esta expresión en el título de uno de sus volúmenes narrativos. La edad de plata no es otra cosa que un *continuum* espacio temporal en el que prosperan un conjunto de seres característicos sobre los que el autor deja caer su mano destructora. Valente percibe este viejo mundo como una realidad continua y sin contrastes, de manera que las barreras del tiempo o de la edad, del espacio geográfico, de la cultura, etc., pierden su actualidad y validez: todos los tiempos y lugares tienen idénticas manifestaciones históricas contra las que es preciso luchar. Este es un rasgo característico de Valente, que, por ejemplo, demuestra su diferente perspectiva e intereses respecto a la narrativa de sus supuestos compañeros de generación: no se ciñe a la realidad inmediata, lo cual no quiere decir que la ignore; al contrario, si la contempla es de manera que la memoria de lo vivido se identifica con la memoria de lo aprendido, lo actual equivale y reactualiza lo pasado, al tiempo que hace prever lo futuro, y así lo propio e inmediato no es más que una parte de esa edad de plata condenable.

El segundo **hemisferio** valentiano es el de lo que hemos denominado la **hermenéutica**, en un sentido casi existencial; es decir, se trata de una actitud ya no de denuncia, sino de búsqueda y alejamiento de lo contingente. Si el primer mundo se caracteriza por lo lleno, éste implica lo vacío. Evidentemente, se impone un paso intermedio entre ambos, que es el de la destrucción y vaciamiento de lo lleno, operación

fundamental que se realiza en el primer hemisferio antes de pasar al segundo. Se trata ahora de construir un nuevo estado de cosas concebido a partir de las cenizas del anterior. En el espacio en blanco, dentro del vacío, Valente comienza su búsqueda, que es siempre un regreso hacia el origen a través de los restos que se va encontrando dispersos. La memoria es, entonces, la herramienta básica de trabajo. Ya no se trata de la percepción inmediata de lo visible y contingente, como en la primera media esfera, sino de la reconstrucción del propio origen a través de la suma de fragmentos dispersos en el recuerdo, de fragmentos materiales que llevan en su parcialidad la potencia de lo total.

El proceso que va de uno al otro mundo se realiza primariamente en una **renovación** de los **útiles de trabajo** del autor, y consiste por tanto en una abominación de la ligereza de las palabras, como explicamos en el análisis formal, por ser consciente el autor de que el Misterio en que se funda su búsqueda del universo interior y anterior es inalcanzable sin una expresión que sea capaz de fundir la forma y el conocimiento, y que lo haga a sabiendas de que cada una de las palabras posee una carga de misterio invisible en sus capas exteriores. Del mismo modo, la destrucción del mundo decadente de la edad de plata se realiza a través de esa aspiración a un lenguaje no clasificatorio, taxonómico, monológico o unívoco —tales son las características de la expresión lingüística de los poderes a lo largo de la historia— que, aplicado sobre la realidad contingente, obliga a los límites de ésta a fracturarse por no poder acomodarse a las expresiones valentianas: los recipientes estallan de impotencia.

Tal es el sentido del estilo narrativo tan peculiar de los relatos del autor: reducciones expresivas, alusiones y elusiones, multivocidades y plurisignificaciones; los fragmentos resultantes de esa deconstrucción generan una expresión grávida de contenidos, desbordante: lo mínimo contiene lo inabarcable, el fragmento conduce y evoca la totalidad de la que ha formado parte. Éste es el origen formal del aspecto sentencioso y aforístico de los cuentos, que, reducidos al mínimo de expresión, contienen una máximo de posibilidades de realización, un máximo de sugerencias. Nos explicamos, así, la importancia de la reflexión sobre los poderes y usos del lenguaje que se da en los relatos, por ser ésta el arma principal de la actividad del autor.

En todo caso, ambas esferas son perfectamente coherentes, porque pertenecen a un mismo momento narrativo, y también porque son **dos manifestaciones** de un **único**

movimiento, que es el de la **retracción**, y que actúa en los planos ontogenético —regreso a los orígenes—, lingüístico —búsqueda de la palabra originaria— y memorístico —regreso a la memoria mítica propia o colectiva—. Pero, sobre todo, la retracción es una postura del autor y del narrador, que le sirve para, antes de iniciar la narración, darse forma a sí mismo buscándose un espacio vacío que pueda acogerlo a él y a su relato. Valente actúa, en este sentido, como el Dios creador de la Cábala, que antes de la creación se impone la generación de un lugar vacío de Dios, del que este creador se ha retirado. Valente se reconcentra en sí y genera un espacio deshabitado propicio para la creación, desde el que arrancan todos y cada uno de sus cuentos, que parecen, en efecto, surgidos de un vacío, como las palabras de la sibila. De esta manera Valente consigue dos cosas:

Primero, en la media esfera de lo **histórico**, el autor se contempla a sí mismo como un eslabón más de una cadena que llega al presente y que se renueva constantemente. Valente, en ese momento, proclama su **orfandad**; al retraerse consigue introducir una elipsis en esa serie de continuidades de la edad de plata, de manera que queda rota la cadena y él liberado para contemplarla en la distancia y poder así condenarla. A esta situación se llega siempre que se denuncian vicios sociales históricos y que se hace una aproximación afectiva e intelectual con figuras que, como el mismo autor, rompen esa cadena, con los heterodoxos de todo tiempo y lugar. En este sentido, el autor está en una tradición de ruptura histórica.

En segundo lugar, se inicia la entrada en el **semicírculo hermenéutico** mediante una agudización del movimiento de retracción iniciado en el primero. Vaciado, pues, el mundo de lo histórico, el autor da un paso más hacia atrás, supera las lindes de la historia y entra en el terreno del **mito**, en el de los orígenes, en el del pensamiento en estado puro. Así se está, en quietud, indiferente a la edad de plata, ya abandonada y ajena, que se agota en sí misma, en un espacio y tiempo anteriores al inicio del relato histórico.

Así pues, la creación de los dos mundos es sucesiva y lineal, sin cortes. Valente no va hacia adelante, sino que aparece negando el movimiento de avance de la Historia, y adopta en cambio el de retroceso a través de la materia de la memoria. De ahí surge la destrucción de la historia y la creación del mito: el salmón que remonta el río.

Otro principio que actúa en este movimiento en dos fases, como una necesidad expresiva, es el de la **tensión**: tensión en la expresión, llevando el lenguaje más allá de los límites de los usos comunes; tensión ideológica, invirtiendo o alterando principios sacrosantos de las tradiciones visitadas; tensión del conocimiento, aproximando la expresión al límite de lo expresable. Un objeto en tensión es algo indefinido en cuanto a su estado y situación. Tensión es, en el mundo histórico, ruptura y enfrentamiento con los equilibrios monológicos del poder y, en la media esfera hermenéutica, premonición o espera, intuición de la cercanía de la idea buscada, el arco en los límites de su flexibilidad.

