

## La experiencia de la *Primeridad* en la poesía de J. A. Valente

Sandra Lucía DÍAZ GAMBOA  
UNED

RESUMEN: Los más valiosos y singulares aportes de la poética de Valente se concentran en la experiencia radical de la *Primeridad* —el origen de las cosas—, tal como la entendía Peirce, que implica la inmersión en «las cualidades del sentir», la corporalidad, el reconocimiento de la inmensidad del vacío creador y la unificación de la materia. La sensibilidad informe de la *Primeridad* constituye el fundamento del conocimiento. Los aspectos cosmogónicos del «aún no» están asociados con la materia oscura de la palabra en tanto que implica posibilidad.

PALABRAS CLAVE: *Primeridad*, El origen de las cosas, Latencia verbal, Corporalidad, Apertura de los límites, Indeterminación, Posibilidad, Fundamento del conocimiento, Ámbito de lo sensible, Cualidades abstractas, Soledad estética, Exotismo y despojo de la imagen, *Infiniversión*.

ABSTRACT: The most valuable and singular contributions to the poetics of Valente are concentrated in the radical experience of *Firstness*—the origin of things—, as Peirce understood it, which implies the immersion in “the qualities of feeling”, corporality, the recognition of how extreme Creator’s void is, and the unification of matter. The sensitivity property of *Firstness* constitutes the base for knowledge. The cosmogonic aspects of the “not now” are associated with the dark matter of the word since this implies possibility.

KEYWORDS: *Firstness*, The origin of things, Verbal latency, Corporality, Opening of limits, Indetermination, Possibility, Base of knowledge, Scope of sensitivity, Abstract qualities, Aesthetic aloneness, Exoticism and dispossession of image, *Infiniversión*.

### EL SON SIN FIN DE LA PIEL DEL PEZ

En este estudio vamos a sintetizar los aportes de la poética de Valente a la experiencia de la *Primeridad*, tal como la entendía Peirce.

La sensibilidad informe de la *Primeridad* constituye el fundamento del conocimiento. Los aspectos cosmogónicos del «aún no» están asociados con la materia oscura de la palabra en tanto que implica posibilidad.

La fenomenología está presente en el pensamiento peirceano bajo el nombre de faneroscopia, la cual trata del estudio del «fanerón», que sería equivalente al colectivo de todo lo que está presente en la mente. La faneroscopia incorpora la doctrina de las categorías: «clasifica y estudia los modos universalmente presentes en los fenómenos». De acuerdo con F. Zalamea estas categorías viven recursivamente:

Las tres categorías peirceanas son categorías vagas, generales e indeterminadas, presentes simultáneamente en todo fenómeno, pero que se van precisando y escindiendo de las demás según una progresiva y *recursiva* separación de planos interpretativos, en contextos cada vez más determinados<sup>1</sup>.

Ya que se trata de categorías *generales*, su indeterminación es fundamental para poderlas «encarnar» libremente en los diversos contextos relacionados con lo poético.

Peirce desarrolla sus tres categorías generales (*Primeridad*, *Segundidad*, *Terceridad*) desde dentro de la lógica matemática<sup>2</sup> y las sistematiza a finales de su vida. Las tres categorías se imbrican entre sí y transportan todos los ámbitos de la imaginación, la experiencia y/o el conocimiento.

La contextualización de las categorías peirceanas en la obra poética nos ayuda a profundizar en los cruces entre sentimiento, palabra y pensamiento; en la experiencia de sus umbrales. Con los tonos categóricos podemos explorar en la apertura o destrucción del sentido, la abducción de horizontes, la inmersión intersticial y el tejido de mixturas, las relaciones que se entretajan en el tránsito de las fronteras (espaciales, temporales, corporales, escriturales).

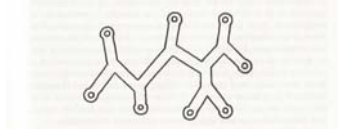
La categoría de la *Primeridad* tiene que ver con las cualidades del sentir, con lo ilimitado, con la creación poética y la abducción. La *Primeridad* es apertura, sondeo abstracto y visionario de lo que aún no es pero ya late. Instante vibrátil, flotando en el limbo de lo concebible e interpretable.

Los más valiosos y singulares aportes de la poética de Valente se concentran en la experiencia radical de la *Primeridad* —el origen de las cosas—, que implica la inmersión en «las cualidades del sentir», la corporalidad, el reconocimiento de la inmensidad del vacío creador y la unificación de la materia.

José Ángel Valente destaca el peso de la *Primeridad* en todas las definiciones que da de la palabra poética. En una de ellas leemos: «Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es su naturaleza el significar sino el manifestarse»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Zalamea (2001: 3).

<sup>2</sup> Peirce deduce la irreductibilidad de las tres categorías desde la lógica de relaciones, en la que la relación triádica no puede reducirse a díadas. Demuestra por medio de un pequeño laberinto que la idea de combinación implica la idea de *Terceridad*.



