



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS

Traballo de Fin de Grao

**La disolución del sujeto poético en  
José Ángel Valente y Antoni Clapés**

Paula García Rivero

Autora

Dolors Perarnau Vidal

Directora

Santiago de Compostela, curso 2020-2021



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS

Traballo de Fin de Grao

**La disolución del sujeto poético en  
José Ángel Valente y Antoni Clapés**

A handwritten signature in black ink that reads 'Paula' with 'GR' written below it.

Paula García Rivero

Autora

A handwritten signature in black ink that reads 'Dolores' with 'P. Vidal' written below it.

Dolors Perarnau Vidal

Directora

Santiago de Compostela, curso 2020-2021

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>1. JOSÉ ÁNGEL VALENTE.....</b>	<b>8</b>
1.1. El poeta <i>abisal</i> .....	8
1.2. Llevar el lenguaje al <i>punto cero</i> .....	12
<b>2. ANTONI CLAPÉS.....</b>	<b>17</b>
2.1. El arquitecto de la luz.....	17
2.2. Construir desde el silencio.....	22
<b>3. LA DISOLUCIÓN DEL SUJETO POÉTICO.....</b>	<b>27</b>
3.1. La ruptura del <i>yo</i> .....	29
3.2. El sujeto del silencio.....	32
<b>4. EL PROCESO DE DISOLUCIÓN.....</b>	<b>36</b>
4.1.1. El espejo.....	37
4.1.2. La máscara.....	41
4.1.3. La luz.....	44
4.1.4. El cristal.....	46
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>49</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>52</b>
<b>APÉNDICE.....</b>	<b>55</b>

**Formulario de delimitación do título e resumo**  
Trabalho de Fin de Grao curso 2020/2021

APELIDOS E NOME:	García Rivero, Paula
GRAO EN:	Lingua e literatura españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	-
TITOR/A:	Dolors Perarnau Vidal
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Poéticas del silencio contemporáneas

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

<p><b>Título:</b> La disolución del sujeto poético en José Ángel Valente y Antoni Clapés</p> <p><b>Resumo</b> La cuestión de la identidad del sujeto es uno de los temas centrales del pensamiento filosófico, artístico y literario contemporáneo, con manifestaciones en múltiples ramas del conocimiento. Así, este trabajo parte del estudio de este fenómeno en el caso de la Poesía del silencio, movimiento que se manifiesta en la lírica española a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. ¿Qué sucede cuando el poema se escribe desde el silencio? ¿Existe un sujeto poético?</p> <p>A través de las poéticas de José Ángel Valente, pionero y referente, y Antoni Clapés, poeta catalán afín a dicha estética, pretendo identificar y analizar la forma de subjetividad del sujeto poético en la estética del silencio española: cómo es, cómo se representa y cuál es su evolución. Para ello me sirvo tanto de los textos poéticos de ambos autores, como de algunos de sus ensayos, artículos y entrevistas, además de estudios dedicados a sus poéticas. También serán de interés aquellos autores del discurso teórico de la filosofía o teoría y crítica literarias que puedan ayudar a reflexionar sobre el asunto, al ser ellos mismos paradigma teórico de la misma estética.</p> <p>El objetivo final del trabajo es estudiar el itinerario del sujeto poético y su proceso evolutivo, relacionando a dos poetas de diferentes etapas: desde los primeros pasos del silencio con José Ángel Valente, hasta su expresión más actual, con Antoni Clapés.</p> <p>Santiago de Compostela, 20 de novembro de 2020.</p>
---

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> <p>PERARNAU VIDAL MARIA DOLORS - 39354596D Firmado digitalmente por PERARNAU VIDAL MARIA DOLORS - 39354596D Fecha: 2020.11.22 17:20:05 +01'00'</p>	<p>Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 28 DEC. 2020</p>  <p>Selo da Facultade de Filoloxía</p>
---	---	---

SR. DECANO DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidente da Comisión de Títulos de Grao)

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge, como ha pasado en otras ocasiones de la historia, por una feliz casualidad. José Ángel Valente donó toda su biblioteca a la Universidad de Santiago meses antes de morir, material con el que posteriormente se creó la Cátedra de Poesía y Estética que bajo su nombre, custodia los fondos aportados por el autor. Entre estos documentos se encuentran no solo obras propias y adquiridas por Valente; también diarios, cartas, documentos dispersos u obras de otros poetas y artistas con las que agasajaban al orensano. Una de estas es *Matèria d'ombres* (1995), de Antoni Clapés, acompañada por una carta [17/11/1995] en la que le da las gracias con esa «materia» por la «nota de aliento». Otra, también de Clapés, es *Tagrera* (1997), acompañada esta vez de una carta en la que el catalán reproduce las siguientes palabras [Barcelona, 25/1/1998]: «Su poesía, para mí, es esencial. 'Nadie' fue el último regalo: ¿para cuándo el próximo?».

La presencia de estas dos epístolas inéditas en la Cátedra justifican el objetivo central de este TFG: realizar un estudio comparado entre la poesía de José Ángel Valente y Antoni Clapés. Dado que ambos son poetas adscritos a la *poesía del silencio*, de origen español y, además, con una relación literaria próxima —Antoni Clapés menciona en varias ocasiones a Valente como uno de sus referentes—, considero que estudiar la relación entre sus poesías es un punto inicial interesante desde el que abrir un Trabajo de Final de Grado.

Para ello me he centrado en la cuestión del sujeto poético, elemento esencial en un análisis literario y de especial interés respecto al silencio, cuyo carácter esencial e indeterminado también modifica el plano enunciativo. Tras leer las obras de uno y otro autor, advertí que había una serie de símbolos y formas enunciativas muy similares entre sus textos. Además, el estatuto del sujeto poético mantenía una progresión dentro de la obra que era común a ambos autores, por lo que la elección de centrar el estudio en esta cuestión estaba más que justificada. Sin embargo, esta progresión común me ha llevado a la necesidad de documentarlo y, con ello, a crear un breve itinerario del sujeto poético respecto a este camino, un proceso de disolución apuntado por varios autores, pero también por el propio José Ángel Valente. El diseño de sus fases constituye, en rigor, otro objetivo más del presente trabajo, el que considero de aportación más personal y original.

El último de mis objetivos ha consistido en elaborar una panorámica literaria, a través de las poéticas de José Ángel Valente y Antoni Clapés, de acuerdo con la estética del silencio en la Península. A este propósito, el estudio del sujeto poético es clave para poder ver la

evolución, por ser la forma lírica en la que más se percibe. De esta forma, he podido extraer conclusiones generales a partir del caso de dos autores españoles, viendo que poco a poco se han ido radicalizando —o superando— ciertos elementos, presentes todavía en Valente aunque ya no en Antoni Clapés.

Para realizar mi estudio, me he servido de las *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica* (2004) de Anxo Abuín y Anxo Tarrío, tanto por el carácter comparativo del presente trabajo, como por el marco geográfico en el que se enmarcan ambos autores. Por otro lado, he tomado como referencia básica las *Obras completas* (2014) de José Ángel Valente, editadas por Andrés Sánchez Robayna; junto con la antología *Clars, aquest matí són els teus records* (2020) del propio Antoni Clapés. De ellas he extraído un total de 53 textos presentes en el *Apéndice* del presente trabajo, necesarios para ver el proceso de disolución del sujeto poético de forma comparada entre ambos poetas. Amparo Amorós y Josep M. Sala-Valldaura han sido los dos referentes principales para el estudio de los autores en el contexto del silencio, cuyos ensayos —*La palabra y el silencio: la función del silencio en la poesía española a partir de 1969* (1990) y *La poesía catalana i el silenci* (2015), respectivamente— son capitales en sendas literaturas. Por su parte, para el estudio del sujeto poético he tomado como referencia principal el *Manual de teoría de la literatura* (2006) de Fernando Cabo y María do Cebreiro, así como *El texto poético. Teoría y metodología* (1994) de Arcadio López Casanova.

En cuanto a la estructura del texto, he convenido crear cuatro apartados principales: El primero de ellos, dedicado a José Ángel Valente, responde tanto a un propósito cronológico como de influencia, pues como ya he comentado la relación entre ambos autores comienza por el conocimiento y veneración de Clapés hacia el poeta orensano. Este ha sido dividido, a su vez, en dos pequeños apartados, bajo los epígrafes «El poeta *abisal*» y «Llevar la palabra al *punto cero*». En el primero de ellos he intentado sintetizar el recorrido de José Ángel Valente en su trayectoria poética y vital (influencias, obra publicada, datos biográficos...) hasta la publicación de su primer volumen recopilatorio *Punto cero*, cuyo título asienta las bases de su poética. Así, el segundo subapartado se corresponde con la explicación de esta voluntad poética y su manifestación en la segunda etapa del autor, posterior al ensayo *Las palabras de la tribu* y encabezada por el volumen recopilatorio *Material Memoria*.

El segundo se corresponde con el segundo de los poetas a comparar, Antoni Clapés. Al igual que en el apartado de Valente, he distinguido dos subapartados bajo los epígrafes «El

arquitecto de la luz» y «Construir desde el vacío». En el primero doy unas pequeñas anotaciones contextuales respecto al poeta catalán y la literatura catalana del silencio, además de comenzar a realizar un ejercicio comparativo entre ambos poetas, anotando puntos en común entre su trayectoria poética, influencias y elementos literarios. En el segundo, al igual que en Valente, pretendo manifestar el propósito poético más personal del autor, aludiendo a la condición de «construir desde el silencio» (asumiendo su situación en este) que, junto con la previa denominación de «arquitecto», refuerzan el interés del poeta en la *dispositio* y en su función poética de cara a la creación del silencio poético.

El tercero, titulado «La disolución del sujeto poético», busca hacer una aproximación a la *crisis* del *yo lírico* y a su posterior modificación y desaparición en la literatura. También este apartado ha sido dividido en dos subapartados, los cuales responden a los epígrafes «La ruptura del yo» y «El sujeto del silencio». En el primero de ellos he focalizado el asunto del sujeto en esta *crisis* ya mencionada, haciendo un repaso por las aportaciones teóricas a la discusión de la cuestión que ha llevado al *yo lírico* a su disolución. En el segundo, he querido centrarme en la manifestación del *sujeto lírico* en la poesía del silencio, consecuencia, entre otras, de esta *crisis* del sujeto.

El cuarto y último apartado se corresponde con «El proceso de disolución del sujeto poético», punto en el cual he desarrollado el análisis propiamente comparativo entre los dos autores a través de sus textos. En él he subdividido cuatro apartados, que se corresponden con los tres ejercicios disolutivos que realiza el sujeto poético hasta llegar al último punto, el estado absoluto de disolución. Los he titulado «el espejo», «la máscara», «la luz» y «el cristal» en representación de los cuatro símbolos que identifican cada etapa del proceso, desde el primer desplazamiento con el reflejo hasta la pura y absoluta transparencia.

Todo un recorrido poético, literario, teórico y vital que conforma el propio viaje de la disolución del sujeto, que a través de su comparación en la poesía de José Ángel Valente y Antoni Clapés nos permite poner nombre y versos a sus diferentes etapas, creando la dirección de un camino en el que el sujeto se va «diluyendo, despacio, muy despacio, en lo no descifrado» (Valente, 2014:553).

## 1. JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Hablar del silencio en las letras españolas es hablar inevitablemente de José Ángel Valente (1929-2000). El orensano cultivó el silencio en sus tres facetas literarias: como poeta en sus versos, como ensayista en su poética (o metapoética) y también como traductor, introduciendo de su mano en la Península otros autores adscritos a la estética como Keats, Celan, Hölderlin o Jabès. El silencio ha sido el hilo conductor de su trayectoria literaria, «la médula radical de su obra» como dice Amorós (1991:395), donde cada palabra y cada blanco guardan una misma sintonía y un mismo objetivo: la expresión total del lenguaje desde el silencio.

### 1.1. El poeta *abisal*.

En palabras de Sánchez Robayna, rememorando la categorización de T.S. Eliot en la «Introducción» de las *Obras Completas* del orensano, Valente es un *poeta mayor* cuya obra completa deberíamos leer a fin de apreciar enteramente cualquier parte de ella (2014:10). Bajo esta concepción de su obra como una totalidad —voluntad que manifiesta el autor en su afán de recopilar poemarios y artículos ensayísticos en antologías— no podemos, tampoco, concebir su poesía y poética de forma aislada y fragmentada. Ambas son dos piezas fundamentales e indivisibles que conforman una metapoética que el autor desarrolló desde los primeros versos de *A modo de esperanza* hasta los *Fragmentos de un libro futuro*, en consonancia con los artículos reunidos en *Palabras en la tribu* o *La experiencia abisal*, por poner algunos ejemplos.<sup>1</sup>

Como sabemos, la poesía era un interés presente ya en el Valente más joven. El contacto con el mundo poético se debe a su tía-madrina Lucila y a la herencia de Basilio Álvarez, pilares fundamentales en su prematura formación literaria.<sup>2</sup> Así, escribirá sus primeros *juguets* en torno a los catorce años, con un marcado carácter garcilasiano que rápidamente se verá modificado en las posteriores —aunque inmediatas— publicaciones del diario compostelano *La noche*. Dice Sánchez Robayna en la «Introducción» que encabeza el

---

<sup>1</sup> Cabe señalar que *A modo de esperanza* (1955) es considerado el primer libro del poeta, aunque su primera obra fue la inédita *Nada está escrito* [1952-1953], cuyo título refleja ya esta actitud próxima al silencio por parte del autor. Algunas de las composiciones presentes en él como «El espejo» o «Lucila Valente» pasarán a formar parte de *A modo de esperanza*, así como sendos fragmentos de «Donde estuvo la voz» y «Cielo natal» construyeron los poemas titulados «Elegía» y «Canción de espera» en *Breve son* (1968), respectivamente. (Sánchez Robayna, 2014: 919).

<sup>2</sup> Basilio Álvarez era un cura republicano amigo de la familia y fundador del Partido Agrario Gallego, cuya biblioteca fue custodiada por la familia Valente tras su suspensión *a divinis* y el inminente exilio en la postguerra (Sánchez Robayna, 2014: 11).

primer volumen de las *Obras Completas* del autor que «junto al poeta, en Valente empiezan a aparecer en ese momento también el ensayista y el crítico, aspectos que se afianzan muy pronto en su personalidad y no pueden deslindarse de su voz lírica» (2014:13).

De hecho, el joven Valente cita en sus primeros artículos y ensayos a autores europeos como el ya mencionado Eliot, que no solo conocía y manejaba con destreza sino que habían calado en él de forma tan honda que su huella estará presente en todo el trabajo posterior del autor.<sup>3</sup> Sin embargo, en otoño de 1947 decide trasladarse a la capital gallega para comenzar sus estudios de Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela, de acuerdo con el deseo de su padre. No será hasta el año siguiente que, por intervención de Romero de Lema, comience a dedicar sus estudios a la rama literaria, trasladándose esta vez a Madrid para cursar de manera simultánea las carreras de Derecho y Filosofía y Letras.<sup>4</sup> Este período constituye una pieza fundamental —si no la más— en su formación literaria. No solo porque acabe olvidando los deseos de su padre y abandone los estudios de Derecho para centrarse únicamente a la disciplina filológica, sino también por el magisterio que Rafael Lapesa ejerció en él, adquiriendo un interés en la Filología Románica tanto personal como profesional y centrándose en su verdadera vocación.<sup>5</sup>

No obstante, como señala Sánchez Robayna (2014:15):

No todo, por supuesto, en la formación académica del joven poeta y crítico le llegaba a través de las aulas; muchas lecturas hubo de hacer, sin duda, al margen de la enseñanza oficial. Valente sabe ya, a juzgar por algunos artículos y reseñas suyos publicados por esas fechas, ejercitar un especial sentido crítico en sus lecturas. (...) No es improbable que en esta y otras lecturas —y en su actitud hacia ellas— influyera el magisterio de Lapesa (...) Mucho debía el joven Valente, sin embargo, a su propio instinto, su intuición y temperamento críticos. Pues en seguida vemos, a través de reseñas y comentarios bibliográficos que publica en ese momento, cuando el poeta ronda los veinte años, cómo es capaz de formarse sus propios juicios, sin que sea posible barruntar en ellos otro influjo que su personal, inequívoco gusto.

---

<sup>3</sup> Conviene recordar que la idea moderna del fragmento literario crece en el siglo XX de la mano de Eliot, entre otros autores europeos. Sin embargo, su filosofía no será magisterio único de Valente. También está presente en otros poetas coetáneos al orensano como Jaime Gil de Biedma u Octavio Paz, que cultivarán la filosofía del fragmento también en sus textos.

<sup>4</sup> El propio Valente habla de esta intervención en su entrevista con Rodríguez Fer (1998:459). El sacerdote consiguió que le concedieran media bolsa en el Colegio Mayor de Guadalupe, ya que él no disponía de medios suficientes para marcharse a la capital.

<sup>5</sup> También Dámaso Alonso fue maestro de José Ángel Valente. Sin embargo, este recuerda con especial cariño a Lapesa por ser el único con verdadera «altura universitaria». Por el contrario, critica la actitud inactiva de Alonso que «repetía sempre as mesmas cousas, non facía cursos novos». (Rodríguez Fer, 1988: 460).

Así, vemos que el orensano continuaba experimentando y asimilando otras lecturas que nutrían su propio espíritu crítico, muy presente ya en sus primeros artículos publicados en revistas como *Alcalá*, *La Hora*, *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Índice*, de la que posteriormente sería secretario de redacción (Sánchez Robayna, 2014: 15). Además, Valente empezó a tener contacto con otros artistas y escritores españoles que pasaron a convertirse en amigos, como Claudio Rodríguez, Aurelio Méndez o Juan Goytisolo; así como otras figuras intelectuales de posterior relevancia en Galicia como Manuel Fraga Iribarne, Xesús Alonso Montero y, posteriormente, Uxío Novoneyra (Rodríguez Fer, 1988: 460). Con ellos no solo compartía círculos amistosos y académicos, sino también preocupaciones intelectuales respecto a la falta de crítica política en el país a nivel general y, en particular, en la cultura.

Este espíritu crítico, manifiesto en su labor como articulista y ensayista, será lo que dé a conocer a Valente entre los círculos cultos ya en torno a 1953, fecha del inédito *Nada está escrito* mencionado anteriormente. En aquel momento, el orensano todavía no era reconocido por su faceta poética, pues sus versos no circulaban con la misma amplitud que sus reflexiones. Sin embargo, y aunque no obtuvo galardón alguno del Premio Boscán por esta obra, una de las personas del jurado calificó a Valente como la «auténtica revelación», palabras que con el tiempo se convertiría en una total profecía.<sup>6</sup> No será hasta un año después, con el Premio Adonais, que Valente se da realmente a conocer como poeta con su primera obra *A modo de esperanza*. En ella —aunque también en la primera inédita— manifiesta Valente un marcado carácter reflexivo y filosófico muy personal, eco de su espíritu crítico y preocupaciones metafísicas que lo sitúan ya como ese *poeta abisal*. Sobre ello dice Sánchez Robayna (2014:19-20):

Muchos rasgos presentes en *Nada está escrito* permanecen en *A modo de esperanza*, pero estamos ahora ante un libro mejor construido, más unitario (...) Valente se inclinaba por una lírica desnuda, un lenguaje directo, a veces seco, pero fuertemente arraigado en la vida moral. (...) La reflexión sobre la muerte hizo pensar a la crítica en un gusto por la literatura funeral clásica, pero este tema estaba en Valente hondamente ligado a la preocupación metafísica por el tiempo y por la identidad como vacío. (...) La cuestión de la identidad e, inseparablemente, la del naufragio anónimo del texto se vinculan en esta obra, ya desde ese momento, a la célebre reflexión en la que Keats dejaba establecida para la poesía moderna la figura del *chameleon poet*, la figura del poeta como ser carente de identidad.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Estas palabras fueron pronunciadas por Josep María Castellet, según señala Sánchez Robayna a partir del trabajo de Laureano Bonet (2014:18). Años más tarde, en 1959, volverían a reencontrarse en Colliure con motivo del homenaje por el 20 aniversario de la muerte de Machado, junto con otros autores de la llamada «Generación de los 50» como Goytisolo, Gil de Biedma o Ángel González.

<sup>7</sup> Considero que la idea del *chameleon poet* es fundamental para entender la actitud que adoptan los poetas del silencio respecto a la desaparición del sujeto lírico, pues esta nunca es total. El sentido *camaleónico* que se les otorga es el del propio animal, que se camufla de forma absoluta.