Este **esquema doble** y a la vez continuo sirve de **cifra** para todos los enfoques que hemos proyectado sobre la narrativa, y explica, entre muchos otros, los siguientes aspectos de cada uno de ellos:

Dentro de la cadena y **alejamiento** del **mundo de la Historia**, en lo que se refiere a la estética y a la reflexión lingüística que hemos analizado en el apartado formal, se comprendería el interés por la destrucción del lenguaje unívoco del poder y la apuesta por una apertura significativa y expresiva. También se situaría en el mismo movimiento centrífugo la presencia de una serie de temas y argumentos que condenan situaciones históricas o presentes, y reconocibles en el mundo de hoy, que han sido detallados en el análisis argumental y temático de la primera parte. También en un sentido histórico, ya real y actual, es decir, perteneciente a la historia vivida por el autor, se entiende, el alejamiento de los modelos narrativos que fueron más inmediatos para él, tal y como hemos podido comprobar en el análisis histórico-literario. Igualmente, la representación crítica de las instituciones y estructuras sociales conocidas que vimos en el estudio histórico-social no es otra cosa que una condena del mundo heredado. El rechazo de los sistemas de pensamiento tradicionales y la crítica al racionalismo positivista, que pertenecen al apartado ideológico y filosófico, son también muestras de esa postura antihistórica y antitradicional, del mismo modo que lo son la anulación de las barreras culturales, de la idea de alteridad en el sentido de entender al otro como un enemigo o la denuncia de los abusos de la cultura tradicional dominante en tanto que institución de género, raza, economía, cultura, religión, etc. Incluso desde el enfoque estrictamente biográfico, del que resulta la representación de un espacio vital originario viciado y de un mundo contemporáneo que es continuidad de los males históricos es

posible percibir a Valente como un rebelde ante las imposiciones externas que crea la historia.

En la otra media esfera, la de la **búsqueda** y el **pensamiento**, destacan un espíritu de fusión, que afecta a la disolución de los géneros literarios, como decíamos anteriormente, y como hemos podido comprobar en el estudio histórico-literario. Valente proyecta y materializa un acercamiento de la narrativa a la filosofía, la lírica o el ensayo —sobre todo a los del propio Valente, en un enorme ejercicio de autorreferencialidad—. La fusión afecta también a la quiebra de otras fronteras, como las físicas, las culturales o las ideológicas, de manera que se afirma la idea de identidad en un sentido no etnocéntrico, al hacer que lo ajeno se comprenda como idéntico a lo propio. Esto es exactamente lo mismo que ocurre en el plano de las ideas y el pensamiento, porque, como hemos podido ver, la narrativa de Valente representa el nacimiento de un pensamiento multívoco, la negación de las dilogías ideológicas tradicionales como, pueden las de identidad y alteridad, sí y no, masculino y femenino, etc. En buena lógica, partiendo de la relativización cultural que hemos visto en el apartado correspondiente, es lógico encontrar una búsqueda de confluencias con modos de pensamiento y expresión extremos y habitualmente considerados no propios por la cultura dominante, etc. De este modo, Valente se mueve en los límites de lo híbrido o lo intermedio, en la inestabilidad de lo relativo. Apuesta por la libertad individual, por la trascendencia de las experiencias y el conocimiento, por el misterio de lo mítico, por lo inexpresable, por un sentido profundo y material de la existencia y los orígenes, por la continuidad o perpetuación y, al mismo tiempo, por lo inestable y lo relativo.

Por ello, el análisis textual de forma, fondo y estructura, y el extratextual de historia de la literatura, historia social, antropología, ideología y filosofía y biografía, son susceptibles de ser reducidos a este esquema básico: todos sus contenidos apuntan, de una u otra manera, a la desaparición de las formas expresivas y de conocimiento imperantes y a su sustitución por nuevos modos, que resultan en el fondo maneras antiguas, míticas, de creación literaria.

Tal es el sentido de la narrativa del autor en el conjunto de su producción; en el plano histórico, sentido de **continuidad** en tanto que conecta abiertamente con la poesía o el ensayo en formas y contenidos, y sentido de **discontinuidad** porque posee características diferenciadas que le dan entidad propia y justifican poder hablar de

narrativa en Valente, como acabamos de ver. **Continuidad** también en el plano hermenéutico porque asegura la permanencia del que narra y de la narración, puesto que ésta no es otra cosa que un hilo retomado de otra tradición o de otro tiempo, y **discontinuidad**, porque se reconoce insuficiente para captar en su totalidad las formas ocultas de la realidad, y por ello tiende a ser incompleta, fragmentaria, abierta, a dejar siempre un hilo suelto, que será, quizás, retomado en cualquier momento.

La narrativa de Valente se asemeja, en cierta manera, a un corredor con puertas comunicantes; pasar de una a otra es extremadamente sencillo, porque todos los aspectos vitales, literarios y culturales están relacionados. Por encima, las puertas se abren sobre sí mismas o no dan paso a otra cosa que al mundo valentiano; por ello, son a la vez puertas y espejos. Entre aperturas y reflejos se disuelve el mundo conocido y se genera una nueva figuración de la realidad.

6. Bibliografía citada

6. 1. Bibliografía primaria

VALENTE, José Ángel (1971): *Número trece*, Las Palmas, Inventarios provisionales, (Serie La voz en el laberinto).

VALENTE, José Ángel (1971[b]): "En la séptima puerta", en *Ínsula*, nº 300-301, 1 de noviembre de 1971.

VALENTE, José ángel (1973): *El fin de la edad de plata*, Barcelona, Editorial Seix Barral (Biblioteca Breve).

VALENTE, José Ángel (1973[b]): "Dos textos de *El fin de la edad de plata*, «Intento de soborno» y «Fuego-Lolita-mi-capitán»", *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 41-42, 1 de mayo de 1973, pp. 23-25.

VALENTE, José Ángel (1973[c]): "Mi primo Valentín", en el diario *La Provincia* de Las Palmas de Gran Canaria, 29 de marzo de 1973.

VALENTE, José Ángel (1976): “El uniforme del general” y “La visita”, en *El viejo topo*, extra nº 6.

VALENTE, José Ángel (1979):“Hagiografía” y “Variación sobre el ángel” en *El País*, 11 de noviembre de 1979, p. 8.

VALENTE, José Ángel (1982): *Nueve enunciaciones*, Málaga, Begar ediciones.

VALENTE, José Ángel (1992): *La fin de l’âge d’argent*, Paris, José Corti, Collection Ibériques.

VALENTE, José Ángel (1995[b]): *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*, Barcelona, Tusquets Editores, (Marginales).

VALENTE, José Ángel (1995[c]): “El uniforme del general”, en *Diario 16*, suplemento “Culturas”, 9 de diciembre de 1995, p. 7.

VALENTE, José Ángel (1995[d]): “El uniforme del General” y “O uniforme do Xeneral”, en RÍOS TORRE (ed.), 1995, pp. 27-29.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

6. 2. Bibliografía referencial

AMORÓS MOLTÓ, Amparo (1981): "El espacio en la poesía de José Ángel Valente", Madrid, en *Ínsula*, nº 412, pp. 1 y 10.

ANCET, Jacques (1994): "La voz y el dolor", en *Ínsula*, nº 570-571, pp. 11-12.