Dibuja los términos de la lógica de relaciones en forma de caminos que vuelven sobre sí mismos; entonces «ninguna combinación de caminos sin bifurcación puede tener más de dos términos, pero cualquier número de términos puede conectarse por medio de caminos que no tienen en parte alguna un nudo de más de tres senderos». Citado en Apel (1997: 181).

<sup>3</sup> Valente (2000c: 53).

En la *Primeridad* estamos en el *límite* de la génesis del poema, donde nos preguntamos ¿cuándo comienzan a respirar las palabras?

El tono de la *Primeridad* predomina en la poesía —en cuanto latencia verbal<sup>4</sup>— y las artes en general, ya que esta categoría considera lo *sensible*. Constituye una herramienta clave para entender lo *ilimitado* porque abarca la *indeterminación*, el enigma del *límite*, es decir, la disolución en la luz, el autoborrarse, el «antecomienzo», la absoluta libertad interior. La *Primeridad* es «el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa»<sup>5</sup>. Tal es el caso del «*Decir*» poético en cuanto pre-concepción, pre-espacio y pre-tiempo.

La *Primeridad* comprende la apertura de los *límites*, su indeterminación, que en la poética de Valente corresponde a los arquetipos de *nada*, *nunca* y *nadie*. A las isotopías de lo nocturno, lo quemado y anegado:

Bebe en el cuenco,  
en el rigor extremo  
de los poros quemados,  
el jugo oscuro de la luz.<sup>6</sup>

El *horizonte de la Primeridad* se funde en un continuo de transparencia que nos recuerda lo que Jaspers denomina «lo abarcador». Según este filósofo el ser de lo abarcador nos arrastra por todos lados hacia lo *ilimitado*<sup>7</sup>, es «aquello de lo que surge todo nuevo horizonte»:

Lo abarcador es lo que siempre se *anuncia* —en los objetos presentes y en el horizonte—, pero que *nunca* deviene objeto. Es lo que nunca se presenta en sí mismo, mas a la vez aquello en lo cual se nos presenta todo lo demás. Al mismo tiempo es aquello por lo que todas las cosas no son sólo lo que parecen inmediatamente, sino por lo que quedan *transparentes*<sup>8</sup>.

La *Primeridad* se ejemplifica como el instante de alejamiento del mundo, extrema abstracción de las «cualidades del sentir»: «la impresión total no analizada que produce cualquier multiplicidad no pensada como un hecho real, sino simplemente como una cualidad, como una simple posibilidad positiva de aparición»<sup>9</sup>; se trata de

<sup>4</sup> Fenómeno estudiado ampliamente por Domínguez Rey, A. (2002).

<sup>5</sup> Peirce (1987: 110).

<sup>6</sup> Valente (2001c: 273).

<sup>7</sup> Jaspers alude a lo que en matemáticas se llama *incompletitud*; aunque vivimos continuamente en un horizonte de saber vamos más allá abarcando la perspectiva que hay detrás del horizonte y que se nos rehúsa: «Así es el proceso de nuestro progresivo conocer. Mientras reflexionamos sobre este proceso nos preguntamos por el ser mismo que, sin embargo, parece retroceder siempre ante nosotros con el manifestarse de todas las apariencias que nos viene al encuentro. A este ser llamamos *lo abarcador*; pero no es el horizonte en el que reside nuestro saber particular, sino lo que jamás se hace visible ni siquiera como horizonte». Jaspers (1974: 39).

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Peirce, Ch. S. *Obra Lógica Semiótica*, op. cit., p. 111.

la cualidad en sí misma, «independientemente del hecho de ser percibida o recordada»<sup>10</sup>.

Palpamos los *límites* de la *Primeridad* en la expresión poética, pues esta vislumbra cualidades<sup>11</sup>: el fulgor, la respiración, la musicalidad, el vacío, el azar, la sensación, el exotismo, lo impersonal, el rumor, la materia, la salida mística, la «proximidad»<sup>12</sup>, lo «nuevo», la pasividad, la libertad (variedad y multiplicidad)<sup>13</sup>, lo informe, lo súbito, la retracción, la vida, el aislamiento, lo ininteligible, el adentramiento, el sentimiento, la «posibilidad»<sup>14</sup>. La *Primeridad* en la expresión poética traduce el *límite de la ausencia*, el lenguaje es sensibilidad, pasividad, incesante sujeción a todo, «deseo insaturable de lo invisible».

<sup>10</sup> Aduce Peirce: «Las ideas típicas de la *Primeridad* son cualidades del sentir, o meras apariencias. El color escarlata [...] la cualidad en sí misma, independientemente del hecho de ser percibida o recordada, [...] que debe prescindir totalmente de todo lo conexo a ella, en el percibirla o en el recordarla, que no pertenezca a la cualidad misma [...] [La cualidad de escarlata][...] Es, muy simplemente, una peculiar posibilidad positiva, independientemente de cualquier otra cosa» (Peirce 1986: 87).