Por tanto, vemos que, ya desde los primeros versos conocidos del poeta, Valente guarda ese marcado carácter metafísico que lo sitúa en una frontera muy diferente a la lírica tradicional. El tema de la muerte no aparece en su vertiente clásica, de carácter más elegíaco, sino que su aparición tiene un motivo claro y paradójico: reflexionar sobre los límites a través de esa inmensidad sin nombre que, de alguna manera, forma parte de la vida. De hecho, y aunque ya en Francisco de Quevedo podíamos ver una constante obsesión por la muerte en su vertiente metafísica, la de Valente se sitúa en un lugar y tiempo diferentes.<sup>8</sup> Necesita ir un poco más allá, hablando de la muerte en presente como forma de vida, no pudiendo disociar una de otra. Un *memento mori* que se construye desde el propio desierto de la muerte, pues ya ha sucedido. Para ello necesita cruzar las fronteras que *a priori* hay establecidas, cuestionando incluso las propias palabras para decir algo sobre ellas y viajar no solo al momento de la creación, sino a lo que hay antes. Regresar a la página en blanco, al margen, al lapso eterno que convirtió lo prescrito en la forma única de escritura, adentrándose en el universo del *pre* que antecede a la escrita para crear desde allí. Según anota Hernández Fernández (1995:10):

Toda su producción hasta 1967 prepara y canaliza el plan poético de Valente: un ir y venir de la conciencia a la inconsciencia, de las formas a la nada, una obra de condición dialógica y estructura bipolar contrapuesta, que busca la plenitud del centro. Para consumarse, a partir de *El inocente*, como experiencia compartida entre *la escucha* —la espera a la manifestación de lo poético— y *el silencio* —el ritmo interior de toda escritura—. <sup>9</sup>

Esta producción hasta *El inocente* constituye, en rigor, la primera etapa de la obra de José Ángel Valente, cuya obra fue recopilada por él mismo bajo el título *Punto cero*. Había publicado hasta la fecha un total de ocho títulos, entre los que se encuentran la ya mencionada *A modo de esperanza* (1955) junto con *Poemas a Lázaro* (1960), *La memoria y los signos* (1966), *Siete representaciones* (1967), *Breve son* (1968), *Presentación y memorial para un monumento* (1970) y por último, *El inocente* (1970).<sup>10</sup> Sin embargo, esta edición fue ampliada por el propio autor años más tarde con otro título, *Interior con figuras* (1976).

---

<sup>8</sup> A propósito de la idea de la muerte y metafísica en la poesía de Quevedo, es interesante el Trabajo de Fin de Grado titulado «La evocación de la muerte en la poesía de Francisco de Quevedo», realizado en esta misma universidad por Samuel Parada Juncal (2020).

<sup>9</sup> Cabe señalar que la producción de Valente hasta 1967 no coincide en fechas con *El inocente*, cuya publicación se realiza en el año 1970 en México. Tomaremos, por tanto, como referencia de esta etapa la recopilación *Punto Cero (Poesía: 1953-1979)*, edición ampliada de la primera de 1972 y publicada en Barcelona en 1980.

<sup>10</sup> Los títulos aquí mencionados son los que se encuentran en *Punto Cero (Poesía: 1953-1971)*, primera edición de la recopilación publicada en Barcelona en 1972.

Nada en Valente es casual y mucho menos el paratexto, por lo que no es descabellado decir que a través de los títulos que conforman este *Punto Cero* podemos observar las distintas etapas del autor en el recorrido espiritual de su creación poética. Desde la proclamación de la ceniza en *A modo de esperanza*, con una primera evocación y reivindicación de lo primario y metafísico, el autor hace un recorrido en el que (re)visita y dedica *Poemas a Lázaro* para adentrarse en *La memoria y los signos*, de los que extrae y crea *Siete representaciones* cuyo *Breve son* nos traslada a una posterior *Presentación y memorial para un monumento* que ayudó a *El Inocente* a adentrarse en su propio *Interior con figuras*. Una libre y muy amplia interpretación del conjunto de paratextos que conforman la primera etapa del autor, pues son también entre ellos muy diferentes, pero que sin duda muestran el recorrido que Valente realiza por aquel «desierto y su secreta desolación sin nombre» de «Serán ceniza...» para llegar a «Antecomienzo», el *Punto cero* desde el que continuar creando su poesía, «pues también está escrito que el que sube/hacia ese sol no puede detenerse/y va de comienzo en comienzo/por comienzos que no tienen fin».<sup>11</sup>

## 1.2. Llevar la palabra al *punto cero*.

Continuando con los paratextos, no es tampoco casualidad que la primera recopilación se titule *Punto cero*, dos palabras que condensan el verdadero objetivo literario del autor y sobre el que se asienta toda su obra poética y ensayística. Al comienzo de la recopilación escribe Valente que «la palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad», una total declaración de intenciones que no solo explicita su propósito para con la palabra, sino también el fin último del proceso: alcanzar la libertad infinita.

Esta solo nos puede llegar a través del saber, para lo que Valente tratará de desnudar la palabra, desacondicionala también llevando al sujeto poético al *punto cero*, ese lugar anterior a todo comienzo que nos permite acceder a la verdad y el conocimiento. No olvidemos que el *yo lírico* tiñe los textos de una subjetividad que se forma a través de la experiencia, de la memoria, al igual que la palabra adquiere esta dimensión subjetiva en el campo de la connotación. Así, Valente trata de alejarse de todo ello no pudiendo, sino, sacrificarse. Muere y resucita —de ahí la figura de Lázaro— para volver a comenzar y llegar al *punto cero* que

---

<sup>11</sup> Incluso teniendo en cuenta el inédito *Nada está escrito*, del que el autor nunca se deshizo a pesar de no considerarlo como su primera obra, la relación de títulos continúa teniendo sentido. Este sería, precisamente, el silencio primero que antecede la creación poética, donde el autor escucha los ecos que posteriormente se manifiestan en sus composiciones.

en Valente es precisamente regresar al origen, pero no al momento de la creación, sino al momento que da lugar al nacimiento. Por eso, a través de los textos veremos «casi una especie de muerte o purgatorio de la figura del autor» (Pérez Parejo et al., 2013:10) que nos traslada a la «mirada originaria» denominada por Zambrano, que no es asumida por el autor sino por los propios textos, llevándonos como lectores no a seguirla, sino a mirar como ellos (Zambrano, 1992:33).

La estrecha e indivisible relación entre poesía y poética, y lírica y ensayo ya ha sido comentada anteriormente, en consonancia con la condición de *poeta mayor* que supone la trayectoria de Valente. Así, no es extraño que de acuerdo con la condición de *obra total* valentiana, el autor publique en 1971 su primer volumen de textos ensayísticos titulado *Las palabras de la tribu*, fecha que coincide precisamente con la última de las obras compendiadas en *Punto cero*.<sup>12</sup> Un título que revela, también, la propia concepción que Valente tenía de la palabra respecto a su función en la sociedad, pues las califica como «de la tribu» en referencia a su relación con la masa, la sociedad, condición que el autor querrá eliminar llevándola al *punto cero*.

Hay que recordar que por aquel entonces en España, la polémica entre comunicación y conocimiento estaba presente entre los círculos intelectuales relacionados con la poesía. El propio Valente tiene, de hecho, un ensayo titulado «Conocimiento y comunicación» —escrito en 1957 y recopilado posteriormente en *Las palabras en la tribu*— donde según Sánchez Robayna (2014:20) «Valente dejaba fijado su punto de vista sobre el problema en términos de una profundidad y de un compromiso con la modernidad literaria que en modo alguno fue la tónica general de la polémica».<sup>13</sup> Para Valente la poesía es conocimiento porque únicamente a través de ella se puede llegar a la verdad.

Respecto a *Palabras de la tribu*, Pietro Taravacci relaciona las reflexiones de este Valente con la crisis del sujeto (2013:18):

En Valente el primer hito de lo que llamamos crisis del sujeto lírico coincide con su denuncia del lenguaje trivial de la “tribu”, lenguaje de la comunicación, lenguaje público y congelado de la ideología, en defensa de una palabra poética, abierta al otro para que la belleza encuentre el pensamiento y el ser sea revelado. Palabra arquetípica, infinita, la palabra poética de Valente es palabra

---

<sup>12</sup> En esta primera etapa publicó también Valente las primeras traducciones de Constantino Cavafis, un prematuro volumen en 1964 seguido del segundo en 1972, al igual que sus dos primeras obras narrativas: el censurado *Número trece* en 1971 y *El fin de la edad de plata* en 1973. Sin embargo, a efectos de metodología de trabajo nos centraremos únicamente en la obra poética y ensayística, rompiendo la propia condición indivisible de la trayectoria valentiana.

<sup>13</sup> Unas líneas después, señala Sánchez Robayna a dos autores muy próximos a las posturas de Valente: Carlos Barral y Antoni Tàpies con sus textos «Poesía no es comunicación» (1953) y «Comunicación sobre el muro» respectivamente (1969). Sobre el texto de Tàpies, hablaremos en el siguiente punto.

cada vez más abierta a la multiplicidad y a la “transitividad del pensar” (Valente 2008: 603), y viene a ser palabra mística, “morada”, lugar de la escucha y de la intuición, como observa el propio López Castro. De esta forma la poesía es experiencia de quietud y alcanza su sabiduría última a través del corazón. De ahí que en Valente la anulación del sujeto sea necesaria para que en aquel espacio sagrado de la palabra, morada de lo divino, se pueda manifestar un dios revelador, y se realice el mismo *poièin*.

Es decir, según Taravacci por un lado tenemos una crítica al uso del lenguaje en su faceta pública, que es maltratado, desgastado y cuyo significado ha sido corrompido por la subjetividad; y por otro, la defensa de la palabra poética que por ser bella y pura es capaz de traer la verdad y el conocimiento. Una diferenciación de absoluta base platónica, pues si extrapolamos la palabra a la forma de conocer el mundo y su división entre el mundo de las ideas y el mundo de los sentidos, podríamos decir que el sensible está expresado en *palabras públicas* mientras que el inteligible únicamente puede ser conocido y experimentado a través de la *palabra poética*. De hecho, según la Teoría de la Reminiscencia de Platón, el sabio tiene el conocimiento porque es capaz de recordar.

No es descabellado, por tanto, pensar en la relación del poeta como sabio también en Valente, pues la memoria es un elemento de claro interés por el autor presente en muchos de sus textos y que forma parte, también, del itinerario que el sujeto lírico realiza en su viaje por el silencio. Basta con acudir a los títulos mencionados en la primera parte de su obra poética para encontrar este elemento, por ejemplo, en *La memoria y los signos*. Mucho más protagonismo adquiere en la segunda etapa del autor, cuya recopilación lleva el mismo título que la obra que la abre: *Material memoria*. Sin embargo, pocas veces más acudirá Valente de forma tan explícita a la memoria, sino que estará de forma latente, a través de recuerdos y alusiones al pasado que forman parte del propio ejercicio de reflexión del yo.<sup>14</sup>

Este segundo recopilatorio del autor, *Material memoria (1979-1992)*, compendia la homónima publicada en 1979 junto con *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Mandorla* (1982), *El fulgor* (1984), *Al dios del lugar* (1989) y *No amanece el cantor* (1992).<sup>15</sup> Obras mucho más *radicales* respecto a la estética del silencio que las de la anterior etapa —entendiendo la radicalidad, claro está, en su significado positivo, de grado mayor—. El *punto cero* ya no es una meta, ya no hay que llevar el lenguaje a él sino que este constituye ahora el lugar único

---

<sup>14</sup> La memoria será mejor analizada en el apartado quinto del presente trabajo de acuerdo con *el espejo*, primera etapa del proceso de disolución del *sujeto poético*.

<sup>15</sup> Al igual que sucedía con *Punto cero* (1980), *Material memoria* tuvo una primera edición en 1992 que se extendía únicamente hasta *Al dios del lugar* (1982), ampliada tres años después con la inclusión de *No amanece el cantor* (1992). Por otra parte, Valente no incluyó en esta recopilación ni los *Treinta y siete fragmentos* (1989) ni las *Cántigas de alén* (1987).

que Valente visita y revisita antes de su creación poética. Dice el propio Valente en «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies» que «Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada.» (2014:387). Es este espacio vacío, esta nada que precede a toda creación el *Punto cero* que Valente fue creando y diseñando con sus poemas y que constata con el título de su primer recopilatorio, el cual precede a este segundo donde la radicalización que comentábamos ya es visible en las obras posteriores a la publicación de *Las palabras de la tribu*, pues la enunciación comienza a verse cada vez más reducida, llevando el esencialismo a su máximo exponente.

Hay que recordar que durante la etapa de *Punto cero*, Valente sufrió muchos cambios vitales. Ya antes de la publicación de *A modo de esperanza*, se trasladó a la Universidad de Oxford como lector, donde además de ser nombrado Master of Arts se convirtió en padre con Antonio; y posteriormente pasó a asentarse en Ginebra, su lugar de residencia, donde trabajaba como funcionario de la ONU y volvería a ser padre con Lucila y Patricia. Sin embargo, si hay algo que destaca en esta etapa del autor, en especial de la de Ginebra, es el casual encuentro entre el poeta y la filósofa española María Zambrano, exiliada en el país a raíz de la dictadura franquista.

Muchas veces se ha comentado que el poeta y la filósofa compartían una especial conexión a pesar de su diferente edad —Zambrano era veinte años mayor que él— y su propia trayectoria vital. Ambos se conocieron, sin embargo, por un motivo común: su exilio. Sea el de Valente motivado por razones muy diferentes a las de la filósofa, pues el de Zambrano fue un exilio político mientras que el de Valente académico y posteriormente profesional, ambos eran dos intelectuales españoles cuyo pensamiento y obra no tenía cabida en la España de posguerra.<sup>16</sup>

Dice García Moreno en su artículo sobre la pareja de intelectuales que (2015:252)

El encuentro de Valente y María Zambrano marca para Valente un momento de tremenda importancia, ya que desde puntos muy distantes, ambos autores habían llegado en su trayectoria intelectual al papel esencialmente creador de la palabra, y más aún, al conocimiento de ese silencio previo a la palabra

---

<sup>16</sup> Sobre la condición de exiliado de Valente, es de sobra conocido que el autor se consideraba a sí mismo como tal. Basta con visitar la entrevista que realizó en 1980 para *Encuentros con las letras*, un programa de RTVE donde el autor manifiesta esta asunción de exiliado: «Es María Zambrano quien creo que alguna vez ha dicho, ya no sé si oralmente o por escrito, que “El exilio hay que merecerlo”. Entonces, yo, desde estos supuestos que estoy tratando de reconstruir, he asumido una situación de exilio que quisiera merecer porque creo que es necesario que alguien, o algunos, tengan una cierta versión del destino personal y del destino colectivo desde una situación de exilio. Y creo que esa asunción de exilio corresponde muy por su naturaleza al escritor.» (1980:32:10'-32:51')

creadora. Valente, desde una producción poética cognitiva, y María Zambrano desde un acervo filosófico moral.

Constatamos, por tanto, que compartían no solo un contexto común de exilio, sino también una misma concepción de la palabra y una misma preocupación intelectual. Es cierto que ser exiliado trae consigo, también, una experiencia ontológica ligada a la cuestión de la identidad: se deja de pertenecer al lugar originario y, por tanto, se pierde ese carácter de pertenencia a un lugar y de identificación colectiva. Sin embargo, esta preocupación ya estaba en el Valente anterior a la condición de exiliado como podemos ver en «El espejo», poema que el orensano rescató de *Nada está escrito* para su posterior publicación en *A modo de esperanza*, donde al ver su reflejo encuentra un rostro tan ajeno que se pregunta «y ¿dónde estoy —me digo—/y quién me mira/desde este rostro, máscara de nadie?» (2014:71)

Por tanto, y como ya hemos mencionado, la poética de Valente se funde en este caso con el bagaje filosófico de María Zambrano, pero ya había en él una total disposición de cara a la reflexión personal ontológica y metafísica. Sin embargo, encontrará con la filósofa el punto de conexión que le faltaba para con su poética, la mística, de honda tradición española y que servirá a Valente para crear una poética del silencio de carácter nacional, pero sobre todo personal. Una poética que en su comprensión absoluta y con el objetivo de llevar el lenguaje al punto cero, será asumida también por Valente desde una perspectiva interdiscursiva de retroalimentación, con las constantes publicaciones sobre la filósofa María Zambrano y las de esta sobre el orensano; así como interartística, pues dedicó parte de su obra al pintor Antoni Tàpies y viceversa —junto con otros artistas como Webern o Tobey—, siendo mismo el logo de la Cátedra de Poesía y Estética “José Ángel Valente” autoría del catalán, representando ese *Punto Cero* infinito de Valente. Zambrano, Tàpies y Valente configuran la trinidad que traslada a España la radical *estética del silencio*, creando un universo al que todavía hoy acuden creadores (escritores, artistas, filósofos...) en busca de la mirada originaria de estos tres intelectuales.

## 2. ANTONI CLAPÉS

Una de esas voces que acuden al universo creado por Zambrano, Tàpies y Valente es la del catalán Antoni Clapés. Creador del silencio a través de la palabra, tanto en sus textos poéticos como ensayísticos —además de editor desde *Cafè Central* de poetas contemporáneos afines a la estética—, es la figura referente del silencio poético actual en la literatura catalana.

### 2.1. El arquitecto de la luz.

Dice Sala-Valldaura en la introducción de su volumen ensayístico *La poesia catalana i el silenci*, que Antoni Clapés merece una especial atención por ser el máximo representante de la poesía del silencio en la literatura catalana (2015:14).<sup>17</sup> De hecho, es al único al que dedica un capítulo entero, a diferencia de otros autores coetáneos a Clapés —y amigos— como Carles Camps, Víctor Sunyol o Carles Hac Mor que no solo escriben desde el mismo universo del autor sino que también escriben sobre él, y en concreto sobre su poesía. Una relación de retroalimentación poética que ayuda a nutrir y ampliar el campo del silencio, que junto con otros creadores afines como Jaume Ribas y el propio Sala-Valldaura en su disciplina más teórica, ayudan a continuar y recrear el legado estético fundado en el siglo anterior.

Podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que el silencio de la literatura española debe, y mucho, a la producción artística realizada en Cataluña. No debemos olvidar que el barcelonés Antoni Tàpies, al que ya hemos hecho referencia junto a Valente, es considerado uno de los referentes más importantes en la estética del silencio en España. De hecho, es Amparo Amorós la que sitúa cronológicamente —de una forma mítica— el inicio del movimiento en 1969, fecha de publicación del texto «Comunicación sobre el muro» que Tàpies realizó para un monográfico publicado en la revista *Essais*, donde reflexiona sobre la etapa de búsqueda y aislamiento anterior a la creación artística (1991:474):

En mi reducida habitación-estudio comenzaron los cuarenta días de un desierto que no sé si terminó. Con un ensañamiento desesperado y febril llevé la experimentación formal a unos grados de maníaco. (...) provocaron súbitamente el salto cualitativo. Todo se unía en una masa uniforme. Lo que fue ebullición ardiente se convertía en silencio estático. Fue una gran lección de humildad recibida por la soberbia del desenfreno. (...) Ante mí se abrió de repente un nuevo paisaje, igual que en la historia del

---

<sup>17</sup> Cabe destacar que el ensayo de Sala-Valldaura es el referente más próximo a la tesis doctoral de Amparo Amorós, en tanto en cuanto son los textos clave sobre la temática de la poesía y el silencio de sendas literaturas. Es notorio que tanto a Clapés como Valente, se les otorga en dichos ensayos una especial relevancia dentro del movimiento, siendo calificados como las figuras referentes del silencio en la literatura catalana y española respectivamente.

que atraviesa el espejo, como para comunicarme con la interioridad más secreta de las cosas. (...) Simbolismo del polvo —”confundirse con el polvo, he aquí la profunda identidad, es decir, la profundidad interna entre el hombre y la naturaleza” (Tao Te King)—, de la tierra donde surgimos y a donde volvemos, de la solidaridad que brota al ver que la diferencia que hay entre nosotros es la misma que hay entre dos granos de arena...<sup>18</sup>

Vemos en él elementos ya comentados, o como mínimo aludidos en Valente, como son el desierto, el espejo o la ceniza. Una conexión que nos acerca a entender el carácter unitario entre ambos autores y también, a la semántica de la propia retórica pues estarán también presentes en el propio Clapés. De hecho, las palabras escritas por Tàpies provocaron una reacción en el propio José Ángel Valente —según señala Amorós—, publicando un texto titulado «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies» en el que el poeta dice, recordando el lema latino *ut pictura poesis*, que «Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural.» (2014: 388).