ANCET, Jacques (1995): Introducción a *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*, Barcelona, Tusquets Editores, (Marginales), 1995.

ANCET *et alii* (eds.) (1996): *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Universidad, 1996.

ANCET, Jacques (1999): "La voz y el pasaje", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 589-590, Julio-Agosto, pp. 89-100.

ARANCIBIA, Martín (1984): "Palabras y ritmos: el don de la lengua", en *Quimera*, nº 39-40, pp. 83-86.

BALMASEDA MAESTU, Enrique (1991): "La niñez en José Ángel Valente: Realidad e inocencia simbólica", en *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 149-160.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (1971): *Requisitoria del Juzgado Permanente del Gobierno Militar de Las Palmas de Gran Canaria*, 17 de noviembre de 1971, nº 275, p. 18548.

BOLETÍN OFICIAL DE LA PROVINCIA DE OURENSE (1971): *Requisitoria del Gobierno Militar de Las Palmas*, martes, 26 de octubre de 1971, nº 246, p. 1, R. 2.716.

CANO, José Luis (1992): "La poesía ética y crítica de José Ángel Valente: de *«A modo de esperanza»* a *«La memoria y los signos»*", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 43-53.

CASTRO, Antón (1999): "Entrevista a José Ángel Valente", en *ABC,* suplemento "ABC Cultural", 11 de diciembre de 1999, pp. 7-9.

CUESTA ABAD, José M. (1995): "La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)", en HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.), 1995.

DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1992): "Los efectos de la resonancia en la poesía de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 279-294.

DEBICKI, Andrew P. (1992): "La intertextualidad en la poesía de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 54-73.

DIEGO, José Manuel (1990): "De la poesía ascética a la mística de la poesía: la destrucción y el amor en la poesía de José Ángel Valente", en SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás & DIEGO, José Manuel.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1992): "La poética de José Ángel Valente: «*Mandorla*»", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 139-158.

ENGELSON MARSON, Ellen (1992): "Poesía y poética de José Ángel Valente", extracto en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 115-120.

ENGELSON MARSON, Ellen (1994): "Una peregrinación por el pensamiento crítico de Valente: En busca del centro poético", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 57-74.

FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria (ed.) (2000): *José Ángel Valente. Anatomía de la palabra*, Valencia, Pre-textos, colección textos y pretextos.

FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria (2000[b]): "José Ángel Valente: «Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante»", entrevista en FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria (ed.), 2000, pp. 131-149.

FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria (2000[c]): "Bibliografía", en FERNÁNDEZ QUESADA, (ed.), 2000, pp. 213-284.

GARCÍA LARA, Fernando (1995): "Poética del juicio estético en José Ángel Valente", en HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.), 1995.

GARCÍA LARA, Fernando (2000): "Nueva lectura de *El fin de la edad de plata*", en FERNÁNDEZ QUESADA (ed.), 2000, pp. 195-198.

GARCÍA-POSADA, Miguel (1992): "«*El fulgor*»", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 227-230.

GIMFERRER, Pere (1992): "Trayectoria de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 39-42.

GÓMEZ-FRANCO, Alejandro (2000): "Entrada al sentido: *comentario de un poema de José Ángel Valente*", en *Quimera*, nº 195, pp. 61-64.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1994): "José Ángel Valente en su contexto generacional", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 15-32.

GONZÁLEZ-MARÍN, Carmen (1994): "La ética de la imagen", en *Ínsula*, nº 570-571, pp. 19-20.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1992): "La poesía de J. A. V: «*El inocente*»", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 202-206.

GRANDE, Félix (1969): "Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta a José Ángel Valente", en *Índice de artes y letras*, nº 242, pp. 30-31.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (ed.) (1995): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Ediciones Cátedra-Ministerio de Cultura.

HUELBES, Elvira (1996): "Entrevista con José Ángel Valente", en *El Mundo*, 10 de febrero de 1996, p. 8.

IBORRA, Juan Ramón (2000): "José Ángel Valente. Poesía en las antípodas del poder", entrevista en *El Dominical*, 16 de enero de 2000, pp. 52-61.

IHMIG, Alexandra (1998): "El silencio de José Ángel Valente", en *Quimera*, nº 168, pp. 14-25.

IHMIG, Alexandra (1998[b]): "El silencio de Antoni Tàpies y José Ángel Valente", en *Quimera*, nº 169, pp. 59-64.

JIMÉNEZ, José (1996): "El mundo de la imagen", en HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.), 1996.

LEZAMA LIMA, José (1992): "José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 353-356.

LÓPEZ CASTRO, Armando (1992): "Tàpies y Valente: Hacia una visión de la materia interiorizada", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 295-303.

LÓPEZ CASTRO, Armando (1992[b]): *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela.

LÓPEZ CASTRO, Armando (1994): "Sobre los poemas poética de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 93-128.

MARTÍN GAITE, Carmen (1992): "Un espacio para el silencio (sobre «*Al dios del lugar*»)", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 231-233.

MARTÍNEZ ESPIÑEIRA, Yolanda (1999): *Colaboracións na prensa de José Ángel Valente*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidade de Santiago de Compostela.

MAS, Miguel (1992): "El silencio y el despertar de la conciencia utópica", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 307-311.

MAYHEW, Jonathan (1994): "«El signo de la feminidad»: Género y creación poética en José Ángel Valente", en *Ínsula*, nº 570-571, pp.12-13 y 17.

MAYORAL, Marina (1994): "La voz narrativa de Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 169-180.

MÉNDEZ, José (1999): "Siempre he querido estar solo", entrevista con José Ángel Valente en *Residencia. Boletín de la Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes*, nº 8, junio de 1999, pp. 3-5.

MOREY, Miguel (1996): "¿Qué es un poema en prosa?", en *Diario 16*, 3-2-1996.

NAVARRO, Justo (1996): "Valente y la Realidad Fantástica", en *El País*, 13-1-1996.

PALLEY, Julian (1992): "El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 312-330.

PALLEY, Julian (1994): "José Ángel Valente, poeta de la inminencia", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 43-56.

PARDO, José Luis (2000): "Carne de palabras", en FERNÁNDEZ QUESADA (ed.), 2000, pp. 183-193.

POLO, Milagros (1983): *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Madrid, Narcea Ediciones (Biblioteca del Estudiante).

POLO, Milagros (1994): "La prosa de Valente: hacia una estética del origen", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 181-252.

RABAGO, Joaquín (1974): "El Fin de la Edad de Plata", en *Triunfo*, nº 594, pp. 43-44.

RISCO, Antón (1992): "Lázaro en la poesía de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 267-278.

RISCO, Antón (1994): "La narración de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 157-168.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.) (1992): *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, Serie El escritor y la Crítica.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1992[b]): "Nota preliminar" a RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 11-14.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1992[c]): "La poesía gallega de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 79-111.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.) (1994): *Material Valente*, Gijón, Ediciones Júcar, Ensayos Júcar.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1996): "Estudio preliminar" a VALENTE, 1996[b].