<sup>11</sup> Habría cualidades por ser descubiertas, creadas o reconocidas por los poetas, Peirce (1987: 202-3) escribe: «La *Primeridad* comprende las cualidades de los fenómenos, tales como rojo, amargo, tedioso, duro, desgarrador, noble, y hay sin duda múltiples variedades que nos son totalmente desconocidas [...] Las cualidades se funden entre sí. No tienen identidad perfecta, sino tan sólo similitudes o identidades parciales [...] Probablemente si nuestra experiencia de las mismas no fuera tan fragmentaria, no habría en absoluto demarcaciones tan bruscas entre las mismas. No obstante, cada una es lo que es en sí misma sin ayuda de las demás. Son determinaciones únicas pero parciales».

<sup>12</sup> La proximidad es la pasividad de la obsesión, lo no tematizable. Lévinas considera la obsesión como una relación entre mónadas, cuya expresión remite a la *sustitución*, a la pasividad del sí mismo: «anterior a la apertura de puertas o de ventanas, a contrapelo de la intencionalidad, la cual es una modalidad de la obsesión y de ningún modo plenitud de esta relación. La expresión a través de cada mónada de todas las demás remite a la substitución, en la que se resuelve la identidad de la subjetividad. El yo obsesionado por todos los otros, soportando todos los otros, es la inversión del éxtasis intencional. Pasividad en la cual el Yo es Sí mismo bajo la acusación perseguidora del prójimo» (Lévinas 2003: 149).

<sup>13</sup> Hay un nexo entre *Primeridad* y libertad: «La idea de primero predomina en las ideas de fresca, vida, libertad [...] La libertad sólo puede manifestarse a sí misma en una ilimitada e incontrolada variedad y multiplicidad, y, así, lo primero se hace predominante en las ideas de inmensa variedad y multiplicidad [...] *Primeridad* es predominante en la idea de ser, no necesariamente en base a lo abstracto de tal idea, sino de su autoinclusividad. No es por estar separada de las cualidades que *Primeridad* es más predominante, sino por ser algo peculiar e idiosincrático. Lo primero predomina en el sentir, en tanto es distinto de la percepción objetiva, voluntad y pensamiento» (Peirce 1988: 128).

<sup>14</sup> Se trata de una modalidad de posibilidad distinta de la modalidad de la posibilidad propia de la *Terceridad*, según Peirce (1987: 160): «La *Primeridad* es el modo de ser que consiste en que su sujeto es definitivamente lo que es, al margen de cualquier otra cosa. Eso sólo puede ser una posibilidad [...] El modo de ser un color rojo, antes aún de que cualquier cosa en el universo fuera roja, era no obstante una posibilidad cualitativa positiva. Y el color rojo, en sí mismo, incluso si se corporiza, es algo positivo y sui generis. Atribuimos en forma natural la *Primeridad* a los objetos exteriores, es decir, suponemos que tienen en sí mismos capacidades que pueden o no ya estar realizadas, que pueden o no realizarse alguna vez, aunque no podemos saber nada de tales posibilidades (salvo) en la medida en que se realicen».

La sombra de la caligrafía respira inmemorial, atraviesa con ligereza todos los límites espacio-temporales. La vibración de la voz resulta entonces, podemos decir, asistencia continua del significante, aquello que va diciendo continuamente en todo lo dicho, el habla de lo hablado, la articulación de fondo.

Las cualidades transfieren la ausencia, son potencialidades<sup>15</sup> meramente abstractas<sup>16</sup>, están aisladas de toda referencia, se «tocan» inconmensurablemente en un no-lugar, en un quizás separado de la actualidad de la existencia. Esta potencialidad de la *Primeridad* es lo que Valente llama «raíz de engendramiento», cuya cualidad vibratoria es el límite de la acuidad de la letra:

Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal.<sup>17</sup>

Las cualidades, también son algo vago y potencial en la medida en que son generales<sup>18</sup>.

La idea de cualidad como viscosidad, quietud o vibración considera el fenómeno como una mónada, aislada en sí: «sin referencia a sus partes o componentes y sin referencia a ningún otro»<sup>19</sup>. De tal modo las palabras *aisladas*, en un poema, son como mónadas que podemos ver a lo lejos y tocar por todos sus bordes y vértices. Estamos expuestos a su expresión.

Así la *cualidad* de «pez», la experimentamos en la escultura ligera de sus letras. Sus contornos profundos son los de una palabra *trans-ida*; sus bordes deslindan la lejanía:

---

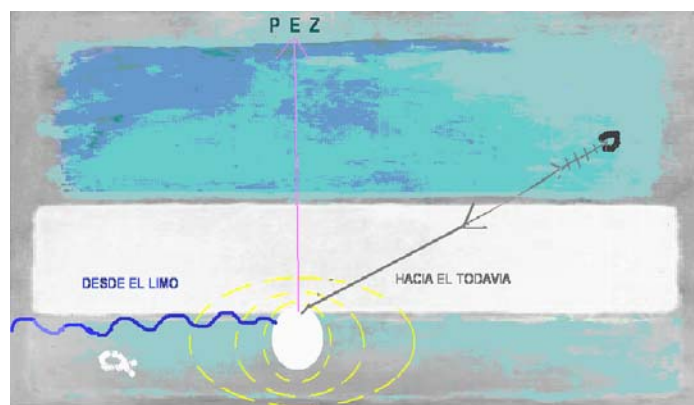
<sup>15</sup> Este concepto lo enuncia, Peirce, así: «Un elemento separado de todo lo demás y en ningún mundo excepto en él mismo, puede decirse, cuando reflexionamos sobre su aislamiento, que es meramente potencial» (Peirce 1987: 203).