Amorós añade otra reacción, la del poeta Pere Gimferrer, que bajo el título «Tàpies: el silencio y el trazo» publicó un texto en el cual puede leerse «En este espacio, el espacio del silencio, se inscribirá en Tàpies el trazo», para hacer la posterior reflexión (1991:475)<sup>19</sup>:

La cita de Gimferrer, todavía referida a la pintura, alude a un silencio exterior al signo, a un ámbito de vacío en el que éste se inscribe pero que establece con él una relación dialéctica que es significativa. (...) Valente (...) extiende los límites de la cuestión a la poesía, donde advierte que se cuenta con una larga tradición y apunta a un silencio que podríamos llamar *interno*, inherente a la naturaleza misma del poema y, lo que es más, elemento activo del mismo. No resulta aventurado afirmar —por el tono taxativo del texto y su explícita formulación— lo que podría considerarse como una *poética* del silencio (...).

Sitúa Amorós, por tanto, el inicio de la *poética del silencio* no solo en un autor catalán, sino en dos —Gimferrer también lo es— por lo que podemos decir, de forma más o menos amplia, que el silencio tiene una honda raíz en la literatura y arte catalanas. Un origen que se manifiesta no solo en el momento de su eclosión, sino también en el seguimiento de artistas y creadores como Clapés, que a día de hoy continúan trabajando el universo del silencio.

---

<sup>18</sup> El texto de está citado en Amorós (1994: 474-475) y pertenece a *La práctica del arte* (1971), Barcelona: Ariel, pp. 139-140.

<sup>19</sup> Al igual que el texto de Tàpies, esta cita está presente en Amorós (1944: 476) aunque pertenece, en este caso, al nº19 de la revista *Guadilamar*, el 19 de enero de 1977. Fue posteriormente incluido en el volumen *Radicalidades* (1978), editado por Antoni Bosch en Barcelona, pp. 98-103.

Sala-Valldaura sitúa también a Gimferrer en los inicios del silencio en la literatura catalana, matizando que a pesar de las importantes contribuciones de autores de los años 70-80 (como Pinyol, Navarro, Jàfer, Teresa d'Arenys o Albertí), la obra de Gimferrer resulta más capital por su peso en el panorama poético catalán y su clara dedicación a dilucidar el binomio poesía/silenció, además de que ha tenido más presencia en el decurso de la poesía catalana. Sin embargo, lo más interesante de esta primera revisión que Valldaura hace sobre Gimferrer es lo que respecta a la pervivencia del autor en los escritos posteriores, aportando una cita del escritor Jaume Pont donde explica que el barcelonés «operará como catalizador, revulsivo y enclave-puente entre los jóvenes poetas que reclamaban nuevos caminos a seguir» (2015:120). Esta categorización es interesante, porque otorga a Gimferrer un carácter contemporáneo y pionero respecto a sus anteriores en tanto que supo traducir las nuevas tendencias poéticas e introducirlas en el contexto contemporáneo, de manera que fueran asumidas por los nuevos poetas asegurando su continuación.

Cabe destacar, en relación a los dos autores a estudio, que uno de los símbolos a los que Gimferrer prestó más atención en su obra es el ya mencionado *espejo*, un punto más que importante en la disolución del sujeto en la obra de Valente y Clapés. Así se titulará en plural una de sus obras, *Els miralls*, un símbolo que permite trasladar de manera gráfica la imposibilidad de ver la totalidad desde una única perspectiva, pues el espejo traslada una imagen al mismo tiempo que silencia otra y que, además, es habitual y recurrente en la reflexión ontológica del yo.

Junto con Gimferrer, otro de los autores situado en los inicios será el propio Jaume Pont, cuyo trabajo como autor del silencio ha estado inscrito de una forma más teórica que la de Gimferrer. Sala-Valldaura señala que las obras iniciales de sendos autores compartían diversas afinidades respecto a la teorización y praxis poéticas. Sin embargo, en este último comenzó a aparecer un especial interés en aunar realidad y ficción a través de la palabra, convirtiendo la poesía en un espacio de confluencia, autónomo y enriquecedor de la condición humana (2015:127). Es decir, desde un mundo real y físico, Pont propone llegar al mundo imaginario a través de la palabra, creando un espacio mental y metafísico que cuestione las *alteridades* relacionadas con el sujeto humano.

Otros autores posteriores irán un paso más allá, para reflexionar sobre el valor de la palabra, tal y como señala Sala-Valldaura en su ensayo (2015:133):

Carles Hac Mor (1940) —sol o en companyia d'Ester Xargay—, Antoni Clapés (1948), Víctor Sunyol (1955), Anna Montero (1954), Josep Lluís Badal (1966), Carles Camps Mundó (1948), Manel

Rodríguez Castelló (1958), Carles Duarte (1959), Roger Costa-Pau (1966) i Joan-Elies Adell (1968) ho confirmen. Es tracta de veus molt distintes, això sí, però que tenen en comú la voluntat de rumiar sobre el llenguatge poètic i la seva utilitat, encara que sigui des de posicions prou diferents. D'alguna manera, en tots ells, el silenci hi és present com un ingredient important de la teoria i la pràctica poètiques.

Entre ellos se encuentran Carles Hac Mor, Carles Camps Mundó y Víctor Sunyol, mencionados anteriormente, así como el propio Antoni Clapés, completando una nómina aún mayor de nuevos y actuales poetas del silencio. Sin embargo, convengo destacar los tres primeros poetas en conjunto por ser los más afines no solo entre ellos, siendo aunados por el propio estudioso en un mismo subgrupo; sino también por ser los más afines para con Antoni Clapés.<sup>20</sup> Una afinidad especial en el caso de Sunyol, autor del epílogo de *Clars, aquest matí, són els teus records (obra reunida, 1989-2009)* bajo el título «i si fos que.. (de tocar el silenci, de dir la llum)», además de otros muchos textos compartidos.<sup>21</sup>

No es el único epílogo de Sunyol para Clapés. De hecho, son cuatro las ocasiones en las que el de Vic haya escrito un texto sobre la poética de Clapés para acompañar sus textos: *In nuce* (2000), *L'arquitectura de la llum* (2012) y *Pluja* (2015) también lo tienen. Sin embargo, quizá su labor más próxima es la llevada a cabo en la editorial Café Central, que dirigen juntos desde el año siguiente a su creación.

Sunyol representa, quizá, la forma más radical de expresar el silencio literario hoy en día. Basta con acercarnos a su polémica obra *Cap a Tirèsies* (1997) cuyo cuerpo escrito está totalmente vacío. Solo hay en él paratextos (títulos y notas a pie de página, además de bibliografía) que sirven de guía para que el lector escriba su propio ensayo. Una propuesta diferente, podríamos decir performática, que no podría llevar otras iniciales que las de Víctor Sunyol —aunque en este caso, las iniciales responden al pseudónimo Sebastià Morer—.<sup>22</sup>

Desde sus inicios ha defendido una concepción del lenguaje como identidad autónoma, pues aunque no tenga un referente externo puede hablar para, sobre, desde y para sí mismo. Sin embargo, Sunyol la defiende desde la ironía y el humor y no solo desde la

---

<sup>20</sup> De hecho, también Jordi Marrugat sitúa en *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat* (2013) a estos autores de forma conjunta, de acuerdo con una poética afín.

<sup>21</sup> La afinidad entre ambos autores respecto a la forma de entender el silencio es tal que, este título, fue utilizado también por Clapés en su ponencia del Col·loqui de tardor sobre «Poesia i silenci», organizado por la Cátedra Joan Vinyoli de la Universidad de Girona el pasado noviembre de 2020. En él también estuvieron Sunyol, recitando «Secreta Gorga» de Joan Vinyoli, y Josep M. Sala-Valldaura, realizando una ponencia titulada «Experiència, somni, silenci». Un encuentro reciente y poco casual entre tres autores que cultivan y trabajan con un mismo propósito estético.

<sup>22</sup> Para más detalle, véase el artículo de la profesora Dolors Perarnau titulado «Al marge de l'escriptura. Lectura de Cap a Tirèsies de Víctor Sunyol», publicado en *Estudis romànics*, 2020, 42, pp. 227-241 y disponible en <https://raco.cat/index.php/Estudis/article/view/370601> [Consultado el 2/07/2021].

teorización poética que presentan otros autores. Su voluntad es más vanguardista en este sentido, busca el efecto inmediato en el lector sin olvidar el verdadero propósito poético: la creación artística. En palabras de Sala-Valldaura (2015:182), «Víctor Sunyol ha sabut utilitzar el silenci amb un valor expressiu molt alt, com una incitació al lector o com una ironia de certs discursos».

En el caso de Hac Mor y Camps Mundó, la relación de afinidad puede no ser tan estrecha. Entre otros motivos, porque a pesar de tener como punto de encuentro en la teoría y prácticas poéticas el decir y el callar (2015:134), apuntan a direcciones diferentes a las de Clapés. Hac Mor realiza una poética que desconfía del lenguaje al mismo tiempo que renuncia al silencio. Cree que «el llenguatge és enemic dels poetes» porque «té la inèrcia de voler-ho encerclar tot, de quadricular-ho» (2006: 23), de manera que aspira a que la creación artística no tenga ninguna aspiración más que la de la propia creación, sin responder a ningún tipo de lógica o propósito, como sería el optar por el silencio. Una forma de entender el arte poético bastante experimental, similar al *dada*. Como dice Sala-Valldaura «deconstrueix la llengua i, així, ensorra qualsevol edifici doctrinal, tota expressió lògica, encara que sovint ho dugui a terme tot respectant l'ordre sintàctic» (2015:167). Sin embargo, dado el objetivo nihilista de la propia creación artística, el poema acaba por caer en la nada, en el vacío, en el silencio. De hecho, respecto a la cuestión del yo, Hac Mor plantea una disolución total de manera que ya en *Ho vaig fer fer* (2005) es la propia lengua la que habla, sin que exista ningún tinte subjetivo por parte del lector o autor.<sup>23</sup>

En segundo lugar, Camps Mundó se diferencia de Hac Mor en la estrecha vinculación de la poesía con la realidad. Asume el poeta la condición inefable del mundo, de manera que el lenguaje es incapaz de trasladar la realidad de forma verdadera. Así, la poética de Camps Mundó es también una poética antimetafísica y antirreligiosa, pues busca explicar con palabras el ser humano y su condición mortal (2015:169-170).

En cuanto a la relación de Hac Mor y Camps Mundó con Antoni Clapés, cabe destacar dos importantes textos sobre la obra y poética del de Sabadell. Él mismo recoge multitud de textos críticos como , tanto de autoría propia como ajena sobre él, entre los que se encuentra un fragmento de una de las conversaciones que mantuvieron Clapés y Hac Mor para su volumen conjunto *Converses* (2006) donde el último le pregunta sobre por qué es un

---

<sup>23</sup> Cabe destacar que esta cuestión del yo lírico es importante para entender la poesía de Hac Mor, pues uno de sus primeros títulos, *Despintura del jo* (1998), evoca ya a ese proceso de borrado, de disolución y desaparición del sujeto poético.

autor que no teoriza apenas sobre su obra, al contrario de sí mismo, que siente la necesidad de escribir sobre sus propias palabras.

Es interesante la respuesta de Clapés, pues manifiesta la propia reacción de un autor del silencio. Él responde:

Ben al contrari del que dius, m'agrada molt parlar en profunditat de poesia —de fet, és el que m'agrada i pot apassionar-me més—, però detesto els discursos sobre la *sociologia de la poesia* (...) I quan una conversa deriva cap aquí, aleshores és quan callo, perquè m'avorreixen tremendament la superficialitat i l'anècdota. Potser és en aquestes circumstàncies quan m'has vist mut. En bescanvi, crec haver escrit bastant (almenys, diria, el suficient, quan he tingut l'ocasió de fer-ho públic) sobre poesia —també sobre la meua poesia— i sobre poètica.

Tanmateix, en els meus llibres, a part de la pròpia experiència poètica que sempre gira entorn l'escriptura (...), sol haver-hi algun text que desenvolupa part d'una poètica que va variant en el temps, de llibre en llibre, perquè és la particular mirada sobre el fet poètic, i evoluciona al mateix ritme que jo ho faig.

Es el respeto por la propia palabra poética lo que, si acaso, le lleva a escribir poco —o nada— sobre ella. Son las propias obras, ya sea a través de los versos o de los textos que las acompañan, lo que crea la verdadera poética de Antoni Clapés, y no las opiniones y discursos sobre la poesía. Él da a la poesía su espacio, para que sea ella misma la que hable desde su propia poética, alejándose de las veleidades y construcciones teóricas sobre esta. Desaparece Clapés para ceder la voz a las palabras, centrando su trabajo en otras facetas que contribuyen de igual manera a la tarea poética del silencio, como es la de crear en 1989 la editorial independiente Café Central para dar cabida a todos aquellos autores con propuestas artísticas marginales —atendiendo al significado primario de la palabra, propias del margen— que huyen del mercado y clientelismo culturales. Una actitud, también, muy valentiana, ya que el orensano había huído de enmarcarse en generaciones y academias literarias para reivindicar la propia realidad del artista.<sup>24</sup>

Esto no quiere decir que Clapés no haya compuesto textos de carácter más ensayístico sobre poesía. Basta con citar algunos títulos como *El radical sentit* (1990), *Des de la terra* (2006) o «Sobre poesia i sobre la meua poesia», así como algunos textos no publicados pero recogidos en línea —total o parcialmente— como «Repensar l'escriptura: escriure poesia avui», «Escritura y tiempo» o incluso «Algunes reflexions sobre la traducció poètica» para

---

<sup>24</sup> A propósito del rechazo hacia el término generación, y de su inclusión en la Generación de los 50, es interesante lo apuntado por Valente en su entrevista para RTVE, donde dice: «Yo sentí muy pronto que la única manera de sobrevivir como escritor, e incluso como persona, era justamente resistirse a esa implicación en el grupo» (1980: 22:20').

darnos cuenta de que Clapés es un autor que no solo crea poesía, sino que también reflexiona de manera clara sobre ella. Sin embargo, todos estos títulos responden a documentos donde prima la reflexión de la palabra frente a la reflexión del autor sobre la palabra, trayendo en ellos numerosas citas, propias y de otros autores afines a su poética tanto del contexto catalán y español como del europeo.

A este propósito europeísta responde precisamente el artículo de Carles Camps Mundó, publicado en la revista *Visat* bajo el título «Antoni Clapés» (2013), donde el autor hace toda una revisión de la obra de Clapés dentro del contexto europeo. Entre otros, Camps Mundó sitúa como primeros influyentes en Clapés a Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé y Hölderlin que, no por casualidad, coinciden plenamente con los referentes de Valente. A esta nómina de influencias compartidas se suman Rilke o Valéry, así como autores ya traducidos por Valente, como Montale, Jàbes o Celan, además del tan polémico Juan Ramón Jiménez, al que el orensano dedicó un primer artículo que poco o nada tendría que ver con su posterior concepción del autor español.<sup>25</sup>

Otro de los poetas mencionados es el propio José Ángel Valente, el cual ha sido relacionado con Clapés también por Sala-Valldaura, a propósito del epílogo de *La llum i el no-res* (2009) donde sitúa *La experiencia abisal* como obra que dialoga con la del de Sabadell.<sup>26</sup> Y de hecho, también el propio Clapés ha citado a Valente como uno de sus referentes en múltiples ocasiones. Sin ir más lejos, en una de sus últimas entrevistas, menciona al orensano como uno de los poetas mundiales a los que acude con frecuencia junto con Eugenio Montale, y Riba y Vinyoli en la poesía catalana (2020b: 4:47-6:15'). Un referente que, con una clara voluntad también europeísta, ha sido cómplice —si no culpable— del adentramiento de Clapés en el universo del silencio, trasladando su condición de poeta *abisal* al catalán, que diseñó su propio universo del silencio, convirtiéndose en el arquitecto de la luz que construyó el vacío.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Como señala Sánchez Robayna, Valente escribió en 1957 un artículo titulado «Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo» en el que, de alguna manera, secundaba la tónica general de marginación al autor respecto al gran referente Antonio Machado. Sin embargo, años más tarde modificaría Valente su opinión, considerándolo finalmente la gran figura poética del siglo (2014:25-26).

<sup>26</sup> El propio Sala-Valldaura apunta en el epílogo de *La llum i el no-res* (2009): «Per tal d'enriquir *La experiencia abisal*, de José Ángel Valente, llegeixo de bell nou *La llum i el no-res*. Per tal d'enriquir *La llum i el no-res* llegeixo *La experiencia abisal*, de José Ángel Valente.» Situando, por tanto, a una obra como diálogo de la otra.

<sup>27</sup> —Como ya he comentado en la introducción del presente trabajo, en la Cátedra de poesía y estética «José Ángel Valente» figura una carta que Clapés dirigió a Valente, en la cual le agradece su labor poética.

## 2.2. Construir desde el silencio.

Reproduciendo las palabras que Sala-Valldaura escribe al inicio del capítulo dedicado al autor catalán, «hi ha ben pocs autors que hagin dedicat tants de pensaments i versos a la relació entre el silenci i la paraula poètica com Antoni Clapés» (2015: 185). Un autor que en sus distintas facetas literarias —poeta, traductor y editor de poesía, tal y como él se define— crea el silencio, construyendo el *no-res* necesario para poder llegar a la luz, fin último de toda creación poética. Sobrepasar los límites, la indagación promovida por la duda, la búsqueda de lo que hay más allá es uno de los motivos originarios de la poética de Antoni Clapés.

La duda es lo que permite que el silencio no sea mudo, pues no tener la fiabilidad de la existencia del más allá, del espacio del margen, implica que también su inexistencia es dudosa de manera que este espacio pasa a existir y, por tanto, a tener voz. Se pregunta el autor en *Alta Provença* (2020:112) «Hi ha mots, però,/per dir l'absent?» de manera que al dudar de si hay palabras para decirlo, no niega que las haya y al reconocer esta posibilidad vuelve a decir el silencio, el vacío, la nada acercándose al límite. Así, Clapés crea, por un lado, el espacio visible del silencio, el cual ilumina a través de la palabra que se vuelve invisible para ver el silencio—«habitar just a la llinda de la paraula — allí on la llum és invisible i tot esdevé visible»—; y, por otro, un espacio de reflexión dentro del poema, un lugar donde las palabras y las no-palabras están colocadas de forma que el lector tenga que habitar el poema, siendo partícipe en la lectura mediante la reflexión al mismo tiempo que se convierte en cómplice del proceso creador.

Esta condición de creador en el lector del poema estaba ya presente en Valente, como comentamos en su apartado. Sin embargo, y de ahí la diferencia destacada en los títulos, considero que el carácter *abisal* de José Ángel Valente responde a su prematura intención de querer investigar los límites y el más allá, adentrándose en la gran inmensidad. Ya el hecho de ser anterior a Clapés supone que, aunque pueda ser de forma mínima, ha abierto un camino hacia el silencio que el de Sabadell ha podido recorrer con mucha más facilidad. Por eso, el carácter *abisal* de Valente es innegable, porque cuando todo era oscuro él supo «tentar a ciegas lo improbable» (2014: 553), adentrándose en lo más profundo del ser y la palabra a través de la poesía, esa «cosa para andar en lo oculto (...) para encontrar un vacío secreto» (2011: 225).