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1997): "El limo en las lenguas", en *Quimera*, nº 158-159, pp. 96-98.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1998): "José Ángel Valente: no principio era Galicia", entrevista en *Tempos Novos*, nº 15, pp.: 32-37.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1998[b]): "Entrevista vital a José Ángel Valente", en *Moenia. Revista lucense de lingüística & literatura*, vol. 4, pp. 451-464.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1999): "O poeta e o seu mundo", en *La Voz de Galicia*, suplemento "Culturas", 14 de diciembre de 1999, pp. 6-7.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000): "El consejo de guerra contra José Ángel Valente", en "El Cultural" de *El Mundo*, 26 de julio de 2000, p. 8.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000[b]): "José Ángel valente. Galicia no final", entrevista en *Tempos Novos*, nº 39, agosto, pp. 30-32.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (2000[c]): "Valente, últimas respuestas", entrevista en *ABC*, suplemento "ABC Cultural", nº 443, 22 de julio de 2000, pp. 7-9.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1974): "José A. Valente: la escritura acosada", en *Ínsula*, nº 330.

ROSSI, Rosa (1996): "Palabras duraderas: *Las palabras de la tribu*", en HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.), 1996.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1992): "Presencia e independencia", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 17-20.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1996): "Sobre dos poemas de José Ángel Valente", en ANCET *et alii* (eds.), 1996, pp. 41-46.

SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás y DIEGO, José Manuel (1991): *Dos poetas de la generación del 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Antonio Ubago Editor.

STRIEN, Petra (1994): "José Ángel Valente y la cortedad del traducir", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 145-154.

TELEVISIÓN DE GALICIA (1996): "Entrevista a José Ángel Valente", emitida con motivo de la presentación del libro *Cántigas de alén*, Santiago de Compostela, TVG, Servicio de Documentación. Transcripción nuestra.

TERRY, Arthur (1994): " José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura", en RODRÍGUEZ FER (ed.) 1994, pp. 129-144.

ULLÁN, José Miguel (1992): "El día de la ira (Sobre «*Siete representaciones*»)", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 192-194.

VALCÁRCEL, Eva (1994): "*Variaciones sobre el pájaro y la red*. El deseo y el verbo. El poeta y el místico. Reflexión sobre dos experiencias extremas", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 277-294.

VALENTE, José Ángel (1949): "Nuevos Maestros", en *La Hora*, 11de abril de 1949.

VALENTE, José Ángel (1950): "Azorín y el cine", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 18, 1 de noviembre de 1950.

VALENTE, José Ángel (1953): "El condenado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 44, 1 de agosto de 1953, pp. 191-195.

VALENTE, José Ángel (1958): "Variaciones sobre el terror. *La question*", en *Índice*, nº 114, 1 de junio de 1958.

VALENTE, José Ángel (1960): "El arte del Estado y el arte de la persona (A propósito de dos ensayos sobre Maquiavelo y Gracián)", en *Ínsula*, nº 164, 1 de julio de 1960.

VALENTE, José Ángel (1967): "La guitarra", en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 10, 1 de diciembre de 1967, pp. 13-17.

VALENTE, José Ángel (1967[b]): "Un fantasmón recorre Europa", en *Ínsula*, nº 247, 1 de junio de 1967.

VALENTE, José Ángel (1980): *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Editorial Seix Barral (Biblioteca Breve).

VALENTE, José Ángel (1981): "Sobre fábulas apólogas y fábulas milesias", en *Quimera*, nº 13, 1 de noviembre de 1981.

VALENTE, José Ángel (1984): "Cuba, preceptiva e información", en *El País*, 29 de septiembre de 1984, p. 10.

VALENTE, José Ángel (1986): "Palais de Justice", en *Diario 16*, suplemento "Culturas", 19 de octubre de 1986. Publicado también en *Quimera*, nº 100, pp. 85-86.

VALENTE, José Ángel (1988): "Inocencia y memoria", en *Diario 16*, suplemento "Culturas", 3 de diciembre de 1988.

VALENTE, José Ángel (1989): "El sueño de Daniel", en *Diario 16*, suplemento "Culturas", nº 237, de, 30 de diciembre de 1989.

VALENTE, José Ángel (1989[b]): "El guardián del fin de los desiertos", Málaga, Torre de las palomas, nº 1, sin paginar.

VALENTE, José Ángel (1991): *Variaciones sobre el pájaro y la red / La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets Editores, (Marginales).

VALENTE, José Ángel (1991[b]): "La doble muerte de María Zambrano", en *ABC*, 9 de febrero de 1991, p. 2.

VALENTE, José Ángel (1991[c]): "Interior con figura sola", en *Espacio / Espaço escrito*, nº 6-7, pp. 14-15.

VALENTE, José Ángel (1992[b]): "Arquitecto del vacío", en *ABC*, 29 de septiembre de 1992.

VALENTE, José Ángel (1993): "Edmond Jabès: judaísmo e incertidumbre", en *Rosa Cúbica*, nº 9-11, 21 de marzo de 1993.

VALENTE, José Ángel (1993[b]) "Palais de Justice. (Cuatro fragmentos)" en *El bosque*, nº 5, pp. 81-90.

VALENTE, José Ángel (1994): "Apéndice: textos de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1994, pp. 321-323. Incluye "Paxaro de prata morta" y "Máscaras" y otros textos líricos.

VALENTE, José Ángel (1994[b]): *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets Editores, (Marginales).

VALENTE, José Ángel (1995): *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Tres.

VALENTE, José Ángel (1996): "Imágenes", en ANCET *et alii* (eds.), 1996.

VALENTE, José Ángel (1996[b]): *Cántigas de Alén*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago.

VALENTE, José Ángel (1996[c]): *Nadie*, Santa Cruz de Tenerife, Fundación César Manrique.

VALENTE, José Ángel (1997): "La narración como supervivencia", en VALCÁRCEL (ed.), 1997, pp. 13-17.

VALENTE, José Ángel (1997[b]): "Figura de Home en dous espellos", en *Comunicación e sociedade. Un debate permanente*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Consellería de cultura e comunicación social, pp. 213-230.

VALENTE, José Ángel (1997[c]): *Notas de un simulador*, Madrid, Ediciones La Palma, Tierra del Poeta.

VALENTE, José Ángel (1998): "Na mar de Vigo", en *La Voz de Galicia*, suplemento "Culturas", 12 de mayo de 1998, p. 16 y publicado anteriormente en *Serta*, nº 1, 1de enero de 1996.

VALENTE, José Ángel (1998[b]): *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg - Círculo de lectores, prólogo y selección de Andrés Sánchez Robayna.

VALENTE, José Ángel (1998[c]): *El vuelo alto y ligero*, Salamanca, Universidad de Salamanca - Patrimonio Nacional, introducción, edición y selección de César Real Ramos.

VALENTE, José Ángel (1999): "Elogio del calígrafo", en *ABC*, 29 de octubre de 1999, p. 59.

VALENTE, José Ángel (2000): "Las palabras del reo", en *El Mundo,* suplemento "El Cultural" de, 26 de julio de 2000, pp. 6-7.