<sup>16</sup> *Op. cit.*: 204.

<sup>17</sup> Valente (1999c: 69).

<sup>18</sup> Peirce (1987: 203).

<sup>19</sup> La mónada es independiente de la existencia, aclara Peirce (1987: 206): «No debemos considerar si existe o si es solamente imaginaria, porque la existencia depende de su sujeto que tenga una plaza dentro del sistema general del universo. Un elemento separado de cualquier otro y en ningún mundo más que en sí mismo, puede decirse, cuando nos ponemos a reflexionar sobre su aislamiento, ser meramente potencial».



Cualidad del «pez»

Este diagrama que hicimos nos sirve para abducir la *Primeridad* de la palabra aislada *pez*, su carácter matérico y su densidad musical. En su materia adivinamos los segmentos de sus desamaneceres y en su densidad musical el eco del nunca. Vislumbramos la percusión del «pez» desde los remotos giros de su piel en que todavía está el fundamento del son.

Y con esto podemos hacer un poema titulado «Cualidad del “pez”»:

Pez zona perdida de los espejos,  
brevez el mundo.  
 Pez pulsando el estambre del sol  
 Pez ac(u)oso del oído  
 Silénciame  
 pez.

Las cualidades son puros posibles, arcos tendidos en lo invisible, «quizás». La *Primeridad* es la categoría del «puede ser», la posibilidad de un «pez», un «ave» o un «molusco»; sería el instante «futuro» del «nacer a la mañana del mundo»<sup>20</sup>, lo posiblemente posible de lo imposible, el *límite* más tenue del tiempo, el vuelo vacío sin ave, la ocultación del canto, el destiempo:

[...]  
 Postreros pájaros borrados  
 en la declinación oscura de la luz.<sup>21</sup>

De este poema podemos dibujar un diagrama de sus *límites*:

<sup>20</sup> Valente (1999b: 492).

<sup>21</sup> Valente (1999c: 227).

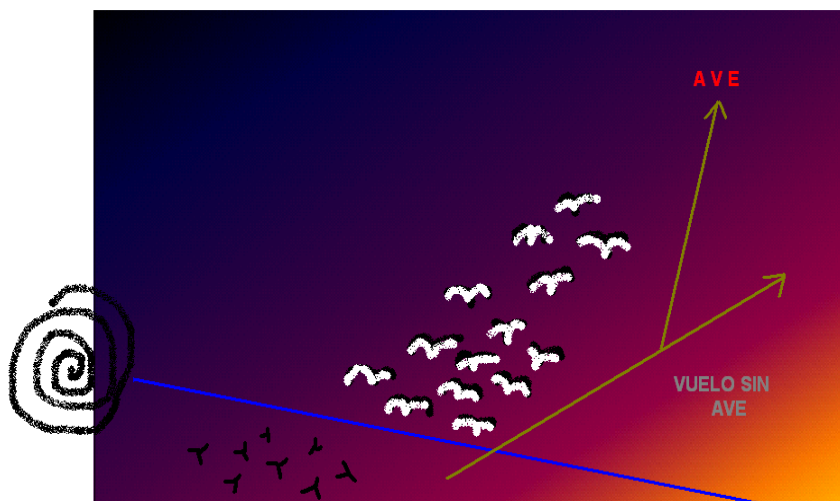


Imagen del lenguaje, sombra del vuelo; vuelo retirado en su articulación oscura.  
Vuelo a contraluz. Vuelo sin ave.

Este vuelo a contraluz de la palabra correspondería a su *límite expectrovertido*<sup>22</sup>: bordes ardientes o arrasados, resplandor extraviado, cerrado sobre sí. Imagen del lenguaje, sombra del vuelo; vuelo retirado en su articulación oscura.

Leemos en los poemas de Valente todas las *sombras del límite* (nada, nunca y nadie) desde el haz de luz de lo trascendente (la ausencia, la alteridad) en todas sus articulaciones audibles-inaudibles, conformándose en un icono *invariante*, el icono de las «fronteras arrasadas» en que se consume la palabra poética:

[...]  
La palmera del huerto  
ardió hasta el alba,  
límite,  
su tenue luz borrada,  
de qué imposible nominación.  
[...]