Por su parte, Antoni Clapés no es solo creador del poema, sino que es el *arquitecte de la llum*.<sup>28</sup> Como Valente, tiene la intención de traspasar los límites, pero no pensando sobre ellos, sino configurando un espacio que se sitúe al margen de ellos. Configura en los versos espacios en los que el silencio aparece y se hace visible para dialogar con las palabras, a través de elementos tipográficos o incluso dejando versos inacabados —o mejor dicho, aparentemente inacabados—. Una técnica denominada por el teórico Túa Blesa como *óstracon*, un tipo de *logofagia* que se sirve de las posibilidades de la *dispositio* para traer el silencio al poema, incorporando elementos como espacios, puntos, rayas o tachones (1998: 19). De esta forma, es como si cada poema fuese una casa a diseñar, que Clapés planifica de forma que la luz —el silencio— pueda entrar a todas horas, construyendo los muros —en este caso los límites son las palabras, los versos— cada vez más sencillos, cortos y fragmentados de manera que el silencio acaba adueñándose del espacio y con él, de la reflexión. En palabras del autor «Desfaig els murs de l'espai mental on habito, cada mot. El poema de la deconstrucció». (*Apud* Sala-Valldaura, 2015:187)

Ya desde una de sus primeras obras, titulada *Crepuscle de mots* (1989), Clapés nos deja ver el interés que tiene por componer el poema de una forma fragmentaria, con una *dispositio* ordenada de forma que los espacios juegan un papel esencial. Es ejemplo el poema «Poeta», donde el autor juega con una doble lectura (de forma horizontal o de forma vertical, según el lector interprete el espacio como una separación en dos estrofas independientes o como una fractura del propio verso). Sin embargo, no es hasta *Trànsit* (1992) donde Clapés comience a hablar de *habitar la lengua* «(Escriure és viure, confegir/un llenguatge on habitar.)» y donde, además, comienzan a aparecer los primeros elementos en común con el primer Valente, como *el desierto* o *el espejo* presentes en el poema «Foc, desert».

Además, como señala Sala-Valldaura (2015:188):

Des dels seus començaments hi trobem alhora una consciència de brevetat, que sovint es lliga amb el motiu del poema, i una confiança en la seva suficiència comunicativa, derivada en part pel fet de desvetllar les veritats guardades per un silenci que empeny la creació dels versos. Una tal suficiència, però, no representa un lliurament absolut, perquè el poeta reconeix que no acaba de dominar l'escriptura i el que ella diu i calla (...) el silenci és al mateix temps una força motriu, un camí que cal recórrer i un topall, val a dir, un fre o una ceguesa parcials.

---

<sup>28</sup> Además, esta condición de *arquitecte de la llum* es un homenaje a su obra *L'arquitectura de la llum* (2012), cuyo título creo que evoca una imagen muy clara al lector de la poesía y poética del catalán, al igual que en el caso de Valente lo es el título de su volumen ensayístico *La experiència abisal* (2004), publicado de forma póstuma.

Esta tensión entre el silencio y el autor, y también entre silencio y lector, que se puede ver de forma muy clara en el poema XXIX de *A frec* (2020: 41), donde la lucha se representa mediante un incendio que cuya sombra proyectada en la pared es el poema, impreciso. Una forma de ver la tensión también como fuerza creadora del poema, en tanto que nace del conflicto y la tensión entre estos dos elementos. Recuerda Sala-Valldaura que no existe ningún tipo de conflicto entre palabra y silencio pues este ya está superado: el uno viene del otro y como tal, resultan la cara y la cruz de un mismo elemento (2015:188). Sin embargo, cabe destacar que el habitar la palabra, la lengua, el silencio será ya mucho más acusado también a partir de este poemario, donde los poemas comenzarán a ser cada vez más cortos, con versos más simples y esencialistas donde comienza a jugar con el propio lenguaje, no solo a través de la *dispositio* sino también de la retórica. Por ejemplo, en juegos de palabras del tipo «Escriure, només./No més.», donde se juega con el cambio de palabra a raíz de un espaciado.

Señala Valldaura que a partir de *In nuce* (2000) parece que la casa, el desierto, la oscuridad y la luz sirven a Antoni Clapés para adentrarse en sí mismo, adquiriendo una experiencia casi sensitiva —y por analogía con la mística, casi de éxtasis— al poder palpar el silencio, lo que manifiesta también esa necesidad de «tentar a ciegas» (2015:190). Esto lo lleva, sin embargo, a aceptar el fracaso de que el silencio solo puede hablar del silencio. Que no hay en él ninguna respuesta. Dice Clapés «aquest silenci insofrible/aquest indagar sense resposta» (2001: 11) que ya Valente había asumido, rindiéndose ante la imposibilidad de sacar de él nada más que el propio silencio: «si hundo mi mano extraigo sombra; si mi pupila, noche; si mi palabra, sed» (2014: 75). Una crisis que no duró mucho en el autor, cuya implicación en el silencio volvió a retomarse con *Alta Provença* (2005) volviendo a considerar el poema como el lugar a habitar y volviendo Clapés a diseñarlo, retomando su condición de *arquitecte* que seguirá tanto en *Miro de veure-hi* (2007) y *La llum i el no-res* (2010), como en la ya mencionada *L'arquitectura de la llum* (2012), donde la técnica de la *óstracon* de Túa Blesa es cada vez más habitual llegando a formar parte de prácticamente todos los poemas.

En esta última obra, Clapés dice «Desaparèixer/sense traces — lluny de la raó;/el vedat del desésser» (2020: 270), una clara evocación a la disolución del yo lírico, consecuencia de aceptar la condición de *arquitecte de la llum*, de constructor de la nada, que no puede sino desaparecer y entregarse al abismo.

### 3. LA DISOLUCIÓN DEL SUJETO POÉTICO

Como bien apunta Fernández Casanova al comienzo de su trabajo, «a lo largo del último siglo y medio, pocas temáticas han tenido un papel tan crucial (...) como la llamada *cuestión del sujeto*» (2008:188). Desde que Descartes acuñó en su *Discurso del método* (1637) el famoso *cogito, ergo sum*, el yo se ha ido perfilando en torno a la propia consciencia, siendo la capacidad de pensamiento y reflexión (y, por tanto, de autoconsciencia) la manera de justificar la existencia de un yo.

El sujeto se convirtió, en palabras de Eduardo Álvarez (2007: 9), en «uno de los principales hilos conductores —acaso el más importante por su carácter axial— del desarrollo de la filosofía moderna y contemporánea». De hecho, el concepto se sigue revisando a día de hoy, pues la cuestión del yo asociado a esta *res cogitans* ha generado muchos problemas ya desde su concepción. El propio Descartes se preguntaba cuál era su durabilidad: Si se deja de pensar, ¿se deja igualmente de existir?

Entender la existencia del sujeto únicamente por su propia capacidad autorreflexiva, como esa substancia cambiante en su forma pero firme en su existencia desde una perspectiva consciente, hace que su aplicación y representación en el mundo del arte sea complicada. Desde el Romanticismo de finales del siglo XVIII, donde la expresividad de los sentimientos del autor acabaría siendo, el sujeto de la enunciación y el artista se fusionan y se manifiestan en la obra como uno solo. El artista se sirve de los elementos naturales para crear símiles y metáforas respecto a su estado físico y emocional. Se sitúa solo en un paraje y retrata las fuertes tormentas, las salvajes olas y las gigantescas montañas que lo hacen sentirse ínfimo ante la grandeza natural frente a la que se encuentra. Toda una enormidad dibujada para reforzar lo pequeño que es el individuo respecto al mundo y que, por primera vez, manifiesta de forma clara el sentimiento de insignificancia que siente el propio sujeto (y, por tanto, humano) frente a la naturaleza. Se produce, por tanto, un primer desplazamiento del yo en tanto que se le resta importancia al sujeto en el sentido antropocentrista, hecho que deja huella en el pensamiento filosófico y artístico de esta época.<sup>29</sup>

Sin embargo, esta necesidad de involucrar lo circundante, su entorno, los objetos y la naturaleza que le rodean para mostrar a través de ellos sus sentimientos y poder alcanzar un

---

<sup>29</sup> Rafael Argullol describió muy bien este escenario de confrontación entre el hombre y la naturaleza en su ensayo *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico* donde dice: «El hombre ha perdido definitivamente su centralidad en el Universo y su amistad con la Naturaleza. Tras la gran aventura del Renacimiento y de las Luces, vencido Dios por la Razón, ahora el hombre percibe una nueva angustia, más desmesurada y más titánica que la medieval, pues él mismo, con su audacia y su temeridad, se la ha procurado» (1983:14).

grado mayor de expresividad, no es más que otro instrumento para hablar del *yo* —aunque desde una posición menos personal—. <sup>30</sup> El objeto del poema sigue siendo el sujeto, quien adquiere la sensibilidad con el entorno para poder expresar y comunicarse, ya que es la única manera en la que el individuo puede enfrentarse a él. Es por tanto una nueva forma de entender el sujeto, donde su entidad no reside ya en la importancia de su capacidad cognitiva que le confiere la inmutabilidad y durabilidad absolutas, sino en el reconocerse inferior a la propia capacidad natural del mundo y aceptar que este también lo modifica. El sujeto comienza a despersonalizarse para con el entorno, encontrando así otra forma más de expresarse de manera absoluta.

Con ello, podríamos empezar a hablar de un primer cambio del sujeto enunciativo a la manera de Petrarca —marcadamente personal y sin juegos identitarios—, con una entidad humana que aunque todavía no es cuestionada en su totalidad, sí llega a fundirse de forma tal con el entorno que, en ocasiones, es difícil percibir y diferenciar el límite humano del propio sujeto. Sin embargo, como ya comentaba, sigue habiendo en ellas una gran presencia del *yo* y representación del individuo, pues la naturaleza no crea la expresión poética sino que el sujeto se ayuda de ella para poder expresar. Es decir, la naturaleza romántica no habla por sí misma, es el sujeto el que habla a través de ella utilizándola y, por tanto, el foco sigue estando en el *yo lírico* como emisor del mensaje poético.

Con todo, como señala el propio Fernández Casanova (2008:189):

Y si bien la estética romántica, la primera en dudar, acabaría privilegiando los aspectos más solipsistas a los más críticos, contribuyendo así desde lo literario a esa primacía del *yo*, aquellos reparos iniciales encontrarán eco posterior en los escritos de poetas como Rimbaud o Mallarmé. Así, mientras Rimbaud ubica su *yo* en el otro en las *Lettres au voyant*, Mallarmé, que según propia confesión epistolar no fue ajeno al abismo de la nada, se adelanta unas cuantas décadas al giro lingüístico operado por la filosofía, y aboga por la disolución del *yo* en beneficio del lenguaje como paso previo a la creación poética.

Por tanto, son los primeros cuestionamientos producto de la lucha del individuo romántico contra una explicación racional del mundo, y de sus posicionamientos meditativos a través de la naturaleza, los que darán lugar a la llamada *crisis del sujeto*, cuyo poso estará presente en mayor o menor medida en prácticamente la totalidad de producciones poéticas posteriores. Con el romanticismo se abre la puerta a la problemática de la identidad del *yo* y

---

<sup>30</sup> A este respecto, Gustavo Larull (2002:1-2) habla de una especial disposición psicológica del poeta para despersonalizarse y empatizar con los objetos circundantes.

de su representación y presencia en la escritura, cuya reflexión encuentra el lugar idóneo en la poesía.

#### 4.1. La ruptura del *yo*.

Conviene recordar que algunos críticos como Luis Martín Estudillo sitúan los orígenes de esta ruptura con el sujeto petrarquista ya en el Barroco, cuyos autores adoptaron fórmulas artísticas rompedoras y con una clara entidad meditativa y autorreflexiva (2013:122). Véase el ejemplo de Francisco de Quevedo, cuyas meditaciones sobre la durabilidad de la vida y la muerte poblaron prácticamente todas sus obras, situando motivos como las *cenizas*, que posteriormente recogerá Valente para el inicio de su primer poemario *A modo de esperanza*, como forma también de vida eterna. Sin embargo, y a propósito de la mención de Estudillo, Taravacci dice lo siguiente (2013:14):

Y si es cierto que el origen de esta actitud puede remitir, como aquí nos recuerda Martín Estudillo, a los fundamentos artísticos del Barroco, marcadamente desestabilizador del sujeto poético petrarquista, la mayoría de los procesos de metamorfosis de la enunciación lírica que se observan en este contexto, nos invitan a remontarnos más coherentemente a aquella modernidad que inauguraron en Europa, además de los románticos alemanes e ingleses más arriba citados, Baudelaire y Rimbaud, Mallarmé y Valéry, entre otros, y luego definieron y matizaron filosóficamente Nietzsche, Heidegger, y muchos más.

Son, por tanto, estos autores europeos —filósofos y poetas— los primeros antecesores claros del cambio en el sujeto poético, precursores de *la metamorfosis* de la enunciación lírica. Tal y como señalan Cabo y do Cebreiro, la voz poética ya no puede encasillarse en las tres figuras pragmáticas básicas propuestas por López-Casanova —*enunciación, apóstrofe y lenguaje de canción*— según los deícticos que la voz poética utiliza, sino que los autores comienzan a jugar con la capacidad ficcional del lenguaje manifestando otras posibilidades enunciativas (2006: 288). El uso de deícticos deja de ser referencial en el poema: sus categorías ya no se corresponden con el sujeto u objeto al que se dirigen o sobre el que se escribe, sino que se realiza un desdoblamiento de identidades en la voz poética para esconder un proceso reflexivo del propio *yo* lírico. Es decir, la palabra *tú* no apela ya a otra persona diferente del *yo* y, por tanto, dirige el discurso hacia alguien diferente de la voz poética; sino que se trata de un *yo* del que la voz poética se desplaza para poder dirigirse a sí misma.

Este recurso tiene un gran trasfondo filosófico y teórico que puede resumirse en el desgastadísimo «Je est un autre» de Arthur Rimbaud<sup>31</sup>, cuya cita es necesaria para entender en síntesis la alteridad (u *otredad*) y su principal fundamento a la manera que Sartre nos enseña en *L'être et le néant* (1943): es la diferencia, y por tanto la existencia del *otro*, el que hace que exista un yo. De esta manera, la capacidad que tiene el yo de reconocerse en el otro es la que permite hacer también un ejercicio de reflexividad, pues la única manera de saber qué eres es sabiendo lo que no eres.

Así, las primeras manifestaciones de este cambio en el sujeto poético comienzan a vislumbrarse en la Península a partir del siglo XX en los apócrifos de Antonio Machado, los heterónimos de Fernando Pessoa o los «yoes ex-futuros» de Miguel de Unamuno donde comienza a haber un desplazamiento del *yo* para ser visto desde otra perspectiva —como señalan Fernández Casanova (2008:189) y Cabo y do Cebreiro (2006:291)—. En el caso de Machado, cuyos apócrifos serán también objeto de estudio de Valente, constatamos este cambio a través de la constante alusión al espejo como elemento que devuelve la imagen del que mira y, por tanto, su proyección, pero también en la alusión a la mirada del otro.<sup>32</sup> Es en una de sus composiciones, sin embargo, en donde vemos sintetizado (a la manera del célebre Rimbaud) este cambio de paradigma (1971:144).

Con el tú de mi canción  
no te aludo compañero;  
ese tú soy yo.

En ella vemos como esa *alteridad* de la que hablábamos anteriormente está presente, también, en la tradición lírica española al igual que en la europea, de forma que el *yo lírico* machadiano es también un *tú*, al igual que el de las meditaciones epistolares de Rimbaud.

No hay que olvidar, por otra parte, el contexto histórico en el que nos encontramos pues este desligamiento del sujeto primario cartesiano en filosofía, y por tanto del petrarquista en la literatura, se debe en cierto modo al cuestionamiento de la racionalidad que identifica a la especie humana. Sobre esta cuestión reflexiona Steiner en su artículo «El abandono de la palabra», donde apunta que (1961: 52)

La crisis de los medios poéticos comenzó, como sabemos, a fines del siglo XIX. Surgió de la conciencia de la brecha entre el nuevo sentido de la realidad psicológica y las antiguas modalidades del discurso retórico y poético. A fin de articular la riqueza intelectual que se le había abierto a la

---

<sup>31</sup> La cita proviene de una carta que Rimbaud envió a Paul Demeny en 1871, cuyo contenido puede consultarse en [https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_de\\_Rimbaud\\_%C3%A0\\_Paul\\_Demeny\\_-\\_15\\_mai\\_1871](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871) [01/07/2021].

<sup>32</sup> El símbolo del *espejo* constituye, precisamente, la primera etapa de mi itinerario disolutivo del sujeto, en tanto que sirve como primer desplazamiento del *yo* por el desdoblamiento que suscita el reflejo.

sensibilidad moderna, una serie de poetas quiso romper los límites tradicionales de la sintaxis y la definición. Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé se esforzaron por restaurar en el lenguaje un estado fluido, provisional; esperaban devolver a la palabra el poder de encantamiento —de conjurar lo que no tiene precedente— que posee cuando es todavía forma de magia.

De acuerdo con este contexto literario, a partir de 1963 comienza a desarrollarse en España, tal y como señala Amorós, la que ella llamará «poética del silencio» (1990:5). Esta es una corriente nueva en la Península, aunque de honda tradición tanto europea como española, que recoge no solo la *crisis de la palabra* sino también la del *sujeto* poético, teniendo en ella su gran eclosión y llevando la escritura, y al sujeto, a su grado cero: se revolucionan las posibilidades enunciativas de los textos poéticos de forma total. Esta corriente bebe, además, de todo este ambiente de desazón y desligamiento que se vive en la cultura y en la sociedad, que no puede expresarse ya utilizando el lenguaje porque ha sido mancillado para narrar las más terribles crueldades. «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie» decía Adorno, en referencia a que hacer arte y belleza con el mismo lenguaje que se ha utilizado durante tal atrocidad, es seguir contribuyendo a ella. Para poder hacer poesía después de Auschwitz necesitamos liberarnos de la palabra que sustenta nuestro conocimiento, porque es la única manera de poder superar este pasado. Como señala Amorós respecto a la tendencia al silencio (1990:27):

Por primera vez la cultura de un momento histórico adquiere progresiva consciencia de que no puede haber una subversión radical de valores sin replantear los fundamentos del lenguaje en que estos se expresan. (...) La consecuencia será ese quedarse en el umbral de lo indecible, que erigirá el silencio como principal medio expresivo de un tiempo consciente de que callar es, en lo verdaderamente trascendental, la más inteligente y también la más honesta solución expresiva con la que cuenta el ser humano.

De esta manera, el silencio se convierte en el último cartucho de la poesía, porque solo callando se puede volver a crear. Pero, si el silencio se convierte en el único mensaje poético que se expresa, extrapolando el acto poético a una situación de comunicación lingüística ¿cómo el sujeto poético puede decir el silencio?, ¿cómo expresa la nada?, ¿cómo habla callando? Estas y otras incógnitas son las que normalmente se suelen plantear de forma errónea al hablar de la «estética del silencio»<sup>33</sup>, pues no con poca frecuencia se olvida que el acto poético es un acto ficticio y que, como tal, las coordenadas comunicativas hablante-oyente-asunto no se corresponden con las de un acto comunicativo real. En este

---

<sup>33</sup> Esta denominación fue propuesta por Susan Sontag en *Estilos Radicales* (1997: 13).

caso, y como apunta Joan Ferraté al respecto, los tres agentes no modifican el mensaje y, por tanto, tampoco dependen de él las funciones comunicativas, sino que el propio mensaje es el que modifica las tres coordenadas (1968:381).

Es decir, en cualquier acto poético, y por tanto ideal o ficticio, el mensaje modifica al hablante, al oyente y al asunto. Así, recogiendo las tres posibilidades enunciativas de López Casanova que hemos expuesto, en función de lo que quiere ser expresado se utilizará unos deícticos u otros, así como también diferentes recursos retóricos. Pero si el mensaje es la nada, el vacío, el silencio, ¿cómo se configuran estas coordenadas y, en especial, la del emisor o hablante que es el sujeto? Es aquí cuando cabe hacer otra pregunta para redirigir la cuestión y que resulta, de hecho, el componente diferencial de esta poética: ¿el silencio es el mensaje o es el lugar desde el que se expresa? O formulado de otra manera, ¿es lo mismo hablar del silencio que hablar desde el silencio?

Es obvio que no y por ello no solo es el mensaje el que modifica la estructura poética del silencio, sino todo su contexto. No es posible establecer una relación clara respecto al anterior, porque el sujeto poético del silencio se encuentra en un lugar diferente, al margen de la escritura, al margen del *yo* e incluso, de la propia noción de *sujeto*.

### 3.2. El sujeto del silencio.

A este propósito conviene volver al *desplazamiento* del sujeto del que veníamos hablando, cuyo objetivo es servirse de la ficcionalidad del acto poético para poder situarse en otro lugar diferente de su posición misma. Es decir, aprovechando que es un discurso creado, el autor puede proyectar o no su persona en el sujeto de la enunciación o, directamente, proyectarla en un *tú* diferente.