VALENTE, José Ángel (2000[b]): *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Guttemberg-Círculo de lectores.

VALENTE, José Ángel (s. f.): "El sin por qué", ensayo inédito.

VILLANUEVA, Darío (1996): "*El fin de la edad de plata*", en *ABC*, 12 de enero de 1996.

ZAMBRANO, María (1992): "La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente", en RODRÍGUEZ FER (ed.), 1992, pp. 31-38.

ZAMBRANO, María (1999): "Por la luz del origen", inédito de la autora publicado en "El Cultural" de *El Mundo*, 28-11-1999, pp. 14-16.

6. 3. Bibliografía general

ALONSO MONTERO, Xesús (1999): "Xan da Coba: noticia e notas varias", en VALCÁRCEL, Marcos (coord.), 1999, pp. 19-27.

ANÓNIMO (2000): *Upanishads*, *Ribhu Gita*, citada la historia en la página *web* http://anandacafe.com/discus/messages/15/15/html. ,o en http://www.senti-ent.org/amber/story.htm.

AEPPLI, Ernst (1965): *El lenguaje de los sueños*, Barcelona, Luis Miracle, Biblioteca de Antropología (Luis Miracle).

AGUIRRE, Ángel *et alii* (Eds.) (1982): *Los 60 conceptos clave de la antropología cultural*, Barcelona, Ediciones Daimon.

ALFONSO X "El Sabio" (1977): *Primera Crónica General*, Madrid, Editorial Gredos, Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid, 2 vols.

ALSINA, José (1967): *Literatura griega. Contenido, problemas y método*, Barcelona, Ediciones Ariel.

ALVAR, Carlos (1991): *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Tres.

AMORÓS, Andrés (1981): *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Ediciones Cátedra.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1992): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Editorial Ariel.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (1994): "Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo", en *Lucanor. Revista del cuento literario*, nº 11, pp. 69-82.

APOLODORO (1985): *Biblioteca*, Madrid, Gredos, Biblioteca clásica Gredos.

AQUIEN, Michèle & MOLINIÉ, Georges (1996): *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale française, Le livre de poche.

AZAUSTRE GALIANA Galiana, A. y Casas Rigall, J. (1994): *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

BACHELARD, Gaston (1984): *La terre et les rêveries du repos*, París, Librairie José Corti.

BACHELARD, Gaston (1984[b]): *La poétique de la rêverie*, París, Presses Universitaires de France, Quadrige / Puf.

BACHELARD, Gaston (1985): *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, Librairie José Corti.

BACHELARD, Gaston (1985[b]): *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti.

BACHELARD, Gaston (1985[c]): *La psychanalise du feu*, Paris, Éditions Gallimard, Folio, Essais.

BAJTIN, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1988): *Qué es la novela - Qué es el cuento*, Murcia, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo (ed.) (1986): *El Zohar. Lecturas básicas de la Kábala*, Madrid, Ediciones del Dragón, Biblioteca del Dragón.

BAUDELAIRE, Charles (1999): *Las flores del mal*, Madrid, Edimat Libros, Clasicos Selección.

BENJAMIN, Walter (1982): *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid, Editorial Taurus.

BERRENDONNER, A. (ed.) (1978): *Stratégies discursives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

BLANCO, Carmen (1993): "Una escritura otra", en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Ediciones Cátedra-Ministerio de Cultura

BLANCO, Carmen (1995): *Nais, damas, prostitutas e feirantas*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

BLANCO, Carmen (1997): *El contradiscurso de las mujeres*, traducción de Olga Novo, Vigo, Nigra.

BLOOM, Harold (1992): *La cábala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, Estudios.

BONTE, Pierre, IZARD, Michel *et alii* (1996): *Diccionario de Etnología y Antropología*, Madrid, Akal Ediciones.

BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo (1976): *Cuentos breves y extraordinarios.* (*Antología),* Buenos Aires, Editorial Losada, Biblioteca clásica y contemporánea (2ª. edición revisada y aumentada).

BORGES, Jorge Luis (1983): *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza editorial.

BORGES, Jorge Luis (1997): *El hacedor*, Madrid, Alianza editorial, Biblioteca Borges.

BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1999): *El libro de los seres imaginarios*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Biblioteca Borges.

BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra.

BRUNER, Jerome (1988): *Realidad y mundos posibles. Los actos que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Editorial Gedisa.

BRUNEL, Pierre (dir.) (1988): *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.

BUFFIERE, Félix (1973): *Les Mythes d'Homère et la pensée Grecque*, Paris, Société d'Èdition "Les Belles Lettres", Collection d'Études Anciennes.

CABALLERO BONALD, José Manuel & VALENTE, José Ángel (1968) (selec.): "Catorce ejemplos de la poesía cubana escritos después del triunfo de la revolución", en *Ínsula*, nº 260-261, julio-agosto de 1968, pp. 6 y ss.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1982): "¿Quién mató a Calvert Casey?", en *Quimera*, 26, diciembre, pp.42-53

CAPLAN, Pat (1997): "Approaches to the study of food, health and identity", en CAPLAN, 1997 (ed.), pp. 1-31.

CAPLAN, Pat (1997) (ed.): *Food, Health and Identity*, Londres-Nueva York, Routledge.

CARDONA, Giorgio Raimondo (1990): *Antropología de la escritura*, Barcelona, Editorial Gedisa, Colección Lea.

CASEY, Calvert (1982): "Piazza Margana", en *Quimera*, nº 26, diciembre, pp. 87-90.

CASEY, Calvert (1997): *Notas de un simulador*, Barcelona, Editorial Montesinos.

CASEY, Calvert (1998): "Meditación junto a caballería", en *Quimera*, nº 172, septiembre, pp. 8-10.

CATULO, Cayo Valerio (1988): *Poemas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Consellería da Presidencia, Clásicos en galego, ed. bilingüe.

CELAN, Paul (2000): *Selección de poemas*, en http://rehue.csociales.uchile.cl/rehue-home/facultad/publicaciones/autores/celan/cela-dt-sp4.htm. Traducción Felipe Boso, 1980, Madrid, VISOR, Alberto Corazón Editor.

CERVANTES, Miguel de (1985): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe.

CHAMPEAUX, Gérard & STERCKX, Dom Sébastien (1984): *Introducción a los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro, Europa Románica.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT (1995): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.

CIORAN, E. M. (1985): *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario*, Barcelona, Editorial Montesinos.

CONFUCIO (1971): *El gran estudio* (*Ta Hio)*, en CONFUCIO / LAO-TSE (1971).

CONFUCIO (1971): *La invariabilidad en el medio* (*Chung Yung)*, en CONFUCIO / LAO-TSE (1971).

CONFUCIO / LAO-TSE (1971): *Filosofía oriental*, Barcelona, Ediciones Zeus, Podium, Obras significativas.

COPLESTON, Frederick (1975): *Historia de la filosofía*, vol. III "De Ockham a Suárez", Barcelona, Editorial Ariel, Colección "Convivium"-9.

COSNIER, Jacques (1978): "Gestes et stratégie conversationnelle", en BERRENDONNER (ed.), 1978, pp. 9-16.