<sup>22</sup> El desarrollo de este concepto se encuentra en Díaz Gamboa (2008: 277-301) y la síntesis de los conceptos de *infiniversión* y *expectroversión* en Díaz Gamboa (2009: 56-80). Los conceptos *expectrovertido* e *infinivertido* tienen que ver con una propiedad de propiedades. Las palabras en su proceso de liberación *viran* y *vibran* hacia el Límite de lo infinito. El *vibrar* y *virar* de la materia y sentido verbal implica un múltiple acorde de geometrías. Así, en el campo semántico del *virar* escuchamos en las palabras el girar, cambiar, voltear, *invertir*, desviar, desplazar, trasladar, y podemos deducir un ritmo o estructura de los *límites* que llamamos *infinivertida*. Y del campo del *vibrar* vislumbramos el latir, oscilar, *irradiar*, temblar, balancear, sacudir, trepidar, palpitar; deducimos otro ritmo de los *límites*, entrelazado con el anterior, que presenta una estructura *expectrovertida* y con este nombre la llamamos.

Las cámaras del aire,  
la indescifrable luz del laberinto,  
las letras incendiadas  
como los grandes pájaros  
en los confines del amanecer<sup>23</sup>.

Las letras incendiadas siguen el ritmo de la experiencia extrema del desaparecer, trazan los diagramas del transir y desdecir, acontecen en la pragmática de las palabras que corresponde al ensombrecimiento. Por este proceso la «palmera» se torna intocable e irreconocible: pájaro en el confin del amanecer. Adentrándonos en los destellos de la *Primeridad* escuchamos la luz del *alba*, la *a* de la nada que arde y arrasa: *palmera, ardió, alba, borrada, cámaras, aire, incendiadas, grandes, pájaros, amanecer*; la *e* que enreda y eleva: *Palmera, tenue, aire, indescifrable, del, laberinto, letras, incendiadas, confines, amanecer*; la *i* que pliega y deslíe: *ardió, límite, imposible, indescifrable, incendiadas*; la *o* que horada: *huerto, borrada, imposible nominación*; la *u* del hundimiento y la luz: *tenue luz*.

Las figuras de la voz filiforme en el poema diagramatizan su siembra lenta en la luz laberíntica de lo indecidible e indecible —el amanecer del todavía de la palmera—, los restos del canto, la aniquilación. Abducimos que las «fronteras arrasadas» podrían ser, en general, un icono de la *Primeridad* del *límite* poético que se dibuja o desdibuja correlativo a la inmersión en la ocultación del signo y/o consumación: *imposible nominación, letras incendiadas*.

La importancia primordial de la función icónica en el proceso semiótico fue explorada profundamente por Peirce, demostrando que el conocimiento matemático implica la contemplación pura: «mediante la construcción y la observación diagramáticas la matemática dirige los experimentos desde la esfera de la imaginación pura de lo posible»<sup>24</sup>. El contacto de la función icónica del lenguaje con el «lenguaje de la naturaleza» que le precede permite a Peirce la comparación cualitativa entre el conocimiento y lo real<sup>25</sup>. La expresión icónica de lo poético o «conciencia estética» le permite fundamentar las ciencias normativas, es decir, estructurar semióticamente la categoría de la «*Primeridad* de la *Terceridad*», ya que la cualidad de lo poético expresa icónicamente el «desarrollo del orden ideal del universo»<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Valente (1999c: 214-25).

<sup>24</sup> Apel (1997: 194).

<sup>25</sup> Se trata de un descubrimiento radical de la importancia de la *Primeridad*, anota Apel (1994: 163): «La teoría icónica de los predicados perceptivos hizo posible, por vez primera, la introducción, en el marco de la representación conceptual, de la comparación cualitativa entre el conocimiento formulado lingüísticamente y el ser-así de lo real; y sobre todo, posibilitó la introducción, en ese mismo marco, de la percepción primaria del ser-así de lo real como función de la información empírica. Incluso la comprensión «antropomórfica» del mundo, a la que Peirce se refiere una y otra vez como «afinidad del alma humana con el alma del universo» ha de deducirse, en tanto que horizonte heurístico de toda hipótesis científica, de la concepción semiótica de la función icónica del conocimiento».

<sup>26</sup> *Op. cit.*: 161.

La sensibilidad informe de la *Primeridad* constituye el fundamento del conocimiento. Por lo cual el germen de la lógica contrafáctica y los condicionales los podemos rastrear en la relación de los aspectos *cosmogónicos* de la *Primeridad*, que tal como los plantea Peirce los reencontramos en la poética de Valente<sup>27</sup>. Estos aspectos del «aún no» están en la *Primeridad* asociados con la *materia* en tanto posibilidad y con la *nada* que caracteriza los comienzos del mundo como su futuro abierto.

### LA DEVASTACIÓN DE LA REALIDAD

La devastación de la realidad puede ser considerada como una experiencia de la *Primeridad* y por tanto vivida en los *límites*. Encontramos en el pensamiento de Valente una forma *expectrovertida* de captar la realidad, una síntesis real de lo espectral. En uno de sus ensayos escribe:

Toda forma nueva, desconocida, de la realidad nos obliga a modificar nuestros sistemas de percepción y expresión, que son un solo y único sistema en el conocimiento poético [...] Las formas no conocidas, insumisas, de la realidad han de ser soñadas, es decir, han de existir en un ámbito exento de las represiones censorias: espacio del sueño creador, de la palabra poética. La realidad es pugnaz, cosa que suelen ignorar los realismos, y batalla por un ámbito donde liberarse<sup>28</sup>.