Está claro que este recurso tiene relación con el hecho mismo del silencio, pues el primer paso para callar es desplazar toda forma humana y personal del propio acto de creación poética, abandonar la *subjetividad* del sujeto. Sin embargo, en esta poética no es suficiente y por ello desplazar el sujeto no es igual que silenciarlo. Únicamente es una etapa necesaria del proceso para llegar al posterior plano enunciativo del silencio, que se sirve de más técnicas que la *otredad* para poder silenciarse. En este sentido opera la teoría de la impersonalidad de T.S. Eliot, sobre la que Fernando Cabo, a través de Maud Ellman, dice que pesa una desconfianza profunda hacia el lenguaje (1998: 18). En este sentido, comienza a superarse el sujeto poético desplazado de Mallarmé hacia una *disolución del sujeto*, y advierte el propio Cabo unas líneas más abajo: «la impersonalidad puede ser entendida como

una salvaguarda frente a la disolución de la personalidad en la trampa del lenguaje» (1998: 18).

Los autores del artículo *El silencio después de Paderborn* (2013) dedican un apartado únicamente a la configuración y carácter del plano enunciativo del silencio, que explican así (Pérez Parejo et al., 2013:10):

La poesía del silencio establece un tipo singular de comunicación lírica que debemos explicar. En principio, salta a la vista una ocultación o escamoteo del sujeto que, al conceder protagonismo al lenguaje, tiende a difuminarse. Este aspecto es fundamental. La poesía del silencio está asociada a la renuncia u olvido del *yo* mediante técnicas de diseminación, dialogismo, de otredad, de ocultamiento. Hay un yo, pero no es un yo marcado, personal, que remita a un nombre o a una propiedad, sino un sujeto pasivo, no explícito, inestable, fragmentario.

Por tanto, vemos que este hablante o emisor del mensaje y por tanto, sujeto de la enunciación, ya no es alguien personal sino que es otra cosa diferente. El sujeto activo que emite el mensaje ya no es activo, sino que es pasivo, y no actúa como emisor sino como transmisor del mensaje (2013:10). El autor deja de estar implícito en el discurso porque él ya no crea el mensaje, sino que se convierte en una especie de poeta médium en la que el sujeto desaparece en favor de la palabra. Por eso el sujeto del silencio es diferente del sujeto tradicional, porque ya no utiliza su posición de figura narratológica para modular el discurso, su *status* de creador y voz única dentro del poema. Este se sentencia para que el conocimiento pueda manifestarse por sí mismo. Como dice Barthes, «es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad (...) ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’ y no ‘yo’» (2021: 77). Un sacrificio que todo artista debería sufrir, pues es la única manera de acceder a la realidad y, por ende, a la verdad..

Los autores de Paderborn hacen referencia a ello de la siguiente forma (2013:10-11):

La figura del autor implícito representado (Pozuelo, 1988:135-157) juega aquí a no ser representado (..) sino una marca imprecisa de indeterminación semántica, casi una especie de muerte o purgatorio de la figura del autor (...) Esa autoría imprecisa apenas alcanza a señalar el origen de la voz (...) Como advierte Susan Sontag (1967:25), parece como si el sujeto se olvidara de sí mismo desvaneciéndose en el proceso.

Vemos, por tanto, que el sujeto del silencio cambia de ser una figura narratológica inmutable a presentarse como una forma indeterminada, en constante proceso; de la misma manera que el sujeto individual y racional cartesiano de la filosofía, asociado a la *res cogitans* inmutable, se convierte en un sujeto cambiante y no eterno que al igual que existe puede dejar de hacerlo.

Es interesante cómo se manifiesta este no-ser en la enunciación, si es que existe alguna referencia al mismo, pues la indeterminación del sujeto se trasvasa al lenguaje poblando las composiciones de verbos impersonales, pronombres indefinidos o mención de elementos corporales o humanos de modo fragmentario y siempre bajo el desplazamiento o la generalidad (2013:10). No existe una referencia al *yo* sin una negación implícita o un distanciamiento. Sin embargo, sí hay todavía presencia verbal de este sujeto, aunque es más habitual en las primeras composiciones —tanto del movimiento como de los propios autores— pues la disolución del sujeto se realiza poco a poco, progresivamente y dejando huella en los propios textos. Es decir, los autores de la denominada poesía del silencio también se disuelven a medida que avanza su trayectoria, de forma paulatina, porque es también un proceso en el que el sujeto acaba desapareciendo del poema, liberándose de las densas y antiguas cadenas de la creación literaria para entregarse, por completo, a la inmensidad del conocimiento y de la verdad.

Esto se ve de forma muy clara en la forma de las propias composiciones, donde el silencio deja de representarse mediante palabras para entrar de forma directa y visual entre ellas, silenciándolas para poder hablar por sí mismo. Estas formas de representación del silencio, denominadas *logofagias* por el zaragozano Túa Blesa, serán una constante en los poetas de la estética del silencio y tienen como objetivo no solo hacer visible el silencio a través del blanco u otras representaciones gráficas —también los puntos suspensivos, rayas o tachados son formas de representar el silencio— sino de buscar la actividad en el lector para que sea él quien recomponga la fragmentariedad del poema a través de una lectura atenta. De esta manera, el lector no es solo partícipe del poema en el acto de lectura, sino también en el proceso de creación pues se busca la implicación del lector. En palabras de Barthes, «el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor» (2021: 83).

Así, el poema se vuelve un espacio meditativo de fronteras indeterminadas en el que sujeto y lector se cambian los papeles, convirtiéndose el primero en pasivo y el segundo en la parte activa del acto poético. Una forma radical de ver la poesía, de vivirla como signo autónomo, cuyo sujeto ya no interfiere en el poema pues cede la palabra al propio signo poético. Tomando las palabras de Mallarmé, «l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots» de forma que las palabras y sus silencios sean el verdadero objeto y sujeto del poema (1965:366). Para ello el sujeto ha de desaparecer del todo, convertirse en el *chamaleon poet* que mencionaba Keats de forma que la palabra sea absolutamente poética, pura. En palabras de Valente, «la palabra sólo es poética cuando

alcanza ese estado de disponibilidad infinita al que corresponde en el poeta la carencia de identidad» de forma que únicamente en su disolución plena se puede llegar a la dimensión del silencio (2008: 1169)

#### 4. EL PROCESO DE DISOLUCIÓN

Como ya hemos comentado en el punto anterior, el yo lírico sufre una crisis en la Modernidad cuyo final acaba por ser su total desaparición en la obra. Esto se produce de acuerdo con un proceso en el que, a través de varias etapas y pequeñas tentativas, el sujeto consigue crear el poema sin dejar en él trazo alguno de presencia.

Esta voluntad de desaparición está presente en los textos de Valente y Clapés, siendo en ocasiones objeto mismo de los textos como sucede en el poema «II» de *La llum i el no-res* (2020:194):

Fondre's amb el poema — desaparèixer dins el text —  
ser (el) poema.

Llavors que l'aurora acaba clavant les urpes en el lacerat  
cos de la nit.

donde la intención de desaparecer del sujeto no solo se manifiesta de forma clara y explícita, sino que incluso es ya una realidad pues no aparece en él ningún tipo de rasgo personal o elemento humano. Sin embargo, este *yo* no deja de desaparecer de forma repentina, sino que su no presencia se va desarrollando paulatinamente, realizando un ejercicio disolutivo al que hizo referencia el propio Valente en «Biografía sumaria» (2014:281):

Hizo tres ejercicios  
de disolución de sí mismo  
y al cuarto quedó solo  
con la mirada fija en la respuesta  
que nadie pudo darle.

También Clapés habla en *In nuce* de un itinerario de artificios, el cual describe como un camino que haces y te va haciendo (2020: 64):

Segueixes un itinerari  
ple de revolts, d'arficis,  
sense saber on (et) mena.

Voreges límits  
—limiten, de debò, els límits?—  
fins adonar-te que el camí  
només existeix en la ment,  
el portes a dins: el dius  
amb mots, amb silencis,  
amb alló que escrius.

El camí el fas i et vas fent.

Aceptando este itinerario evocado por ambos escritores, recojo los tres ejercicios disolutivos sugeridos por el orensano anteriores al propio estado de disolución para analizar y estudiar las cuatro fases del ciclo de disolución del sujeto poético en las obras de Valente y Antoni Clapés, desde el primer *espejo* hasta su metamorfosis en *crystal*, pasando por ver una *máscara* que lo adentra en *la luz* —de acuerdo con la denominación que he seleccionado—.

#### 4.1. El espejo.

En primer lugar, cabe destacar que el símbolo del espejo es uno de los más recurrentes en la historia de la literatura. Está presente ya en la mitología, a través de las metamorfosis de Narciso que se veía reflejado en las aguas, y también en las bucólicas «Coplas de Sireno», donde vemos a Diana peinarse mirándose en un espejo trasladando el juego imaginario entre lo natural y vivo (ella) y la forma o dibujo (reflejo). Ya Valente trata el tema del *espejo* en su texto «Pasma de Narciso» de *La piedra y el centro*, donde lo define como «revelación en imagen y por la imagen; epifanía del otro en la imagen de sí» (2014: 277), corroborando el no reconocerse en el espejo y otorgándole este sentido contemporáneo de un *yo* fracturado, que consciente de su propia construcción ficticia ve en su reflejo el reflejo de otro y no de él mismo. De hecho, sobre este carácter imaginario y engañoso del espejo, encontramos en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot lo siguiente (1978:194):

El mismo carácter de espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. (...) El mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es la que proyecta ese sentido negativo, en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo. Por esto, desde la Antigüedad el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. (...) Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía.

Este sentido último, de absorción de imágenes del pasado y su posterior proyección, es la que más nos interesa respecto al caso de nuestro *sujeto poético* pues esta primera fase de disolución es, al mismo tiempo, una fase de reencuentro y de memoria. Es el momento en el que el *yo* lírico se encuentra consigo mismo frente al espejo y no se reconoce, porque la imagen proyectada es algo que él niega (por la necesidad y voluntad de distanciamiento) y que al mismo tiempo ya no le pertenece.

De hecho, ya el psicoanalista francés Jaques Lacan denominó como «fase espejo» el primer encuentro del sujeto con su imagen, hecho que deriva en el inicio del proceso de formación del *yo*, dándose por finalizada la fantasía del cuerpo fragmentado al encontrar en ella una unidad sin correlato en la experiencia del cuerpo. Así, el sujeto crea un *yo* imaginario sin base memorística, sin experiencia corporal, para poder asumirlo como el auténtico y desplazarse de su *yo* anterior, vaciándose.

Si hay un poema que manifiesta casi de manera explícita esta primera fase es «El espejo» de José Ángel Valente, cuyos versos comienzan «Hoy he visto mi rostro tan ajeno, /tan caído y sin par/en este espejo» para dar pie a un pequeño paseo memorial por la vida del sujeto hasta llegar a su infancia, un punto lejano y pasado de su vida en el que ahora ya no se ve.<sup>34</sup> Este constituye, en rigor, el primer desplazamiento del sujeto poético, que a través del recurso del espejo se desdobra (hay un *yo* real, vivo y un *yo* ficticio, imaginado) para alejarse de todo aquello que lo hace ser quien es y, por tanto, de sí mismo: Sus recuerdos, sus vivencias, lo que hoy día construye su personalidad.

También podemos constatar la existencia de esta primera fase en Clapés de forma casi tan explícita como en «El espejo» de Valente, en el poema titulado «Giorgione» de su poemario *Trànsit* (1992). En él volvemos a encontrarnos con un sujeto que «li costa de reconèixer-se/en aquell rostre macilent (...) que el mirall duplica, incansable.», de forma que su reflejo evoca su pasado y la imagen vuelve a ser la anterior, apelando al poder del *espejo* de absorber las imágenes. Sin embargo, es notable cómo el *yo* lírico ya no se presenta en primera persona, sino en tercera, con una referencia a alguien externo y distante del propio *yo* mientras que en Valente el distanciamiento no era tan evidente.

De forma mucho menos explícita encontramos también en *A modo de esperanza* otra alusión a este descrédito y negación del *yo*, el cual ha dejado ya de expresarse como *yo* para referirse a un tú, indeterminado: «Dime/quién eres,/desde cuándo/existes,/por qué te niego/y creo.». Versos en los que, bajo el título «Misericordia», Valente nos recrea ahora la problemática del *yo* para consigo mismo, en tanto que quiere desligarse pero no puede, porque duda. Le pregunta, respecto a la verdad y el sueño, «¿De qué lado estás tú?», porque todavía no sabe qué imagen es la real, si su propio reflejo y lo que en él reside o si su conciencia actual, alejada de lo anterior.<sup>35</sup> Una duda que continúa en «Carta incompleta», donde el sujeto dice que «no podría morir» —en el sentido metafórico respecto al sujeto—

---

<sup>34</sup> Ver *Apéndice*, p. 57.

<sup>35</sup> Ver *Apéndice*, p. 62.

para posteriormente volverlo a sopesar: «Y sin embargo, qué fácil deslizarse/por este tenue olvido/que parece un destino,/ una trampa sagaz y bien dispuesta»; aunque, finalmente, decide no hacerlo: «Hoy sería un crimen morir/tan sin saberlo,/tan ausente de ti,/remota mía», pues encuentra imposible entregarse a la duda sin que le acompañe su memoria, ya ausente y remota.

También *In nuce* abre con un poema totalmente revelador, a propósito de ver lo propio como algo que ya no se posee, que es ajeno.<sup>36</sup> En él se habla de una casa que le acoge, pero que no es suya, la cual ve de lejos «com alguna cosa fora de tu» al igual que el mundo, el cual se le presenta como «llunyà, aliè, distant». Está el sujeto, por tanto, en un estado de alienación de sí mismo, hablándole a un tú que se siente extraño en su casa, porque ya no es suya. Un estado que explica perfectamente utilizando, de hecho, la metáfora del espejo: «La teva vida ja no és sinó el miratge d'una quimera./Pura escriptura.», una vida anterior que ya no existe sino que es un reflejo imaginado, pues como hemos visto ya en Ferraté, el acto poético nos permite construir otro *yo* porque es imaginario, a diferencia del acto de comunicación que es real.<sup>37</sup> No vemos, sin embargo, ningún rastro de la vida anterior del sujeto, ninguna evocación de su infancia como sí nos dejaba entrever el primer Valente. Tendremos que remontarnos a 1994 con la publicación de *A frec* para ver esta imagen de la niñez, el recuerdo de un sujeto que también fue «Aquell infant» del que habla el poema XXIV donde ubica ya «la bellesa d'una veu que l'acompanya» y a la que posteriormente se acabaría entregando.<sup>38</sup>

Vemos, por tanto, que en esta primera fase el sujeto todavía no se ha entregado al proceso, pero tampoco lo hará en los dos ejercicios siguientes. No será hasta la última fase donde su entrega será absoluta, mientras que tanto en la del *espejo* como en las posteriores de la *máscara* y la *luz* el sujeto dudará y tendrá tentativas de volver al lugar original, siendo un proceso profundamente largo y nunca definitivo, re(visitando) los distintos estados también a medida que avanza la obra.<sup>39</sup>

Por ejemplo, en el caso de Valente hay un poema muy interesante titulado «Para una imagen rota» en *Interior con figuras* donde vemos esta tentativa de regreso a la fase espejo de negación del otro *yo*, que se vuelve a aparecer «Absurdo/con los gestos de ayer, vestido de

---

<sup>36</sup> Ver *Apéndice*, p. 63.

<sup>37</sup> Ver *Apéndice*, p. 64.

<sup>38</sup> Ver *Apéndice*, p. 64

<sup>39</sup> Cabe destacar, sin embargo, que en el caso de Valente son numerosas las veces que el sujeto enunciativo habla de un *yo*, condición que ya en Clapés es casi inexistente pues incluso sus textos más tempranos mantenían esta marca de impersonalidad reflejada, si acaso, en un *tú*.

otro tiempo/vagamente difunto». Sin embargo, el sujeto lírico le dice a un tú (recordemos, a sí mismo): «No vuelvas pues, no vuelvas con tu imagen» y, a través de un imperativo, le ordena: «Mira el vacío en su plenario rostro».<sup>40</sup> Una actitud plenamente rupturista, sin ningún ápice de retroceso o de reconciliación con su yo pasado, sino de total negación al no encontrar en él ya nada de lo anterior, sólo vacío.

Este vacío se refleja también en Clapés, pues «aquest no res/que mires i et mira» del poema «Georges de la Tour» es la clara imagen de un vacío mirando y mirándose (desdoblamiento del yo) que, sin embargo, no traslada una actitud tan distante.<sup>41</sup> En unos versos anteriores dice «Esguarda el mirall en tu:/com la tenebra de la claror», de manera que considera que el espejo es también parte del nuevo yo pues, de alguna forma, también lo ha llevado a ser diferente al igual que la oscuridad crea la luz y viceversa.<sup>42</sup> Una concepción de la diferencia basada en la *otredad* ya comentada en el primer capítulo del presente trabajo, donde la definición de un elemento se configura en base a su contrario.

Recuerda sin embargo Valente, en uno de los poemas de *Mandorla*, que «entre la imagen y su doble rostro algo ha podido morir» para que no olvidemos que, a pesar de las distintas tentativas de volver a la imagen primaria, algo ha muerto ya. Por tanto, no hay lugar al que volver sino que únicamente recordamos precisamente eso, su muerte, el haberse consumado, «y una vez más vivimos el adiós» porque, citando otros versos posteriores de *No amanece el cantor*, «EN EL espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba.»<sup>43</sup> Sin embargo no olvidemos que, de acuerdo con la taxonomía que aportó respecto al proceso de disolución del sujeto, la primera y última fase de la disolución son denominadas *el cristal* y *el espejo*, respectivamente. Dado que ambos elementos están hechos del mismo material, hay también una conexión entre el principio y el final del proceso pues, como ya he citado respecto al *Punto cero* de Valente, «el que sube/hacia ese sol no puede detenerse/y va de comienzo en comienzo/por comienzos que no tienen fin».

Así se refleja también a través de los versos de estos dos poetas, cuya voluntad de entender el cristal como continuidad del espejo estaba presente en Clapés de manera explícita, pero también en Valente de forma menos clara aunque igualmente propositiva. Veremos en los versos del orensano como el espejo se vuelve humo, niebla, «se espesa en torno el reino de lo gris» como da cuenta en sus *Fragments para un libro futuro*, pues

---

<sup>40</sup> Ver *Apéndice*, p. 60.

<sup>41</sup> Ver *Apéndice*, p. 65.

<sup>42</sup> Esta unión fue anticipada por Clapés en unos versos de *In nuce*, donde decía que «Separar consisteix, potser,/tan sols a ajuntar.» Ver *Apéndice*, p. 65.

<sup>43</sup> Ver *Apéndice*, ambas 61.

todavía hay en ella «la imagen de un niño/que aún se asoma a su adentro/buscando a tientas la quebrada imagen/de lo que un día quiso ser».<sup>44</sup> Esta niebla la veremos más claramente en el cristal de Clapés, donde el espejo volverá a reaparecer entelando la transparencia del cristal, pues todos los sujetos tienen un lugar de origen, aunque mueran, porque «Tal vez morir no sea más que esto,/volver suavemente, cuerpo,/el perfil de tu rostro en los espejos/hacia el lado más puro de la sombra».<sup>45</sup>

#### 4.2. La máscara.

Antes de llegar al *cristal*, el sujeto debe hacer otro ejercicio disolutivo: el de la *máscara*. Es obvio que el título de esta etapa surge, al igual que el anterior, del poema «El espejo» cuyos versos de cierre dicen «y quién me mira/desde este rostro, máscara de nadie?»<sup>46</sup>. Con ella, el sujeto poético se adentra en un *yo dramático*, de forma que ya no se habla de un *otro* de sí mismo, sino que se trata ya de otra persona —no olvidemos que máscara era en griego *personae*—. Sin embargo, no será este un símbolo tan recurrente y mucho menos explícito, pues al igual que el posterior de *la luz*, constituye una fase de transición entre el primer estadio (el comienzo de la disolución y, por tanto, de gran importancia) y el anterior al *cristal* (disolución total y, además, muy en relación con el primero).

Consultando el *Diccionario de símbolos* de Cirlot en busca de una definición de la *máscara*, encontramos lo siguiente:

Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser.