COSNIER, Jacques (1987): *Decrire la conversation*, en COSNIER y KERBRAT-ORECCHIONI (dirs.), (1987).

COSNIER, J. & KERBRAT-ORECCHIONI (dirs.) (1987): *DECRIRE la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Linguistique et Sémiologie.

CRESPO GARCÍA, Ana (1997): *La realidad y la mirada. El zen en el arte contemporáneo*, Madrid, Mandala Ediciones.

DANTE ALIGHIERI, (1988): *Divina comedia*, Madrid, Ediciones Cátedra, Letras Universales.

DAZA, Juan Carlos (1997): *Diccionario de la francmasonería*, Madrid, Akal Ediciones, Akal Diccionarios.

DESCARTES, Rene (1996): *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, Colección Austral.

DONNE, John (1996): *Canciones y sonetos*, Madrid, Ediciones Cátedra, Letras Universales.

DUCASSE, Isidore – Lautreamont (1988): *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Ediciones Cátedra, Letras Universales.

DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Editorial Taurus.

DURAND, Gilbert (1983): *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Anagrama.

DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Editorial Anthropos, Autores, textos y tema Hermeneusis.

ECO, Umberto (1992): *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo).

ELIADE, Mircea (1978): *Mito y realidad*, Madrid, Editorial Labor, Guadarrama, Punto Omega.

ELIADE, Mircea (1983): *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, Humanidades.

ELIADE, Mircea (1988): *Tratado de Historia de las Religiones*, México, Ediciones Era, Biblioteca Era.

ENCINAR, Ángeles y PERCIVAL, Anthony (1993): prólogo a *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Cátedra.

ENCINAR, Ángeles (1995): "Tendencias en el cuento español reciente", en *Lucanor. Revista del cuento literario*, nº 13, pp. 103-118.

ESFERA, LA (1926): "Pola Negri, su vida, su arte y su «Decálogo del amor»", nº 635, 6 de marzo de 1926, p. 40.

ESFERA, LA (1927): "Grandes figuras de la pantalla. Pola Negri y el drama de su vida", artículo por entregas en los números 684 (12 de febrero, pp. 33-36), 685 (19 de febrero, p. 41) y 687 (5 de marzo, pp. 27-28).

ESFERA, LA (1928): "Dolores del Río, Pola Negri y la sombra de Valentino", nº 769, 29 de septiembre de 1928, pp. 14-15.

ESFERA, LA (varias fechas): Fotografías de Pola Negri en los números 634 (27 de febrero de 1926: 35), 635 (6 de marzo de 1926: 40), 638 (27 de marzo de 1926: 34), 652 (3 de julio de 1926: 36), 667 (16 de octubre de 1926: 4), 684 (12 de febrero de 1927: 33-36), 685 (19 de febrero de 1927: 41), 687 (5 de marzo de 1927: 27-28), 712 (27 de agosto de 1927: 40-41), 696 (7 de mayo de 1927: 7), 736 (11 de febrero de 1928: 24-25), 769 (29 de septiembre de 1928: 15).

ESQUILO (1983): *Los siete contra Tebas*, en *Tragedias completas* de Esquilo, Madrid, Ediciones Cátedra, Letras Universales, 1983.

EURÍPIDES (1985): *Tragedias*, vol. III, Madrid, Gredos, Biblioteca clásica Gredos.

FERNÁNDEZ, Clemente (1976): *Los filósofos modernos*, Madrid, Editorial Católica, Biblioteca de Autores Católicos.

FERNÁNDEZ, Clemente (1979): *Los filósofos medievales*, vol. I, Madrid, Editorial Católica, Biblioteca de Autores Católicos.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1992): *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1994): "La luz de las luciérnagas. Efecto único y efectos desunificadores en el cuento neorrealista español (Aldecoa y Fernández Santos)", en *Revista Hispánica Moderna*, Año XLVII, pp. 459-475.

FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel (1994): "La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos", en VATTIMO *et alii*, pp. 77-101.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, (ed.) (1990): *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Fugaz, Ediciones universitarias.

FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos (2000): *Alzamiento y guerra civil en Galicia (1936-1939)*, Sada, A Coruña, Ediciós Do Castro, Serie / *DOCUMENTOS*, 2 tomos.

FERRARI, Americo (1996): "El poema: ¿último animal visible de lo invisible?", en ANCET *et alii* (eds.), 1996.

FERRATER Mora, José (1990): *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Diccionarios, 4 vols.

FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1999): "Don Xan da Coba. Un poeta co seu tema", en VALCÁRCEL, Marcos (coord), 1999, pp. 101-114.

FOUCAULT, Michel (1978): *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI. Vol I, *La voluntad de saber*; vol. III, *La inquietud de sí*.

FRAILE, Medardo (1986): Prólogo a *Cuento español de posguerra*, Madrid, Ediciones Cátedra.

FRAZER, James Georg (Sir) (1997): *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

FRENZEL, Elisabeth (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Editorial Gredos.

FROMM, Erich (1964): *El miedo a la libertad*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

FRYE, Northrop (1980): *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*, Barcelona, Monte Ávila Editores, Colección Estudios.

FRYE, Northrop (1996): *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores, Colección Ensayo.

FULCANELLI (1974): *El misterio de las catedrales*, Barcelona, Plaza y Janés, Otros Mundos.

GALLARDO PAÚLS, Beatriz (1996): "Una visión perceptiva de la doble articulación del diálogo", *I. T. L.*: 111-112.

GAMONEDA, Antonio (1988): *Edad*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia* (*una introducción)*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios.

GARCÍA CASADO, Sira (1995): *Los celtas, un pueblo de leyenda*, Madrid, Temas de hoy, Bolsitemas.

GENETTE, Gèrard (1989): *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*, Madrid, Taurus, Serie Teoría y Crítica Literaria.

GENETTE, Gèrard (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios.

GOEPPER, Roger (1988): *La antigua China. Historia y cultura del Imperio del Centro*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.

GONDAR PORTASANY, Marcial (1991): *Mulleres de mortos. Cara unha antropoloxía da muller galega*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, Serie Universitaria.

GONDAR PORTASANY, Marcial (1993): *Romeiros do Alén. Antropoloxía da morte en Galicia,* Vigo, Edicións Xerais de Galicia, Serie Universitaria.

GONDAR PORTASANY, Marcial (1993[b]): *Crítica da razón galega. Entre o nós-mesmos e o nós-outros*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, Serie Nós os Galegos.

GONZÁLEZ DURO, Enrique (1996): *Historia de la locura en España*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, Colección "Historia de la España Sorprendente", Tomo III: "Del reformismo del siglo XIX al franquismo".

GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé M. & FERNÁNDEZ DE ROTA, Xosé A. (coords.) (1990): *Actas Simposio Internacional "Antropoloxía, Identidade e Territorio. Centenario de Otero Pedrayo"*, A Coruña, Consello da Cultura Galega.

GOYTISOLO, Juan (1979): *Señas de identidad*, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca breve.

GRIMAL, Pierre (1991): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica.