En esta inflexión meditativa se refleja la radicalidad de la experiencia poética por la cual José Ángel Valente tenderá a elaborar un material de pensamiento fronterizo para captar fuerzas no pensables en sí mismas sino como mediación en un tercer elemento, *el cuerpo*, que sería el *continuo* de la escala enigmática de la materia. En esta lógica polivalente, la relación esencial está siempre en el *límite* de lo vivo; en el vacío donde «la materia es germen de la luz»<sup>29</sup>. El lugar donde convergen una «materia oscura» o limo y unas fuerzas bio-energéticas de otro orden, inmemoriales, cósmicas; fuerzas cuya invisibilidad se hará visible al comprender el interior de estas; se trataría de la creación poética en su proceso de apertura al infinito.

La poesía se concentrará solo en intensidades, fuerzas, densidades que viven en los intersticios de lo incomprensible, lo indecible de la realidad, lo invisible. Poesía que apela a la altura infinita, al deseo de lo invisible como alejamiento radical, «deseo de lo absolutamente Otro». Invisibilidad que revela una lógica que apenas ha sido estudiada, la cual «no indica una ausencia de relación», sino que «implica relaciones con lo que no está dado, de lo cual no hay idea»<sup>30</sup>.

Lo que hemos argumentado nos lleva a conjeturar que la poesía y/o el pensamiento que Valente sigue hasta los extremos, siempre más allá en todas las direccio-

<sup>27</sup> Aunque Valente los toma de Ernst Bloch.

<sup>28</sup> Valente (1999a: 24).

<sup>29</sup> Vid. Goytisolo (1995: 143-53).

<sup>30</sup> Vid. Lévinas (1999: 58).

nes, nos podrían permitir aproximarnos a lo que nos queda por descubrir: la materia, la vida, el pensamiento, el cosmos: la realidad. Tal lo expresa en sus poemas:

ESTABAS desleída en la dulzura  
de los secretos jugos de tu cuerpo  
y te llevaba el agua  
como a una larga cabellera verde  
engendrada en los limos  
obstinados del fondo.

Era tu forma ese deshacimiento.  
Brotar.

Fluir.

Abandonarse.

Bajaba el aire hasta los límites  
perfectos de tu piel.  
[...]<sup>31</sup>

El limo, es decir, el Verbo y, el pensamiento, el cuerpo y/o el Cosmos pueden ser comprendidos como procesos bio-energéticos convergentes. Todos ellos serían variaciones de un error en lo cóncavo; estarían prendados de lo que Domínguez Rey llama «Retracción»<sup>32</sup> rítmica (equivalente a la inocencia). El movimiento paradójico de esta retracción es como el bucle cruzado de la vida, es su memoria más profunda: la respiración de la alteridad.

Aquel latido inmemorial, aquella respiración se da en lo «inmediato»<sup>33</sup>, en la pura existencia. Y en el lenguaje poético es «interpelación», desnudez, *Primeridad*<sup>34</sup>.

La categoría de la *Primeridad* —el modo de lo que es «tal como es, positivamente» y sin ninguna referencia— del lenguaje de nuestro poeta, se advierte en la relación inmediata que se establece con la *desnudez* desligada de toda forma, pero que tiene un sentido por sí misma, y que (aquí se trasluce —en una convergencia filosófica— como *Primeridad* de lo que Lévinas llama el «Rostro») comienza a significar antes de configurarse el significado compacto del conocimiento: «significa antes que proyectemos la luz sobre ella, que no aparece como privación sobre el fondo de una ambivalencia de valores (como bien o mal, como belleza o fealdad), sino como *valor*

<sup>31</sup> Valente (2000a: 77).

<sup>32</sup> Retraer la vida a su ritmo, nos dice Domínguez Rey (2002: 177), es «recuperarla de las falacias a que el canon sucesivo del discurso la somete en suspensión fenomenológica. La retracción poética innova un ritmo en cada presente de vida. Es la novedad creadora de la inocencia».

<sup>33</sup> Una exterioridad que no se reduce, como en Platón, asevera Lévinas, «a la interioridad del recuerdo [...] Permite describir la noción de lo inmediato [...] Lo inmediato es la interpelación y, si se puede decir, lo imperativo del lenguaje. La idea del contacto no representa el modo original de lo inmediato. El contacto es ya tematización y referencia a un horizonte. Lo inmediato es el cara-a-cara» (Lévinas 1999: 75-6).

<sup>34</sup> La *Primeridad* constituye una de las tres categorías universales que Peirce matizó varias veces a lo largo de su vida; en sentido amplio la *Primeridad* es «el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa» (Peirce 1987: 110). Esta categoría se podría relacionar con la noción de «rostro» de Lévinas.

*siempre positivo*. La desnudez es rostro [...] *Es por sí mismo y no con referencia a un sistema*»<sup>35</sup>.