Vemos, pues, que la máscara mantiene ya en su propio simbolismo ese carácter de transición, de cambio que es ocultado, y que se nos aparece en los versos de Valente y Clapés como un rostro, una figura, un otro que sale de entre las sombras del pasado espejo donde permanece oculto. Podríamos decir que la máscara es, en cierto modo, el pasado que hemos dejado atrás con el espejo, el otro *yo* ya anterior que intenta evitar que se entregue al vacío, al silencio, disolviéndose de forma total en la nada. Así, Valente advierte en sus *Poemas a*

---

<sup>44</sup> Ver *Apéndice*, ambas p. 62.

<sup>45</sup> Ver *Apéndice*, p. 63.

<sup>46</sup> Ver *Apéndice*, p. 58.

*Lázaro* «no vuelvas la mirada;/no te detengas» ante esa máscara que «baja/en la oscura corriente/mi cadáver de niño,/un rostro entre la sombra,/el caído silencio/de aquel amor, aquella/rota imagen del sueño». <sup>47</sup> Detenerse implicaría no seguir el curso natural del sujeto del silencio, tal y como indica el título «Son los ríos» en un claro homenaje a Jorge Manrique y sus *Coplas a la muerte de su padre*, cuyos célebres versos recuerdan que «Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar» (1977: 145). <sup>48</sup>

En relación a la definición de Cirlot, es interesante ver cómo en estos versos Valente habla de «mi cadáver de niño», relacionando estrechamente al sujeto poético con ese otro al que ve a través del posesivo “mi”. Una referencia clara a la realidad de su pasado, de su infancia, cuya máscara acabará por ser en *Al dios del lugar* la de su propia «ciega madre inmortal». <sup>49</sup> Sin embargo, el sujeto se atribuye ahora la máscara a su rostro «Mi rostro es su máscara, mi voz su voz.» de manera que no solo no la niega sino que encuentra en ella su propia imagen, que decide aceptar por ser ahora el rostro de la muerte, ya que por los versos «De lo más próximo nacía/lacerante la ausencia» deducimos que esta ha fallecido. Así, el sujeto decide ponerse el rostro de la muerte, para poder seguir muriendo y poder disolverse en la nada.

No olvidemos que la máscara sigue siendo un símbolo creado para la ocultación y que, por su carácter mágico, puede adquirir tantas formas como quiera o como el sujeto necesite. Sobre estas múltiples posibilidades habla Clapés en *In nuce*, cuando además de recordar la imposibilidad de pertenencia ya presente en el espejo «Ja res no hi ha/que sigui teu» hace alusión a los diferentes yo preguntándole a un tú —recordemos, a sí mismo— «quin jo has estat/entre tants jo/que creies ésser». De esta manera, Clapés nos trae una máscara que no es única, sino que es utilizada por el sujeto para ser muchos y muy distintos yo, lo que muestra no solo su voluntad de cambio sino también, ya, su distanciamiento para con su yo pasado; de forma que no tiene ningún tipo de apego con ninguno de los yoes que trae con la máscara, pues únicamente llega a creerse que es uno de ellos.

Tampoco hay que dejar a un lado la dimensión semántica que nos traslada el propio mundo de la máscara, de la ocultación. Un mundo de sombras, de tinieblas entre las que se esconde una figura, un rostro, una silueta que aparece entre la oscuridad. Es interesante también en oposición a la luz posterior, pues no olvidemos que esta disolución del sujeto, al

---

<sup>47</sup> Ver *Apéndice*, p. 66.

<sup>48</sup> Cabe señalar que también Borges recoge bajo este título una composición poética, cuyo contenido remite también a la idea del espejo (1989: 459).

<sup>49</sup> Ver *Apéndice*, p. 68.

contrario de lo que se suele pensar del silencio, es el de entender la inmensidad, el vacío, la nada del mismo color que el margen del poema, que el espacio, que la hoja en blanco: con total claridad, en color blanco y con una profunda luminosidad. De esta forma, la máscara constituye todavía el paso previo a la luz —de acuerdo con nuestra propuesta de itinerario— de manera que aún pertenece a la sombra. Así, encontramos los siguientes versos enmarcados en esta fase: «L'arbre dibuixa una ombra damunt l'herba.(...)/So i ombra i arbre i tu sou u./I sou deu mil.», aludiendo nuevamente a esta posibilidad de multiplicidad de máscaras que realmente son una misma, la del propio sujeto.<sup>50</sup>

Es interesante destacar que también Valente creó una composición titulada «Máscaras», en plural, para sus *Cántigas de alén*. En ella se pregunta «Qué fica das persoas cando a persoa se dissolve, desaparece, voa detrás do ar (...) qué fica desta sombra?» a lo que se responde que disolverse es «nacer para sempre no alén, no alén das máscaras».<sup>51</sup> Otorga así Valente una continuidad a la máscara dentro del itinerario de la propia disolución, pues será un punto de constante retorno para poder escoger ese *yo* que creemos ser, al que ya apuntaba Clapés, e irnos borrando: Si es la *otredad* la que define la existencia de las cosas, fundirnos en el otro es la manera de dejar de ser nosotros mismos, aunque a este propuesto plantea la duda el propio Clapés en sus versos «Ser un altre/per l'altre/és ser un mateix?» (2020: 121), reflexionando en la posibilidad paradójica de que al convertirnos en el otro, volvemos a ser uno mismo en tanto que nos convertimos en el que era «el otro», pero que ahora somos nosotros .

Pero hay algo más después de las máscaras: la luz que ellas mismas crean al aparecerse entre las sombras, en tanto que son visibles para el sujeto dentro de la propia oscuridad. Una característica que el propio Valente, siguiendo a Celan, advierte que no hay que separar: «No separe/la sombra de la luz que ella ha engendrado», una antítesis que refleja también esa posibilidad de liberarse de la oscuridad hacia el blanco, de crear desde la palabra el silencio, al igual que de la oscuridad se hizo la luz, superando a través del negro en la página (sombra) y el blanco circundante (luz), el dualismo sombra/luz y blanco/negro.

Pero hay, sin duda, una composición valentiana que da cuenta a la perfección de este cambio. De este adentramiento de la máscara en la luz y es «Homenaje a un desconocido», del último poemario recopilado en *Punto cero*. En él se habla de un hombre cuya figura fue imposible de dibujar por el propio sujeto —seguramente, porque su rostro es tan ajeno que

---

<sup>50</sup> Ver *Apéndice*, p. 69.

<sup>51</sup> Ver *Apéndice*, p. 68.

desconoce de él ya sus formas y contornos, sus rasgos y trazos porque no los tiene—. El hombre estaba muerto, es lo único que sabía, y «dejó escrito con caracteres ininteligibles un tratado de matemáticas de los colores, cuyo título era “De la obstinada posibilidad de la luz.» Una posibilidad en la que el desconocido había estado pensando, que esa máscara había estado barajando y que había conseguido, pues su figura se había disuelto para formarse la luz, el siguiente elemento del proceso de disolución.

#### 4.3. La luz.<sup>52</sup>

Este adentramiento en la luz surge, también, desde una pregunta formulada por Valente, esta vez en *Interior con figuras* (1976) en el poema «Declinación de la luz»: «¿Cómo podría adentrarme más en este otoño», donde el sujeto manifiesta la voluntad de continuar adentrándose, de ir más allá, de dar un siguiente paso.<sup>53</sup> Así, la única manera de poder llegar a todos los lados visibles, de colarse incluso entre las más pequeñas grietas de la historia para poder pasar el límite es abandonando la máscara, y transformándose finalmente en luz: «Vienes de pronto. / En luz te manifiestas».<sup>54</sup>

Es obvio que además de una transformación en luz como componente disolutivo, hay un simbolismo muy próximo a la mística que traslada esa voluntad de fusionarse con el otro. No es necesariamente una unión con dios, sino que responde más bien a una voluntad de llegar al cielo en su representación como mundo cósmico o incluso platónico, pues el cielo es el mundo inteligible. El cielo es el más allá, pero no en un sentido religioso, sino de alejamiento del mundo terrenal, de sobrepasar el límite pues es el lugar donde se encuentra la palabra poética, aquella con la que se quiere fusionar.

Tiene la luz, también, una especial relación con el fuego cuyo significado es más agresivo, a pesar de que los tres elementos mantienen un claro origen primario —antes de que existiese la electricidad, las únicas fuentes de luz eran los dos elementos celestes junto con el propio fuego—. Sin embargo, guarda también el fuego una relación con la paz, en este caso con la paz eterna: el fuego es necesario para transformar el cuerpo en ceniza. De esta forma, en ocasiones la luz en la que la máscara se ha disuelto es un fuego que quema, que reduce lo que se acerca a ceniza, tal y como podemos verlo en *Material memoria*: «Entonces dije/con el

---

<sup>52</sup> Para todas las composiciones citadas en este análisis es importante consultar el *Apéndice* a efectos de ver la cita del poema en todo su conjunto. Sin embargo, aunque ya en citas anteriores había una especial *dispositio*, es importante que a partir de esta fase se consulte casi de manera obligatoria, a efectos de ver como esta luz no entra solo en el plano del contenido del poema, sino que forma parte del mismo también en su plano formal.

<sup>53</sup> Ver *Apéndice*, p. 70.

<sup>54</sup> Ver *Apéndice*, p. 72.

aliento sólo de mi voz/idénticas palabras (...)/ y nunca nadie pudo más tocarlas/sin quemarse en el halo de fuego». <sup>55</sup> El sujeto pronuncia unas palabras —de un elemento abstracto sale otro— que nadie puede tocar porque arde, se quema.

En el caso de Clapés, estas palabras no son pronunciadas, sino que directamente está «dissolts en la llum/els mots del silenci — escritura en blanc», convirtiéndose directamente en la propia luz antes de que alguien quisiera tocarlas. Además, esta concepción de la luz como fuego supone una distancia mucho mayor con la condición humana respecto a la máscara, pues no tiene ninguna forma, solo proviene de objetos o elementos naturales y es un concepto mucho más abstracto.

Si volvemos al *Diccionario de símbolos* de Cirlot, vemos que la *luz* es

Identificada tradicionalmente con el espíritu. (...) La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad. (...) Pues la luz es también fuerza creadora, energía cósmica, irradiación. <sup>56</sup>

Partiendo de esta identificación con el conocimiento y con el espíritu, y en relación también a uno de los títulos que he adscrito a esta fase «Desde el despertar» junto con la relación con el sol, la transformación en la luz por parte del sujeto poético es también el traer el día a la noche, el iniciar el amanecer del día eterno del silencio. Así, podemos ver este como un momento también de reflexión, pues ya en la cultura japonesa la disposición de los elementos —en especial, naturales— construye un lugar idóneo para la meditación. No es casualidad que una de las obras de Antoni Clapés se titule *La casa de la llum*, pues el poema se convierte para él en el lugar para habitar y también para reflexionar, donde la luz se presenta (ya sea en forma de blanco o de forma explícita) convirtiéndose en un elemento de apoyo en la reflexión. Así lo hace también José Ángel Valente de forma muy notable en el poema XX de *El fulgor*, donde la luz está presente en un amanecer que detiene el tiempo. <sup>57</sup>

En cualquier caso, no debemos olvidar que el motivo último de transformarse en luz es la de seguir profundizando en el silencio, la de adentrarse en la gran inmensidad para llegar a su total disolución. De hecho, esta frustración se ve en uno de los poemas de Clapés,

---

<sup>55</sup> Ver *Apéndice*, p. 70.

<sup>56</sup> Destáquese que *la luz* tiene, en este mismo *Diccionario*, otra pequeña acepción en relación a su significado hebreo, asociado a la mandorla. Apunto este hecho por la relación con el título de la célebre obra de José Ángel Valente, cuyo paratexto ha sido tantas veces comentado.

<sup>57</sup> Este recurso recuerda, en cierta manera, a los denominados por Noël Burch como «pillow shots», presentes en el trabajo del director de cine japonés Yasujiro Ozu. Burch dice que (1992: 160): «The particularity of these shots is that they suspend the *diegetic flow* (...) I will call these images pillow-shots, proposing a loose analogy with the 'pillow-word' of classical Japanese poetry.»

donde el sujeto le dice al *otro* «enllà de l'itinerari albiros una clarina lluminosa — la casa/de la llum/creus haver arribat a l'indret d'on vas partir/i com més t'hi atenses més sembla allunyar-se't». Es decir, el sujeto cree que al haber encontrado el poder de la luz se ha acabado ya su itinerario disolutivo, y que con disolverse en ella habría sido ya suficiente. Sin embargo, vuelve a sentirse fuera, otro. No siente ese lugar como su verdadero origen. Por eso, ya en algunos poemas se ve, desde esta luz, la voluntad de querer fundirse ya en la última fase, de avanzar al cristal y a la transparencia como último escalón hacia el profundo silencio.

El cristal aparece, también, en una de las composiciones de Clapés que aluden a «L'instant de la il·luminació», donde una «finestra de vidres polsosos filtra la llum». Es precisamente este hecho el que hará al sujeto transformarse en el cristal que filtra la luz, porque podrá tener una total desaparición sin morir de todo. De hecho, en Valente es a través de la propia luz que el sujeto asciende a la transparencia, en lo que parece una primera tentativa «Subí a la transparencia. /Tallo/de soberana luz,/tu cuello.», para terminar finalmente haciéndose «de sola transparencia,/de sola luz,/de tu sola materia».<sup>58</sup>

#### 4.4. El cristal.

Este ascenso a la transparencia hace que poco a poco, el sujeto acabe por vaciarse de todo para entregarse a la total diafanidad, a convertirse en cristal. Así, y como constata uno de los poemas de *La casa de la llum*, el sujeto comienza a «desaparèixer dins la llum — confondre-s'hi/aprenent a dubtar-ho tot», siendo poco a poco solo cristal y para desaparecer por completo.<sup>59</sup> Dice José Ángel Valente en *Fragmentos de un libro futuro* que «la puerta abre la casa hacia adentro/donde no estás», una analogía entre la posible *casa de la llum* que representa ese mundo del margen. Sin embargo, dice el sujeto que «Late/el corazón muy tenue, solo./Todavía.», por lo que podemos entender que no hay todavía una total disolución.<sup>60</sup> Puede verse, también, desde otra perspectiva pues el corazón es el órgano de la mística por antonomasia. De esta forma, Valente sí nos presenta el estado último de disolución que nos adelantaba ya en «Biografía sumaria», donde el sujeto se encuentra solo en la inmensa soledad del vacío. La presencia de este corazón se verá también en dos composiciones de Clapés, aunque adquirirá formas muy diferentes.

Tal y como hemos explicado ya en *el espejo*, ambos elementos están confeccionados a partir de los mismos materiales. Esto hace que guarden, en cierta manera, una relación de

---

<sup>58</sup> Ver *Apéndice* p. 73 y p. 70 respectivamente.

<sup>59</sup> Ver *Apéndice*, p. 76.

<sup>60</sup> Ver *Apéndice*, p. 75.

forma pues una vez disuelto, el espejo aparecerá también en este cristal, en forma de rocío como en los versos «gotas de rosada/ (...) traces de silencis antics —absències recordades», donde ya Clapés se encarga de explicitar la conexión con el pasado que nos traen estas gotas. También, tras haber llegado ya a «habitar en el no-res», hay una «espessa boirina — la memòria» que vuelve a aparecer, aunque sea solo humo<sup>61</sup>.

Estas no son más que meros recordatorios, ya que la mayoría de composiciones no tienen esta mirada al pasado, no esconden ningún tipo de marca a lo anterior. La fase última conlleva la disolución total y, con ello, liberarse de cualquier cadena que lastre a esta *voz poética* a no encontrarse con el conocimiento para finalmente «ESTAR./No hacer./En el espacio entero del estar»<sup>62</sup>. El sujeto ha pasado de habitar el mundo terrenal para habitar el cielo en su dimensión cósmica, el lugar como margen, como el no-lugar. Así, comienza el sujeto a «habitar just a la llinda de la paraula», en palabras de Clapés, «allí on la llum/és invisible i tot esdevé visible», situándose en el otro lado, en el margen, lo que para Valente es «el otro lado/de tu propio existir»<sup>63</sup>. Allí la luz es invisible porque el cristal es pura transparencia y todo se ha vuelto transparente también para él, y por tanto visible. Es un lugar donde no hay tiempo, donde todo está parado, donde la nada suspende al vacío la propia existencia y donde el conocimiento se manifiesta, ya, mediante la palabra poética.

No podemos olvidar lo que se dice al respecto del *cristal*, también, en el *Diccionario de Cirlot*:

Como las piedras preciosas, es un símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado. Es interesante la coincidente veneración mostrada hacia el cristal por los místicos y los surrealistas. El «estado de transparencia» se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrario: la materia «existe», pero es como si no existiera, pues que se puede ver a su través. No hay dureza a la contemplación, no hay resistencia ni dolor.

Es precisamente, esta condición de «existir como si no existiera» la que constata esta fase última de disolución, donde el *estado de transparencia* nos traslada a la idea del *chamaleon poet* de Keats que nos recordaba Sánchez Robayna, como ese ser carente de identidad, cuya autoría no aparece y se camufla por su total transparencia (2014: 20). De hecho, será este rasgo, el del poder de transparencia y filtración, también comentado en diversos poemas de los cuales he escogido dos para su representación.

---

<sup>61</sup> Ver *Apéndice*, p. 76.

<sup>62</sup> Ver, *Apéndice*, p. 74.

<sup>63</sup> Ver *Apéndice*, pp. 74 y 75 respectivamente.

En el primero, de Valente, más extenso y menos esencial, vemos como un «ave, corazón, de vuelo» que podríamos entender como metáfora de la luz, pues los rayos del sol vuelan por el cielo al igual que los pájaros<sup>64</sup>. Vuelve de hecho a estar presente el corazón, que como ya hemos comentado está muy en relación con la propia mística y esta idea de fusión con el cielo. Este ave, que también es corazón, sigue su vuelo impactar contra el cristal, que la absorbe, entrando en él como manifiestan los versos: «sentirte al fin llegar, entrar, entrarme,/ligera como luz, alborearme». Mucho más sencilla es la de Antoni Clapés, donde sin metáforas ni gran número de versos, nos traslada la imagen visual de la luz entrando por el cristal, manifestando de forma evidente la total transparencia: «la llum traspasa tota frontera — s'atansa al límit/s'extravia — no pas en una altra banda/sinó en el teu interior»<sup>65</sup>.

El punto último de la disolución lleva consigo la muerte del *yo* originario, del primer sujeto lírico que proclamaba la ceniza —«y aunque sean ceniza lo proclamo: ceniza» (2014: 69)—. En palabras de Valente, «como cristal» debe disolverse para hacerse «sierpe, noche/viscosidad, residuo/de cuanto el otro/de sí no habría/podido morir nunca»<sup>66</sup>. Alude aquí, por tanto, a que de no haber llegado a este estado no habría podido morir, por tanto alcanza este estado tras recorrer todo el proceso disolutivo, cuyas pequeñas disoluciones contribuyen al fúnebre final del sujeto, y también del autor. Un autor que en el caso de Valente dice haberse perdido y disuelto en el cielo: «Me he perdido/con el aire en las bóvedas tan bajas/de un cielo que, piadoso, me disuelve»<sup>67</sup>.

Señala también Valente que «Luego y después de tanto/morir no estaba el cuerpo/de la muerte.» porque «estaba/sobrevivida al fin la transparencia», el «cuerpo se confunde con el aire. No tiene(s) nombre, tenuemente borrado al fin»<sup>68</sup>, de forma que la disolución y transparencia es tal que ni el cuerpo está presente, porque reside en ese lugar donde todo se vuelve invisible como decía Clapés. Concluye el catalán que «aquest alè/que ja ni és» ya no le pertenece a este sujeto, al igual que estas palabras, «aquest poemes/escrits per Ningú». Nadie: el resultado del sujeto que ha perdido toda identidad para convertirse en el *crystal*, en el *chamaleon poet* de Keats, liberándose y desapareciendo de forma absoluta de la enunciación y, con ello, de la obra poética que únicamente se compone de la propia palabra poética.

---

<sup>64</sup> Ver *Apéndice*, p. 73.

<sup>65</sup> Ver *Apéndice*, p. 76.

<sup>66</sup> Ver *Apéndice*, p. 74.

<sup>67</sup> Ver *Apéndice*, p. 75.

<sup>68</sup> Ver *Apéndice*, p. 75.