GULLÓN, Ricardo (1994): *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Universidad.

HAAG, Herbert, VAN DER BORN, A. *et alii* (1967): *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Editorial Herder.

HAHN, Óscar (1998): "Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano", en RISCO, SOLDEVILLA & LÓPEZ-CASANOVA (eds.), 1998, pp. 169-180.

HALBWACHS, Maurice (1996): *La memoria collettiva*, Milán, Edizioni Unicopli, Serie Connessioni 10, 195 pp. 1ª. Ed., 1968.

HALL, Edward T. (1993): *La dimensión oculta*, México, Siglo Veintiuno Editores, Psicología y Etología, 255 pp.

HERÁCLITO (1973): *Fragmentos*, Buenos Aires, Aguilar Argentina de Ediciones.

HESÍODO (1986): *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, Madrid, Alianza Editorial.

HESÍODO (1990): *Obras y fragmentos*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca clásica Gredos.

HOLLANDER, Paul (1981): *Los peregrinos de La Habana*, Madrid, Editorial Playor, Biblioteca Cubana Contemporánea.

HOMERO (1993): *Odisea*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca clásica Gredos.

HOMERO (1996): *Ilíada*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca clásica Gredos.

ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*, Madrid, Taurus Ediciones, serie Teoría y crítica literaria.

JABÈS, Edmond (1990): *El libro de las preguntas*, Vol. I, Madrid, Ediciones Siruela, Libros del Tiempo.

JASPERS, Karl (1996): *Los grandes filósofos.*vol. I, *Los hombres decisivos: Sócrates, Buda, Confucio, Jesús*, Madrid, Editorial Tecnos.

JASPERS, Karl (1998): *Los grandes filósofos*, vol. III, *Los metafísicos que pensaron desde el origen*, Madrid, Editorial Tecnos.

JUNG, Carl Gustav (1991): *Obra completa*, Madrid, Editorial trotta / Fundación C. G. Jung de España. Vol. 4, *Freud y el psicoanálisis*, 3. *El análisis de los sueños*.

KANDINSKY, Vasili Vasilievich (1986): *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral Editores-Editorial Labor (coedición), Ediciones de Bolsillo.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1990): *Les interactions verbales*, I, Paris, Armand Collin.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1996): *La conversation*, Paris, Seuil.

KERENYI, K., NEUMANN, E., SCHOLEM, G. & HILLMAN, J. (eds.) (1994): *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Editorial Anthropos.

KIRK, G. S. & RAVEN, J. E. (1974): *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Hispánica de Filosofía.

LANCEROS, Patxi (1994): "Apunte sobre el pensamiento destructivo", en VATTIMO *et alii*, 1994, pp. 137-159.

LAO-TSE (1971): *Tao-Tê-King*, en CONFUCIO / LAO-TSE (1971).

LAO-TSE (1995): *Hua Hu Ching. 81 meditaciones taoístas*, Madrid, EDAF, Arca de Sabiduría, vers. Brian Walker.

LAURENZI, Elena (1995): *María Zambrano. Nacer por sí misma*, Madrid, horas y HORAS la editorial, Colección Cuadernos Incabados.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1990): "La dialéctica nación estado o la antropología del extraño", en GONZÁLEZ REBOREDO & FERNÁNDEZ DE ROTA (coords.), 1990, pp. 11-28.

LÓPEZ CID, Julio (1982): *Puente Sobreira*, Barcelona, Editorial La Gaya Ciencia, 157 pp.

LÓPEZ MORAIS, Anselmo (1999): "Don Xan da Coba, dramaturgo con «Anxo»", en VALCÁRCEL, Marcos (coord.), 1999, pp. 123-126.

LOWE, Donald M. (1986): *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios del Fondo de Cultura Económica.

LYON, David (1996): *Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

LYOTARD, Jean François (1994): *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Serie Mayor.

MAILLARD, Chantal (1998): *La mujer y su obra*, Universidad de Málaga, en la página web http://ensayo.rom.uga.edu/filósofos/spain/zambrano/introd.htm.

MAIMÓNIDES, Moisés (1994): *Guía de perplejos*, Madrid, Editorial Trotta, Al-Andalus, Textos y estudios.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1996): *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Ediciones Encuentro.

MARTÍN NOGALES, José Luis (1994): "El cuento español actual. Autores y tendencias", en *Lucanor. Revista del cuento literario*, nº 11, pp. 43-67.

MARTÍN NOGALES, José Luis (1997): "Evolución del cuento fantástico español", en *Lucanor. Revista del cuento literario*, nº 14, pp. 11-21.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (1979): *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Editorial Castalia, Literatura y sociedad.

MATHIÈRE, Catherine (1988): "Golem", en BRUNEL (dir.), 1988, pp.651-674.

MATTHEWS, Caitlin (1992): *La tradición* celta, Madrid, EDAF, Nuevos temas.

MARX, Karl (1976): *En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, en Clemente FERNÁNDEZ (1976).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1963): *Historia de los heterodoxos españoles*, en *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, XXXVIII, vol. IV, Madrid, C. S. I. C.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA (ed.) (1998): *¡A comer! Alimentación y cultura*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

MINTZ, Sidney (1999): *La comida como un campo de combate ideológico*. Conferencia de clausura del VIII Congreso de Antropología. Homenaje a la Xeración Nós, Santiago de Compostela, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español - Asociación Galega de Antropoloxía.

MIRA, Joan F. (1990): "La sagrada frontera", en GONZÁLEZ REBOREDO & FERNÁNDEZ DE ROTA (coords.), 1990, pp. 29-38.

MOLINOS, Miguel de (1974): *Guía espiritual. Defensa de la contemplación* (*Fragmentos)*, Barcelona, Barral Editores. Ed. de José Ángel Valente.

MOLINOS, Miguel de (1989): *Guía espiritual. Defensa de la contemplación* (*Fragmentos)*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo. Ed. de José Ángel Valente.

MONMOUTH, Geoffrey de (1996): *The History of the Kings of Britain*, traducción al inglés e introducción de Lewis Thorpe, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd.

MORENO, Amparo (1986): *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Barcelona, La Sal.

MORENO SANZ, Jesús (1993): "Cronología de María Zambrano", incluida en *La razón en la sombra. Antología del Pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Editorial Siruela y en la página web http://www.es.zopps.-com/~bcarbo/.

NIETZSCHE, Friedrich (1996): *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Editorial Alba, Grandes Obras de la Literatura.

NOGUEROL, Francisca (1992): "Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea...", en *Lucanor. Revista del cuento literario*, nº 8, pp. 117-133.

NORA, Eugenio de (1982): *La novela española contemporánea*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.

OTERO PEDRAYO, Ramón (dir.) (1979): *Historia de Galiza*, Madrid, Akal Editor, Arealonga, 3 vols.

PADILLA, Heberto (1968): "Discurso del método", en CABALLERO BONALD, José Manuel & VALENTE José Ángel (selec.), 1968.

PATCH, Howard Rollin (1983): *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, F. C. E., Lengua y estudios literarios

PAZ, Octavio (1995): *Los signos en rotación*, Barcelona, Ediciones Altaya.