Esta desnudez es la realidad amorfa —limos del fondo, fango de la nada, etc.—, caracterizada por Valente como «pugnaz» y «desconocida», la cual descubriría una «existencia sin mundo»<sup>36</sup> en donde la sensación prevalece en su «exotismo»<sup>37</sup>:

[...]

Blancura.

Y ya oblicuo, el poniente la encendía  
para nacer de ti aquella tarde  
de qué lugar, qué tiempo, qué memoria<sup>38</sup>.

Ningún lugar, ningún tiempo, nadie; solo la espiral remota, incesante, entre el fermento geológico del fondo y la superficie («sol opaco») de la potencia. Condensación vital, *energeia*<sup>39</sup>. Oquedad errante que engendra lugares no señalados, autónomos («significante en el transcurso de la significación»<sup>40</sup>). Intersticios de la realidad, existencia:

[...]

Me he perdido

con el aire en las bóvedas tan bajas  
de un cielo que, piadoso, me disuelve<sup>41</sup>.

El aire, el cielo, los elementos nos envuelven, nos contienen sin poder ser contenidos, no tienen formas, no vienen de ninguna parte, no se conocen, se viven como pura cualidad; son la fuerza inmediata de la existencia que nos disuelve.

La luz o la tierra o el cielo o el viento, solo la dimensión anónima de la profundidad del elemento que se prolonga y se pierde. Donde nada empieza ni termina. Invasión de las «pregnancias»<sup>42</sup> como una especie de «fluido» que difunde en el universo formas salientes, transformándolo en un entorno significativo. Continua ruptura y conformación de la vida, del poema.

<sup>35</sup> Según Lévinas (1999: 98), «la obra del lenguaje es distinta» precisamente por su relación directa con la desnudez, con el «rostro» «La desnudez del rostro no es lo que se ofrece a mí para que lo devele y que, por esto, me sería ofrecido, a mis poderes, a mis ojos, a mis percepciones en una luz exterior a él. El rostro se ha vuelto hacia mí y es esa su misma desnudez. *Es por sí mismo y no con referencia a un sistema*».

<sup>36</sup> Este es un valioso argumento de Lévinas que contrasta con lo que se tenía por demostrado. *Vid.* Lévinas (2000: 35).

<sup>37</sup> Domínguez Rey (1997: 66).

<sup>38</sup> Valente (2000a: 77).

<sup>39</sup> Tal fuerza es descrita del siguiente modo por Domínguez Rey (1992: 139-40):

<sup>40</sup> *Op. cit.*: 140.

<sup>41</sup> Valente (2000a: 71).

<sup>42</sup> El concepto de *pregnancia* ha sido introducido por el matemático René Thom en la base de una teoría «semiótica» de la regulación biológica. *Vid.* Thom (1990: 22-60).

Al ser disueltos en lo elemental, la fuerza inmediata de la existencia<sup>43</sup> nos sumerge en la alteridad. Irrumpen, de este modo, las cualidades conexas de la impersonalidad, elementalidad y vulnerabilidad que serían características de la lógica de la *Primeridad*, cualidades del sentir que se pueden asociar en niveles paralelos con diversos acontecimientos complejos de la poética de Valente como son: la «materialidad» (la materialidad de la noche, de la escritura, etc.), el «recomenzar» —el Deseo— (los comienzos abruptos e incesantes), la densidad existencial (del vacío mismo), la desnudez de una musicalidad inmemorial, la levedad de la altura (del desprendimiento), la tensionalidad del arco tendido, la retracción (la anterioridad del exilio).

Materialidad, «musicalidad», densidad, anterioridad, alteridad o levedad son cualidades-potencias, cualidades abstraídas en un segundo grado, son la «pasividad de la pasividad»; matices de la *Primeridad* que conciernen a lo nuevo en la experiencia, el fulgor, lo vívido, lo inmediato (que según Lévinas corresponde al «Rostro»<sup>44</sup>, como expresión e interpelación), lo fugaz y sin embargo eterno. No son sensaciones, sentimientos ni ideas, sino «cualidades» de sensaciones, de sentimientos o ideas posibles. Son puras posibilidades, anteriores a cualquier conceptualización, y, aun así, son generales:

La *Primeridad* consiste en ‘ser o existir independientemente de cualquier otra cosa’; es el Espíritu, la cosa en sí, el nómeno que escapa al entendimiento humano (1.357)<sup>45</sup>, pero del cual sin embargo puede tomarse conciencia: es sentimiento. A través de ella se alcanza la unidad del universo, pero más acá de lo expresable, de modo que no es más que un ‘posible’ (1.304) que siempre se aleja: es lo irrealizable. Es ‘el origen de las cosas, considerado no como conducente a algo, sino en sí’. Luego es ‘fenómeno’, punto de partida<sup>46</sup>.