## CONCLUSIONES

En la introducción que encabeza al presente trabajo he marcado, como uno de los objetivos, crear un breve panorama de la poesía del silencio en España, superando para este propósito el dualismo lingüístico español/catalán que, junto con otros presupuestos, diferencia las literaturas española y catalana. A través de José Ángel Valente y Antoni Clapés, hemos visto que la «estética del silencio» sigue operando en torno al mismo objetivo artístico: conseguir la autonomía de la palabra poética provocando la ineludible disolución del sujeto.

En este sentido, hemos advertido una primera diferencia. El sujeto poético no se encuentra en el mismo punto disolutivo en Valente que en Clapés. O dicho de otra forma, el proceso de disolución se desarrolla de forma mucho más extensa en el orensano que en el catalán y aunque llegan a un mismo punto final, el *crystal*, el estado de vacío se representa de formas diferentes. La manifestación del *yo* en Valente continua, incluso, hasta *Fragmentos de un libro futuro*. Pocos son los ejemplos en los que no aparece ninguna marca personal o de referencia humana, siendo en los casos más impersonales deícticos los que marcan la indeterminación de su sujeto. Por el contrario ya en los primeros textos de Clapés no encontramos, prácticamente, ninguna de estas marcas y mucho menos un *yo* o un *tú*.

Esta impersonalidad se extiende incluso a los verbos, que no aparecen conjugados sino que se son presentados en infinitivo en su mayoría. Las referencias a elementos humanos o corporales son prácticamente inexistentes. No hay metonimias de manos o ojos, como sí aparece en Valente, sino que únicamente vemos en sus versos objetos o elementos naturales. Es, en rigor, una poesía mucho más abstracta y radical que la del poeta ourensano, aunque no tanto como la de su compañero Víctor Sunyol, que como ya hemos comentado, lleva el silencio al extremo.

Considero que esta diferencia responde a la idea de que el autor se disuelve paralelamente a su creación poética y, como tal, Clapés parte de un punto disolutivo posterior a José Ángel Valente. El catalán ha creado su poética a través de las mismas lecturas que había realizado Valente —Donne, Keats, Mallarmé, Machado, Valéry, Juan Ramón, Eliot, Jabès, Celan, Barthes, y un largo etcétera—, pero también a través del propio Valente y sus coetáneos —Tàpies, Zambrano, Gimferrer, Vinyoli—.

Además, en referencia al itinerario planteado en mi análisis, en la fase del *espejo* he percibido que la memoria no es un elemento tan esencial en Clapés como lo es en Valente. En primer lugar, vemos que el sujeto lírico clapesiano no aporta casi ningún dato de su *yo* anterior, mientras que en Valente existen diversas composiciones en las que se habla del niño

que fue o que hacen referencia a su mundo anterior (a través de Lucila, por ejemplo). Es como si Clapés hubiese superado esa fase y no tenga tentación de volver atrás, mientras que en Valente todavía reside la duda.

En segundo lugar, creo que hay, en este sentido, un cambio de paradigma respecto a la forma de llegar al conocimiento. Ambos autores comparten que la forma única de llegar a la verdad es a través de la palabra poética. Sin embargo, considero que lo que en Valente es recordar, en Clapés es olvidar. No solo por las constantes referencias del orensano y las ausentes en el de Sabadell, sino porque el olvidarse a sí mismo —o mejor dicho, de sí mismo— implica un grado de desaparición mucho más alto, eliminando la subjetividad de forma total. Así, la memoria pasaría a ser un elemento que también se ha de disolver, pues el recordar nos hace relacionar, y la relación hace que la verdad esté, también, sugestionada.

Hay otra diferencia entre los autores relacionada, en este caso, con la presencia del silencio en el texto. Al igual que sucede con el sujeto poético, vemos que el silencio se manifiesta de una manera más visual en la poesía de Clapés que en la de Valente. El orensano jugaba con sus versos, dejando que el blanco entrara y dialogara con ellos asumiendo, por un lado, las tesis fragmentarias de T.S. Eliot y el posterior estudio de Túa Blesa respecto a las formas del silencio. Sin embargo, lo que en Valente era un juego es en Clapés una realidad, combinando no solo el blanco sino también otras marcas tipográficas como la raya o el fragmento inacabado.

El silencio nos llega en Valente más que de forma visual, desde el plano semántico, a través de una terminología común muy próxima a la de la metafísica —cenizas, luz, nada, vacío, oscuridad...— y una simbología reiterada —desierto, pájaro, ángel, espejo— que también están presentes en Clapés, así como en otros poetas como Gimferrer, ya comentado. Esto muestra, una vez más, que Clapés constituye un silencio más radical en tanto que la distancia cronológica que los separa le ha permitido experimentar más en sus textos, constituyendo una línea originaria común que se ha ido superando conforme avanza el tiempo.

Por otro lado, la esencialidad a la que responde el silencio se ha visto también superada en Valente respecto a Clapés. Basta con revisar el *Apéndice* para comprender que los poemas del primero son, en su mayoría, de una longitud mayor que los del último. Sin embargo, cabe destacar que el propio Valente vino reduciendo el número de versos conforme avanzaba su trayectoria poética, al mismo tiempo que reducía también el sujeto para dar entrada al silencio. Esto da cuenta no solo de una evolución panorámica, pues la reducción de

versos respecto al silencio estaba presente en los primeros versos de Clapés, sino también de evolución en el propio autor, que como gran poeta se renueva y continúa experimentando.

En cuanto a los paratextos, advertimos también otra diferenciación: los títulos de Valente son más simbólicos, sugerentes, y manifiestan ideas concretas del autor frente a los de Clapés, mucho más directos y descriptivos respecto a la actitud del autor. Lo vemos por ejemplo con *Lázaro*, símbolo del resucitado en el que también se transforma Valente; así como el *Punto cero* y *Material memoria*, ejes fundamentales en la poética del orensano. Clapés, sin embargo, nos traerá una serie de paratextos con una clara referencia a la luz, *La llum i el no-res* y *L'arquitectura de la llum*; y más directos, como *In nuce* o *Miro de veure-hi*. Otro hecho más que, sumado a los anteriores, nos ayuda a ver el cambio de grado en los poetas de silencio a través de Clapés, siendo una poesía mucho más esencial y vacía, directa, más parca no solo en cuanto al *ornatus* del texto, sino también del paratexto.

Por tanto, y como conclusión general, considero que este estudio nos permite situar la *estética del silencio* como algo vivo que se va superando de forma continua. Sería imposible concebirla de otra forma diferente, pues la única manera de sobrepasar los límites del lenguaje es no conformándose nunca. Siempre hay un más allá del propio límite. En su estudio, Amorós señala que la poesía del silencio entra en declive en 1985, asumiendo que, de alguna forma, está terminando (1990: 603). Por eso, a través del estudio particular del *sujeto poético*, hemos observado que sin dejar de responder a unos mismos presupuestos —pues ambos autores encajan en el mismo itinerario disolutivo— la forma de representarse continúa modificándose, siendo cada vez más autónoma, más libre y, cómo no, más silenciosa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abuín González, Anxo. (1998). «El poeta como homo dúplex: ironía romántica y multiplicidad enunciativa». *Teoría del poema: la enunciación lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón. Amsterdam: Rodopi, pp. 111-134.
- Abuín, Anxo. (Sin fecha). *Diccionario de términos literarios*. Centro Ramón Piñeiro. Disponible en <http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=106:1>.
- Amorós, Amparo. (1990). *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía a partir de 1969)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Barthes, Roland. (2021). «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje*. Paidós: Barcelona, pp. 75-84.
- Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras Completas*, 3. Barcelona: Emecé.
- Burch, Noël. (1992). «Yasujiro Ozu». *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. California: University of California Press, pp. 154-185.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. (1998). «Entre Narciso y Filomela». *Teoría del poema: la enunciación lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón. Amsterdam: Rodopi, pp. 11-39.
- Camps Mundó, Carles. (2013). «Antoni Clapés». *Visat*, 16. Disponible en <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/autor/194/antoni-clapes.html>. [Consultado en 2/07/2021]
- Cirlot, Juan Eduardo. (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Clapés, Antoni. (2020a). *Clars, aquest matí, són els teus records (obra reunida, 1989-2009)*. Barcelona: LaBreu.
- Clapés, Antoni. (2020b). «Antoni Clapés». *D'on venen els versos*. Fundació Mallorca Literària: Mallorca. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jlS3gES1rks&t=135s> [Consultado en 30/06/2021].
- Clapés, Antoni. (2020c). «'De tocar el silenci, de dir la llum'», *Col·loqui de tardor 2020: Poesia i silenci*. Girona: Universitat de Girona. Disponible en <http://m.diobma.udg.edu/handle/10256.1/6101> [Consultado en 14/06/2021].
- Clapés, Antoni. (2007). «Escritura y tiempo». Disponible en: <http://www.antoniclapes.com/textos-propis/escritura-y-tiempo> [Consultado en 14/06/2021].
- Clapés, Antoni y Carles Hac Mor. (2006). *Converses*, Vic: Embosall/Cafè Central/H.AAC.

- Clapés, Antoni. (2005). «Repensar l'escriptura: escriure poesia avui». Disponible en: <http://www.antoniclapes.com/textos-propis/repensar-1%e2%80%99escriptura-escriure-poesia-avui> [14/03/2021].
- Clapés, Antoni. (2005). «Sobre poesia i sobre la meva poesia». *Els Marges*, 76. Barcelona. Disponible en: <http://www.antoniclapes.com/textos-propis/sobre-poesia-i-sobre-la-meva-poesia>
- Clapés, Antoni. (2001). *Llavors abandonaries Greifswald*. Vic: Embosall.
- Estudillo, Luis Martín. (2013). «Destrucción del personaje y difuminación del sujeto lírico: Lorca, Valente, Novo». *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 1, pp. 121-138.
- Fernández Casanova, Manuel. (2008). «Para decir la palabra yo: una reflexión sobre la subjetividad en la obra de José Ángel Valente». *Revista de Literatura*, 139, vol. LXX, pp. 187-221.
- García Moreno, Verónica. (2015). «María Zambrano y José Ángel Valente: encuentros en los claros del bosque». *El Azufre Rojo: Revista de estudios sobre Ibn Arabi*, 2, pp. 250-260. Disponible en: <https://revistas.um.es/azufre/article/view/294091> [Consultado en 22/06/2021].
- Hernández Fernández, Teresa. (1995). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Cátedra/Ministerio de Cultura: Madrid.
- Llarull, Gustavo. (2002). «La tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo XX». *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 34, pp. 191-197. Disponible en: <https://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/article/view/RFyTPn34a24> [Consultado en 14/03/2021]
- Mallarmé, Stéphane. (1965). «Crise de vers», *Variations sur un sujet, Oeuvres complètes*. Gallimard: Marseille.
- Peinado Elliot, Carlos. (2003). «La alteridad en Eliot y Valente: en torno a “Little gidding” y “El fulgor”». *CAUCE, Revista de Filología y su didáctica*, 26, pp. 349-390.
- Perarnau Vidal, Dolors. (2020). «Al marge de l'escriptura: lectura de *Cap a Tirèsies* de Víctor Sunyol». *Estudis Romànics*, 42, p. 227-41. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Estudis/article/view/370601> [Consultado en 1/07/2021].
- Pérez Parejo, Ramón et al. (2013). «El silencio después de Paderborn», *Ínsula*, 795, pp. 7-12.
- Pérez de Tudela, Jorge. (2007). «Los rasgos en el espejo. Una nota inconclusiva sobre ‘hermenéutica y subjetividad’». En E. Álvarez (coord.) *La cuestión del sujeto: El*

- debate en torno a un paradigma de la modernidad*, Cuaderno Gris, III, 8, pp. 141-152.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1998). «¿Enunciación lírica?», en *Teoría del poema: la enunciación lírica* (eds. Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón), pp. 41-75. Amsterdam: Rodopi.
- Rodríguez Fer, Claudio. (1992). «Nota preliminar». *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, pp. 11-14.
- Rodríguez Fer, Claudio. (1998). «Entrevista vital a José Ángel Valente: de Ourense a Oxford», *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, 4, pp 451-464. Disponible en <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5914> [18/06/2021]
- Sánchez Robayna, Andrés. (2014). «Introducción». *Poesía completa*. Barcelona: Galiza Gutenberg/Círculo de lectores, pp. 9-55.
- Scarano, Laura. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- Sontag, Susan. (1997). «La estética del silencio». *Estilos radicales*, trad. Eduardo Goligorsky. Madrid: Taurus, pp. 13-56.
- Steiner, George. (1994). «El abandono de la palabra» en *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, pp. 34-298.
- Taravacci, Pietro. (2012). «Presencia y evanescencia del yo lírico: desde Valente a Trapiello (pasando por Talens)». *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. V: *Moderna y Contemporánea*. Roma, Bagatto: 561-570.
- Taravacci, Pietro. (2013). «Más allá del sujeto: de la búsqueda del otro al yo lírico vaciado». *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 1, pp. 11-22.
- Valente, José Ángel. (1980). «José Ángel Valente». *Encuentros con las letras*, RTVE. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/encuentros-con-las-letras/encuentros-letras-jose-angel-valente/4549419/> [Consultado en 30/07/2021].
- Valente, José Ángel. (2014). *Poesía completa*, editado por Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Valente, José Ángel. (2011). *Diario anónimo*, editado por Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Valente, José Ángel. (2008). *Ensayos*, editado por Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Zambrano, María. (1992). «La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente». *José Ángel Valente*, editado por Claudio Rodríguez Fer. Madrid: Taurus, pp. 32-38.

## APÉNDICE

### ÍNDICE DE TÍTULOS Y PRIMEROS VERSOS, CLASIFICADOS POR FASE DISOLUTIVA Y AUTOR

1.	EL PROCESO DE DISOLUCIÓN.	
1.1.	Valente.	
1.1.1.	«Biografía sumaria».....	58
1.2.	Clapés.	
1.2.1.	II.....	58
1.2.2.	«Segueixes un itinerari...».....	58
2.	EL ESPEJO.	
2.1.	Valente.	
2.1.1.	El espejo.....	59
2.1.2.	El adiós.....	59
2.1.3.	Para una imagen rota.....	60
2.1.4.	«LA IMAGEN».....	61
2.1.5.	Ritual de las aguas.....	61
2.1.6.	«EN EL ESPEJO».....	61
2.1.7.	«TODO parecería ahora».....	62
2.1.8.	«TU IMAGEN melancólica».....	63
2.1.9.	«Y TODAS las cosas para llegar a ser se miran» .....	63
2.1.10.	«CUANDO te veo así, mi cuerpo, tan caído» .....	63
2.2.	Clapés.	
2.2.1.	Foc, desert.....	64
2.2.2.	Giorgione.....	64
2.2.3.	XXIV.....	65
2.2.4.	«La casa on habites, on ets ara, per un temps limitat.».....	65
2.2.5.	«Creuar la plana infinita».....	65
2.2.6.	<i>Georges de la Tour</i> .....	65
2.2.7.	<i>Mirall, miratge</i> .....	66
3.	LA MÁSCARA.	
3.1.	Valente.	
3.1.1.	El espejo.....	59
3.1.2.	Son los ríos.....	66

3.1.3.	Homenaje a un desconocido.....	67
3.1.4.	El ángel.....	67
3.1.5.	«SE DABAN».....	68
3.1.6.	Máscaras.....	68
3.1.7.	«ESTÁBAMOS en un desierto...».....	68
3.2.	Clapés.	
3.2.1.	«Falcies asclen el silenci».....	68
3.2.2.	«L'arbre dibuixa una ombra damunt l'herba».....	69
4.	LA LUZ.	
4.1.	Valente.	
4.1.1.	Declinación de la luz.....	69
4.1.2.	«LUEGO del despertar».....	69
4.1.3.	Cuello.....	70
4.1.4.	XX.....	70
4.1.5.	XXV.....	71
4.1.6.	XXXV.....	71
4.1.7.	y III.....	71
4.2.	Clapés.	
4.2.1.	«Observa, medita abans de fer.».....	72
4.2.2.	XXXIII.....	72
4.2.3.	I.....	72
4.2.4.	<i>Caravaggio</i> .....	72
5.	EL CRISTAL.	
5.1.	Valente.	
5.1.1.	Muerte y resurrección.....	73
5.1.2.	XXX.....	73
5.1.3.	«COMO CRISTAL, como crustáceo o larva,».....	73
5.1.4.	«ESTAR».....	74
5.1.5.	«LA FILTRACIÓN aérea de los cuerpos de transparencia...».....	74
5.1.6.	«LA PUERTA abre la casa hacia su adentro».....	74
5.1.7.	«LOS caballos, los oros, la redonda».....	74
5.1.8.	«EL AMARILLO, el verde, el encendido».....	75
5.2.	Clapés.	
5.2.1.	III.....	75

5.2.2.	VII.....	76
5.2.3.	IX.....	76
5.2.4.	XII.....	76
5.2.5.	XVII.....	76
5.2.6.	XXII.....	76

## 1. EL PROCESO DE DISOLUCIÓN.

### 1.1. Valente.

#### 1.1.1. Biografía sumaria<sup>69</sup>

Hizo tres ejercicios  
de disolución de sí mismo  
y al cuarto quedó solo  
con la mirada fija en la respuesta  
que nadie pudo darle.

### 1.2. Clapés.

#### 1.1.3. II<sup>70</sup>

Fondre's amb el poema — desaparèixer dins el text —  
ser (el) poema.

Llavors que l'aurora acaba clavant les urpes en el lacerat  
cos de la nit.

#### 1.1.2. «Segueixes un itinerari...»

Segueixes un itinerari  
ple de revolts, d'artificis,  
sense saber on (et) mena.

Voreges límits  
—limiten, de debò, els límits?—  
fins adonar-te que el camí  
només existeix en la ment,  
el portes a dins: el dius  
amb mots, amb silencis,  
amb allò que escrius.

El camí el fas i et va fent.

---

<sup>69</sup> (Valente, 2014: 281).

<sup>70</sup> (Clapés, 2020a:194).

## **2. EL ESPEJO**

### 2.1. Valente

#### 2.1.1. El espejo<sup>71</sup>

Hoy he visto mi rostro tan ajeno,  
tan caído y sin par  
en este espejo.

Está duro y tan otro con sus años,  
su palidez, sus pómulos agudos,  
su nariz afilada entre los dientes,  
sus cristales domésticos cansados,  
sus costumbres sin fe, sólo costumbre.  
He tocado sus sienes, aún latía  
un ser allí. Latía. ¡Oh vida, vida!

Me he puesto a caminar. También fue niño  
este rostro, otra vez, con madre al fondo.  
De frágiles juguetes fue tan niño,  
en la casa lluviosa y trajinada,  
en el parque infantil  
—ángeles tontos—  
niño municipal con aro y árboles.

Pero ahora me mira —mudo asombro,  
glacial asombro en este espejo solo—  
y ¿dónde estoy —me digo—  
y quién me mira  
desde este rostro, máscara de nadie?

#### 2.1.2. El adiós<sup>72</sup>

Entró y se inclinó hasta besarla  
porque de ella recibía la fuerza.

(La mujer lo miraba sin respuesta.)

Había un espejo humedecido

---

<sup>71</sup> (Valente, 2014: 71)

<sup>72</sup> (Valente, 2014: 87)

que imitaba la vida vagamente.  
Se apretó la corbata,  
el corazón,  
sorbió un café desvanecido y turbio,  
explicó sus proyectos  
para hoy,  
sus sueños para ayer y sus deseos  
para nunca jamás.

(Ella lo contemplaba silenciosa.)

Habló de nuevo. Recordó la lucha  
de tantos días y el amor  
pasado. La vida es algo inesperado,  
dijo. (Más frágiles que nunca las palabras.)  
Al fin calló con el silencio de ella,  
se acercó hasta sus labios  
y lloró simplemente sobre aquellos  
labios ya para siempre sin respuesta.

### 2.1.3. Para una imagen rota<sup>73</sup>

Absurdo  
con los gestos de ayer, vestido de otro tiempo  
vagamente difunto.

Hay terribles palomas en las manos vacías,  
hay un nido de abejas en la frente,  
hay tejados oscuros que destruye la lluvia.

El tiempo arrasa cada vez la vida.  
El tiempo incendia cada vez la vida.

No vuelvas pues, no vuelvas con tu imagen,  
con tu perpetua o pertinaz imagen,  
que de ti mismo aquí te destituye.