PAZ, Octavio (1995[b]): *Vislumbres de la India: Un diálogo con la condición humana*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca breve.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (1995): "El cuento literario en la postguerra: imágenes de infancias", en RAMOS ORTEGA Y PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER (eds.), 1995.

PERROT, Jean (1988): "Gémeaux", en BRUNEL (dir.), 1988, pp. 635-645.

PORTER, Roy (1989): *Historia social de la locura*, Barcelona, Editorial Crítica, Serie General "Los Hombres".

PRADA, José Manuel de la (1996): *Mitos y leyendas celtas*, Barcelona, Editorial MRA, Colección Aurum.

PRAMPOLINI, Giacomo (1969): *La mitología en la vida de los pueblos*, Barcelona, Montaner y Bimon.

QUINTILIANO, Marco Fabio (1979): *Institution oratoire*, lib. I, Paris, Societé d'Édition Les Belles Letres.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la lengua española,* Madrid, Editorial Espasa Calpe, vigésima primera edición, 2 vols.

RAMOS ORTEGA Y PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER (eds.) (1995): *La literatura española alrededor de 1950: panorama de una diversidad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

REIS Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (1994): *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.

RIFFATERRE, Michel (1990): "Compulsory reader response: the intertextual drive", en WORTON & STILL (eds.), 1990.

RILKE, Rainer María (1998): *Elegías de Duino - Los Sonetos a Orfeo*, Madrid, Editorial Cátedra, Letras Universales.

RISCO, Antón (1986): *Memorias dun emigrante*, Vigo, Editorial Galaxia, Narrativa.

RISCO, Antón (1991): *A figuración literaria* (*I),* Vigo, Edicións Xerais de Galicia, Universitaria.

RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio & LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (eds.) (1998): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

RISCO, Vicente (1979): *Etnografía*, en Otero Pedrayo (dir.) (1979).

RÍOS TORRE, Miguel (1995) (ed.): *Desde mil novecentos trinta e seis. Homenaxe da poesía e da plástica galega aos que loitaron pola liberdade*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, Poesía.

RIVADENEIRA, Pedro de (1952): *Obras escogidas del Padre Rivadeneira*, Madrid, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1989): *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1991): *Arte literaria*, Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, Xerais Universitaria (Manuais).

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1996[b]): *Acometida atlántica:* (*por un comparatismo integral),* Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, (Ensaio Ediciós do Castro).

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1998[c]): "Por unha análise integral", en *Unión Libre. Cadernos de vida e culturas*, nº. 3, 1998, pp. 11-24.

SAID, Edward W. (1990): *Orientalismo*, Madrid, Libertarias / Prodhufi, Colección Al-Quibla Ensayo, Ibn Jaldun.

SALVADOR, Gregorio y LODARES, Juan R. (1996): *Historia de las Letras*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, Colección Espasa de la lengua.

SANTA BIBLIA, La (1964), Madrid, Ediciones Paulinas.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1991): "El cuento, de ayer a hoy", en *Lucanor. Revista del cuento literario*, nº 6, pp. 13-25.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1996): "Con la vigencia de lo poético", en *El Mundo*, 24 de febrero de 1996.

SCHOLEM Gershom (1975): *La kabbale et sa symbolique*, Paris, Éditions Payot, Petite Bibliotèque Payot.

SCHOLEM Gershom (1994): "El bien y el mal en la *Cábala*", en KERÉNYI, NEUMANN, SCHOLEM y HILLMAN (eds.), 1994, pp. 97-133.

SECHI-MESTICA, Giuseppina (1990): *Diccionario de mitología universal*, Madrid, Akal Editor, Akal diccionarios.

SEVILLA, San Isidoro de (1982): *Etimologías*, Madrid, La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos.

SHAKESPEARE, William (1994): *El rey Lear*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, Colección Austral.

SHAKESPEARE, William (1997): *Sueño de una noche de verano-Las alegres comadres de Windsor*, Madrid, EDAF, Biblioteca EDAF.

SIMMEL, Georg (1977): *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*, vol.II, Madrid, Revista de Occidente.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1998): "La mesa como centro social", en MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA, 1998, pp. 49-58.

SIXIREI PAREDES, Carlos (1988): *A emigración*, Vigo, Editorial Galaxia, Biblioteca Básica da Cultura Galega.

SMITH, Edwin W. & DALE, A. M. (1920): *The Ila-speaking People of Northern Rhodesia*, Londres, Vol II. Citado por WERNER, y en http://www.purgingtalon.com/nlm/worldmyth/african.htm.

SOBEJANO, Gonzalo (1984): Prólogo a *La mortaja*, de Miguel Delibes, Madrid, Ediciones Cátedra.

SUZUKI, D. T. y FROMM, Erich (1981): *Budismo zen y psicoanálisis*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

TÀPIES, Antoni & VALENTE, José Ángel (1998) (coaut.): *Comunicación sobre el muro*, Barcelona, La Rosa cúbica, Mar adentro.

URDANIBIA, Iñaki (1994): "Lo narrativo en la posmodernidad", en VATTIMO *et alii*, 1994, pp. 41-75.

VALCÁRCEL, Eva (ed.) (1997): *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, A Coruña, Universidade de A Coruña.

VALCÁRCEL, Marcos (coord.) (1999): *Juan de la Coba y Gómez. 1829-1899. Antoloxía de textos sobre o inventor de trampitán*, Ourense, Concellería de Cultura, Concello de Ourense, Colección Auria, número I.

VALCÁRCEL, Marcos (1999[b]): "No centenario de Xan da Coba", en VALCÁRCEL (coord.), 1999, pp. 117-118.

VALLS, Fernando (1991): "El renacimiento del cuento en España (1975-1990)", en *Lucanor*. *Revista del cuento literario*, nº 6, pp. 27-42.

VATTIMO, G. y otros (1994): *En torno a la postmodernidad*, Barcelona, Editorial Anthropos, Biblioteca A/conciencia,

VILLON, François (1981): *Oeuvres-Obras.* (*El Legado, El Testamento, Poesías Diversas)*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, Erasmo, textos bilingües.

WALDBERG, Michael (1978): *Los bosques del Zen*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, Colección Enigmas y Sociedades Secretas.

WATTS, Alan W. (1975): *Le bouddhisme zen*, Paris Éditions Payot, Petite Bibliothèque Payot, Bibliothèque Scientifique.

WERNER, Alice (1933): *Myths and Legends of The Bantu*, en la dirección web http://sacred-texts.com/afr/bantu.htm.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1995): *Tractatus logicus-philosophicus*, traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidro Reguera, Madrid, Alianza Editorial.

WORTON, Michael & STILL, Judith (eds). (1990): *Intertextuality: theories and practices*, Manchester & New York, Manchester University Press.

ZAMBRANO, María (1982): "Calvert Casey el indefenso. Entre el ser y la vida", en *Quimera*, nº 26, pp. 56-60.

ZOLLA, Élèmire (1990): *Androginia. La fusión de los sexos*, Madid, Editorial Debate.