Mira el vacío en su plenario rostro.  
Míralo sin llanto,  
como quien ha sabido conjurar la muerte,

---

<sup>73</sup> (Valente, 2014: 344)

salvar así de su feroz naufragio  
la irrenunciable juventud.

#### 2.1.4. «LA IMAGEN»<sup>74</sup>

LA IMAGEN se desdobra en el espejo como si engendrarse de sí el espacio de otro aparecer. Qué nombre darle al que aquí acude, al que es igual y no es igual a quién. Margen, lugar incierto de este pacto. Entre la imagen y su doble rostro algo ha podido morir. Alguien o algo como vacío o huella de un grito no emitido o caída sin término de un cuerpo en la no duración. Perfil, mirada, sesgo, espacio entre la imagen y la imagen que de la imagen se desprende. Lugar donde algo al cabo se hubiera consumado. Me mira: quién. Y una vez más vivimos el adiós. Pero no queda en los espejos huella. No guardan, incruentos, testimonio ni amor.

#### 2.1.5. Ritual de la aguas<sup>75</sup>

Venías del subsueño.  
No había imágenes de ti y nada  
podía ser representado.

Estabas

en el calor o en la humedad  
que sumergidos guarda en sí la tierra.  
Antelatido cóncavo  
de lo que puede ser raíz o vuelo.

Umbilical tu negación oculta  
nos hacía vivir.

Por eso ahora

los largos ríos del otoño arrastran  
hacia tu centro oscuro  
las amarillas sombras  
de todo lo visible.

#### 2.1.6. «EN EL ESPEJO»<sup>76</sup>

EN EL ESPEJO se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba.

---

<sup>74</sup> (Valente, 2014: 421)

<sup>75</sup> (Valente, 2014: 436)

<sup>76</sup> (Valente, 2014: 499)

2.1.7. «TODO parecería ahora»<sup>77</sup>

TODO parecería ahora  
llevarte a la extinción.

Abandonado  
de la sola palabra que tal vez aún podría  
levantarme hacia ti.

No estás.

No está.

la tu sola palabra.

Se espesa en torno el reino de lo gris.

Un ave cae  
del centro mismo de su vuelo.

El agua

del manantial, impura, ciega  
los pozos de la sed.

En esta noche

no busques luz ni abrigo,  
no busques lealtad  
ni amor.

Estás sentado  
enfrente de ti mismo y ni siquiera  
puedes mirarte con piedad.

*(Ni siquiera)*

2.1.8. «TU IMAGEN melancólica»<sup>78</sup>

TU IMAGEN melancólica  
en el cristal tan tenue  
borrada por la lluvia  
es la imagen de un niño  
que aún se asoma a su adentro  
buscando a tientas la quebrada imagen  
de lo que quiso ser.

*(Retorno)*

---

<sup>77</sup> (Valente, 2014: 563)

<sup>78</sup> (Valente, 2014: 566)

2.1.9. «Y TODAS las cosas para llegar a ser se miran»<sup>79</sup>

Y TODAS las cosas para llegar a ser se miran  
en el vacío espejo de su nada.

*(Espacio)*

2.1.10. «CUANDO te veo así, mi cuerpo, tan caído»<sup>80</sup>

CUANDO te veo así, mi cuerpo, tan caído  
por todos los rincones más oscuros  
del alma, en ti me miro,  
igual que en un espejo de infinitas imágenes,  
sin acertar cuál de entre ellas  
somos más tú y yo que las restantes.

Morir.

Tal vez morir no sea más que esto,  
volver suavemente, cuerpo,  
el perfil de tu rostro en los espejos  
hacia el lado más puro de la sombra.

*(Espejo)*

2.2. Clapés.

2.2.1. Foc, desert<sup>81</sup>

Damunt l'arena del desert  
cremen els dies, ancorats  
en cada duna com un antic  
parlar, com un miratge  
del temps que fuig. Revénen  
amors, vesprades de goig,  
una corrua de sons, al fogall  
encès del record.

---

<sup>79</sup> (Valente, 2014: 570)

<sup>80</sup> (Valente, 2014: 580).

<sup>81</sup> De *Trànsit (1968-1988)*, Valencia: 1992. Disponible en <http://www.antoniclapes.com/seleccio-poemes/poema/2/> [22/06/2021].

### 2.2.2. Giorgione<sup>82</sup>

Amb mà tremolosa es palpa  
el gris que li aflora a les temples:  
li costa de reconèixer-se  
en aquell rostre macilent  
—amb bosses sota els ulls  
i l'esguard com aturat  
en dies pretèrits—  
que el mirall duplica, incansable.  
Els records, tot de sobte, ressonen  
com passos irregulars en una nau buida.  
Un desig antic li revé. Un arbre  
sembla néixer-li a dins,  
i sent estendre el seu poderós brancam  
més enllà d'ell mateix:  
cossos, pells joves, llavis...  
Engrunes d'amor  
que els ocells del temps  
picotegen.

### 2.2.3. XXIV<sup>83</sup>

Aquell infant que juga sol  
en una habitació alta on crema  
una estufa de ferro colat,

aquell infant que juga sol  
en un jardí on la penombra  
escriu signes damunt la calç,

aquell infant que juga sol  
vora una riera fangosa i sent  
que la bellesa d'una veu l'acompanya.

### 2.2.4. «La casa on habites, on ets ara, per un temps limitat.»<sup>84</sup>

La casa on habites, on ets ara, per un temps limitat.  
La casa que t'acull i que no és pas casa teva: tu no tens, no pots tenir, un indret on habitar,  
llevat d'aquesta escriptura, del teu pensament, que progressa a mesura que l'escrius, que el  
descrius.  
La casa que veus de lluny, com alguna cosa fora de tu. Res no posesixes, tractes de no ser  
posseït.

Habites aquest món —el teu món— talment com si fóssis un estrany: tot en ell t'apar llunyà,  
aliè, distant.

---

<sup>82</sup> De *Trànsit (1968-1988)*, València: 1992. Disponible en <http://www.antoniclapes.com/seleccio-poemes/poema/2/> [22/06/2021].

<sup>83</sup> (Clapés, 2020a: 36).

<sup>84</sup> (Clapés, 2020a: 51).

Sents però no escoltes, mires i no veus, parles sense dir. Vius: no ets.

La teva vida ja no és sinó el miratge d'una quimera.  
Pura escriptura.

Una escriptura per on creus avançar en el coneixement, endinsant-te per camins poc fressats,  
sense adonar-te que ets a frec del no-coneixement.  
Una escriptura amb la qual proves, inútilment, de termenar el món.

#### 2.2.5. «Creuar la plana infinita»<sup>85</sup>

Creuar la plana infinita  
de la seda on desplegues somnis,  
resseguir amb la mirada  
els rebrecs, les comes  
que la cal·ligrafia perfila.  
Travessar el riu, la frontera  
que fendeix els dos mons que habites,  
el del coneixement, el de la contemplació.

Separar consisteix, potser,  
tan sols a ajuntar.

#### 2.2.6. *Georges de la Tour*<sup>86</sup>

No és pas de fora que prové la llum  
que vol guarir-te les ferides de la raó.

Esguarda el mirall en tu:  
com la tenebra de la claror

travessa en silenci  
aquest no res  
que mires i et mira.

#### 2.2.7. *Mirall, miratge*<sup>87</sup>

Et mires o em mires?  
Mur o mirall que escruta el món: la inquietud creativa de  
l'artista — el deler de la perfecció, del desordre.

La mirada travessa la tenebror de l'ànima: n'extreu el secret  
d'allò mirat.

---

<sup>85</sup> (Clapés, 2020a: 62).

<sup>86</sup> (Clapés, 2020a: 273).

<sup>87</sup> (Clapés, 2020a: 276).

Els somnis creuen l'oceà de l'amor. El temps i la memòria desapareixen.

(Qui és el malalt — ferit d'amor o ferit de lletra?)

### 3. LA MÁSCARA.

#### 3.1. Valente.

##### 3.1.2. Son los ríos<sup>88</sup>

No te detengas, sigue;  
no vuelvas la mirada.  
No podemos volvernos.  
Todo lo que ya he muerto  
me alcanzaría ahora.

Como al agua primera  
del descenso de un río  
me sigue cuanto he ido  
arrancando a mi paso,  
delle cuanto he desgajado,  
cuanto he ido muriendo.

No vuelvas la mirada;  
no te detengas.  
Baja  
en la oscura corriente,  
mi cadáver de niño,  
un rostro entre la sombra,  
el caído silencio  
de aquel amor, aquella  
rota imagen del sueño.

No podemos volvernos.  
Ellos siguen mi curso,  
seguros, con su opaca  
tenacidad de muertos.

Pero tú ven conmigo;  
nunca vuelvas los ojos.  
Saltemos ciegamente  
hacia más y más cauce,  
hasta que el tiempo aquiete  
sus pasos en la noche  
y cuanto nos seguía  
al cabo nos alcance.

---

<sup>88</sup> (Valente, 2014: 128-129)

### 3.1.3. Homenaje a un desconocido<sup>89</sup>

La escritura había tentado su signo en vano. 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. Pero, ¿qué podía decir de él? Lo acompañaba día y noche con la persistencia del recuerdo que no se tiene y que nos tiene. Recuerdo, ¿de qué, de quién? Al fin desistió, como el que abandona el amor antes de ser cumplido o como quien se anega en la infinita longitud del adiós. 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. 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».

### 3.1.4. El ángel<sup>90</sup>

Al amanecer,  
cuando la dureza del día es aún extraña,  
vuelvo a encontrarte en la precisa línea  
desde la que la noche retrocede.

Reconozco tu oscura transparencia,  
tu rostro no visible,  
el ala o filo con el que he luchado.

Estás o vuelves o reapareces  
en el extremo límite, señor  
de lo indistinto.  
No separes  
la sombra de la luz que ella ha engendrado.

### 3.1.5. «SE DABAN»<sup>91</sup>

SE DABAN  
las condiciones perfectas para morir.

De lo más próximo nacía  
lacerante la ausencia.

Tendida estaba entre los dos la muerte  
como animal tardío de ojos grandes  
y anegadas ternuras, madre,  
ciega madre inmortal.

Mi rostro era su máscara,

---

<sup>89</sup> (Sánchez Robayna, 2014: 361).

<sup>90</sup> (Sánchez Robayna, 2014: 379).

<sup>91</sup> (Sánchez Robayna 2014: 479).

mi voz su voz.

No hay llanto en las perdidas alamedas.

Postreros pájaros borrados  
en la declinación oscura de la luz.

### 3.1.6. Máscaras<sup>92</sup>

A Manolo Álvarez

¿Qué fica das persoas cando a persoa se dissolve, desaparece, voa detrás do ar, das cousas do día, do límite indeciso da noi te, da demanda imperiosa do seu próximo, do agora xa case inexistente amor que un día abrasou o ceo, do hourizonte in findo, dos ríos que son camiños que andasen para nunca nos levar a lugar coñecido, das ás dos paxaros, do tumefacto corpo devorado dun deus e dos seus sacrificadores, do lugar da chave e do tesouro para sempre escondidos, de ti e máis de min, qué fica desta sombra? lob obarotisc

Podería ficar unha morna manchea de inocencia e de cinza e, por baixo, o rescaldo, a faísca do lume, do ser que foi, do que latexa aínda, do que aínda será, do que non será nunca, do xamais ten vido. que

Disolverse, dixeches, ou nacer para sempre alén, no alén das máscaras.

### 3.1.7. «ESTÁBAMOS en un desierto...»<sup>93</sup>

ESTÁBAMOS en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocieramos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un ala sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?

*(Lotófagos)*

### 3.2.1. «Falcies asclen el silenci»<sup>94</sup>

Falcies asclen el silenci,  
aquest transparent aire  
de l'estiu que s'enjoia.

Quietud inefable.

Ja res no hi ha  
que sigui teu

---

<sup>92</sup> (Valente, 2014:533).

<sup>93</sup> (Valente, 2014: 553).

<sup>94</sup> (Clapés, 2020a: 79).

— enlloc —

llevat d'aquest desvelar(-te)  
quin jo has estat  
entre tants jo  
que creies ésser.

### 3.2.2. «L'arbre dibuixa una ombra damunt l'herba»<sup>95</sup>

L'arbre dibuixa una ombra damunt l'herba.  
La llegeixes: hi diu «noguera».

So i ombra i arbre i tu sou u.  
I sou deu mil.

[Una boira atura el temps: el vol de llum d'un ocell.]

## 4. LA LUZ.

### 4.1. Valente.

#### 4.1.1. Declinación de la luz<sup>96</sup>

¿Cómo podría adentrarme más en este otoño,  
cómo podría a lo menos visible  
entrar desde los oros  
de tu feraz recogimiento, madre  
naturaleza?

El sueño de los arces vuela  
del amarillo al rojo incorruptible.

Sobre las encendidas hojas  
cumple la luz su ciclo  
oscuro y cede a la impalpable  
fecundación  
-oh luminosa noche-  
de la sombra.

#### 4.1.2. «LUEGO del despertar»<sup>97</sup>

LUEGO del despertar  
y mientras aún estabas  
en las lindes del día  
yo escribía palabras  
sobre todo tu cuerpo.

---

<sup>95</sup> (Clapés, 2020a: 85).

<sup>96</sup> (Valente, 2014: 368).

<sup>97</sup> (Valente, 2020a: 385).





## 4.2. Clapés.

### 4.2.1. «Observa, medita abans de fer.»<sup>103</sup>

Observa, medita abans de fer.

No pas sobre l'acció sinó sobre l'essència mateixa de l'escriptura.

Calla —palpa el silenci— per dir.

De la branca aprens la serenor.

Fins que tu mateix ets (la) branca.

### 4.2.2. XXXIII<sup>104</sup>

errar inacabable — vers el no res

dissolts en la llum

els mots del silenci — escriptura en blanc

### 4.2.3. I<sup>105</sup>

camines a les palpentes — pel marge

travesses alzinars garrigues maresmes bladars

una avinguda d'oms — un camí d'aire

les fosques aigües de la memòria

un silenci enfollit

enllà de l'itinerari albiures una clariana lluminosa — la casa

de la llum

creus haver arribat a l'indret d'on vas partir

i com més t'hi atances més sembla allunyar-se't.

### 5.2.4. *Caravaggio*<sup>106</sup>

La finestra de vidres polsosos filtra la llum morent que vela dues figures separades per un buit: el buit de l'absent. Com un salt en el temps, una altra llum -intensa, melosa-il·lumina aquells rostres i interpel·la les figures. La breu resplendor de l'enigma.

El temps passat i el temps present reduïts a un sol instant.

L'instant de la il·luminació.

---

<sup>103</sup> (Clapés, 2020a: 55).

<sup>104</sup> (Clapés, 2020a: 226).

<sup>105</sup> (Clapés, 2020a: 237)

<sup>106</sup> (Clapés, 2020a: 274).

## 5. EL CRISTAL.

### 5.1. Valente.

#### 5.1.1. Muerte y resurrección<sup>107</sup>

No estabas tú, estaban tus despojos.

Luego y después de tanto  
morir no estaba el cuerpo  
de la muerte.

Morir  
no tiene cuerpo.

Estaba  
traslúcido el lugar  
donde tu cuerpo estuvo.

La piedra había sido removida.

No estabas tú, tu cuerpo, estaba  
sobrevivida al fin la transparencia.

#### 5.1.2. XXX<sup>108</sup>

Venías, ave, corazón, de vuelo,  
venías por los líquidos más altos  
donde duermen la luz y las salivas  
en la penumbra azul de tu garganta.

Ibas, que voy  
de vuelo, apártalos, volando  
a ras de los albores más tempranos.

Sentirte así venir como la sangre,  
de golpe, ave, corazón, sentirme,  
sentirte al fin llegar, entrar, entrarme,  
ligera como luz, alborearme.

#### 5.1.3. «COMO CRISTAL, como crustáceo o larva,»<sup>109</sup>

COMO cristal, como crustáceo o larva,  
cuerpo voraz en otro cuerpo.

No vives sin su sangre.

Has ido violando  
con tus ventosas húmedas

---

<sup>107</sup> (Sánchez Robayna, 2014: 437).

<sup>108</sup> (Sánchez Robayna, 2014: 455).

<sup>109</sup> (Sánchez Robayna, 2014: 469).

los puntos más secretos.

Te hiciste sierpe, noche,  
viscosidad, residuos  
de cuanto el otro  
de sí no habría  
podido nunca morir bastante.

#### 5.1.4. «ESTAR»<sup>110</sup>

ESTAR.

    No hacer.

En el espacio entero del estar  
estar, estarse, irse  
sin ir  
a nada.

    A nadie.

        A nada.

#### 5.1.5. «LA FILTRACIÓN aérea de los cuerpos de transparencia...»<sup>111</sup>

LA FILTRACIÓN aérea de los cuerpos en la transparencia de la luz. El viento ha empujado los oscuros alvéolos del llanto a los desaguederos de París. No quedan ya residuos de la muerte. Tú bajas sosegado hasta este día. Lo saludas en paz. Y quién podría ahora arrebatarte esta imagen de ti que ni siquiera a ti te pertenece. Ser sólo del olvido, dices. Cuerpo que se confunde con el aire. No tienes nombre, tenuemente borrado, al fin.

#### 5.1.6. «LA PUERTA abre la casa hacia su adentro»<sup>112</sup>

LA PUERTA abre la casa hacia su adentro  
donde no estás.

    Vacío.

        Late

el corazón muy tenue, solo.

Todavía.

*(Últimos días de 1995)*

#### 5.1.7. «LOS caballos, los oros, la redonda»<sup>113</sup>

LOS caballos, los oros, la redonda  
plenitud de las cúpulas,  
los arcos, la andadura

---

<sup>110</sup> (Valente, 2014: 475).

<sup>111</sup> (Valente, 2014: 495).

<sup>112</sup> (Valente, 2014: 561).

<sup>113</sup> (Valente, 2014: 565).

vertical de las líneas que levanta  
la luz nacida de la piedra.  
Entraña.

Forma.  
Ha caído la noche.  
Todo  
parece ahora disolverse  
en su propio interior.  
Muy lenta  
se desgrana la música.  
Diríase  
que se escucha muy cerca.

¿Dónde?  
Tú sabes que la oyes  
cuando estás ya del otro lado  
de tu propio existir.

*(Piazza S. Marco, 1996)*

#### 5.1.8. «EL AMARILLO, el verde, el encendido...»<sup>114</sup>

EL AMARILLO, el verde, el encendido  
rojo sólo para morir  
bajo el tendido velo del otoño.

La luz no está en la luz, está en las cosas  
que arden de la luz tenaz bajo la lluvia.

Nada tiene más fuego en sus entrañas  
que la melancolía ardiente de esta hora.

Nada tiene más fuego que la ausencia.

¿Llorar?

Lloradme nunca.  
Me he perdido  
con el aire en las bóvedas tan bajas  
de un cielo que, piadoso, me disuelve.

#### 5.2. Clapés.

##### 5.2.1. III<sup>115</sup>

habitar just a la llinda de la paraula

allí on la llum  
és invisible i tot esdevé visible

---

<sup>114</sup> (Valente, 2014: 567).

<sup>115</sup> (Clapés, 2020a: 239).

5.2.2. VII<sup>116</sup>

la llum traspasa tota frontera — s'atansa al límit  
s'extravia — no pas en un altre banda  
sinó en el teu interior

5.2.3. IX<sup>117</sup>

gotes de rosada  
esteses en un fil d'acer

traces de silencis antics — absències recordades

5.2.4. XII<sup>118</sup>

buidar — buidar-se — deseixir-se  
de tota avidesa

ni posseir ni ser posseït  
— posseir és perdre—

desaparèixer dins la llum — confondre-s'hi  
aprenent a dubtar-ho tot

corprenedor so d'argila antiga

5.2.5. XVII<sup>119</sup>

habitar en el no-res  
albirar tan sols el buit que ets

després d'una retracció del déu mut

aquesta espessa boirina — la memòria

5.2.6. XXII<sup>120</sup>

aquest alè  
que ja ni és

aquests poemes  
escrits per Ningú

---

<sup>116</sup> (Clapés, 2020a: 243).

<sup>117</sup> (Clapés, 2020a:245).

<sup>118</sup> (Clapés, 2020a: 248).

<sup>119</sup> (Clapés, 2020a: 253).

<sup>120</sup> (Clapés, 2020a: 258).