Una misteriosa generalidad, un misterioso deseo de lo invisible. La *Primeridad* nos permitiría pensar el Deseo - desde lo que Valente llama su «inmovilidad veloz»- con la lógica del arco tendido al infinito que es relación alterativa con un término desconocido; el deseo como «partida sin llegada», excedencia, exterioridad, existencia. Infinita posibilidad de lo imposible:

INTERMINABLE término al que llego,  
donde nada termina,  
donde el no ser empieza

<sup>43</sup> La existencia como deseo, o mundo de lo elemental. *Vid.* Domínguez Rey (1997: 66).

<sup>44</sup> La noción de rostro significa la anterioridad filosófica del ente sobre el ser, destaca Lévinas: «una exterioridad que no recurre al poder ni a la posesión, una exterioridad que no se reduce, como en Platón, a la interioridad del recuerdo [...] Permite describir la noción de lo inmediato. Lo inmediato es la interpelación y, si se puede decir, lo imperativo del lenguaje. La idea del contacto no representa el modo original de lo inmediato. El contacto es ya tematización y referencia a un horizonte. Lo inmediato es el cara-a-cara» (Lévinas 1999: 75-6).

<sup>45</sup> Las cifras se refieren a los *Collected Papers* de Peirce, cfr. *infra* n. 177.

<sup>46</sup> En tanto que, para Kant, aduce G. Deladalle (1996: 34), «el fenómeno no dice nada del nómeno, para Peirce, por su *Primeridad*, el fenómeno es de la naturaleza del nómeno, simple posible, irrealizable nómeno, partida sin llegada, y sin embargo “nouménico”».

interminablemente a ser  
pura inminencia.<sup>47</sup>

El devenir está incluido ya en la frontera; el umbral es infinito, el devenir no tiene término; es deseo, *Primeridad*. He aquí una equivalencia de fondo entre categorías ya *ontopoéticas*, como las denomina Domínguez Rey.

La frontera de la *Primeridad* y la *Segundidad* abarcaría la existencia transicional y lo súbito del Deseo —en su incesante comenzar— en que se ordenan los comienzos misteriosos y abruptos de poemas como los del *Cántico* o del *Cantar de los Cantares* —«Bésemelo con los besos de su boca»—.

El Deseo constituye la versión poética del teorema de *incompletitud*.

El Deseo que busca —sin saber dónde— interminablemente «esa» mirada que lo engendre, que le haga existir; que se manifiesta, a su vez, en la tensión del poema, que lleva dentro de sí lo que «no puede contener», Valente lo testimonia así:

Existo, pues, en tal contexto a causa de mi deseo. Existo en una expectativa de existir que me abre, en un terrible alumbramiento, hacia el otro o hacia su ausencia o hacia su no soportable privación. Estoy solo, estoy en un gran escenario desierto y todo yo existo en el umbral de la pura expectativa del otro, en esa tensa expectativa que termina por hacerse naturalmente grito o gemido [...] Soy tan sólo, en el hueco de tu no estar<sup>48</sup>.

Esa existencia en la oquedad, ese alumbramiento, el devenir, sería el proceso del deseo, que extrae de sí intensidades que instauran relaciones de movimiento y de reposo, «las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene», según un principio de aproximación muy particular que «indica lo más rigurosamente posible una *zona de entorno o de copresencia*», afirman Deleuze & Guattari<sup>49</sup>. El devenir se incluye en otro devenir, «el devenir no produce otra cosa que sí mismo»<sup>50</sup>. El fluir del deseo se acrecienta en el vacío, en la ausencia.

La existencia se reconocería en la ausencia que es presencia. Esta expectativa de lo que no está comprendería la forma de la participación mística en la que el sujeto pierde el carácter privado para retornar a un fondo indistinto, un abismo de paradójica ausencia, en donde se reconoce lo que Lévinas llama el *hay*<sup>51</sup>, esa compacidad de la presencia que sería el naufragio más desértico:

TU súbita presencia.

Toda tu luz irrumpe duradera, dura  
como la piedra.

<sup>47</sup> Valente (2000a: 93).

<sup>48</sup> Valente (2000a: 204-5).

<sup>49</sup> Deleuze & Guattari (1997: 275).

<sup>50</sup> Devenir no es imitar a algo o a alguien, destacan Deleuze & Guattari (1997: 244), «devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de velocidad y de lentitud».

<sup>51</sup> *Vid.* Lévinas (2000: 81). Sobre el *hay* se reflexionará más adelante.

Vienes  
 tan inmóvil, tan adentro de ti.  
 Lo hondo.  
     En tu sola existencia,  
 tu sola luz, estás  
 ardiendo para siempre.<sup>52</sup>

En la poética implícita en este poema se nos dice, entre otras cosas, cómo funciona la estética actual, (donde) (en el que) el exotismo de la sensación que sigue la lógica de la *Primeridad* aísla todo objeto convocándolo en sí mismo para producir un elemento nuevo, «extraño —dice Lévinas— a toda distinción entre un ‘afuera’ y un ‘adentro’, rehusándose incluso a la categoría del sustantivo»<sup>53</sup>.

Lo sensible acontece por sí mismo sin que haya nada que aparezca; es una pura cualidad sin soporte; su movimiento viene incesantemente y nos inunda, en palabras de Domínguez Rey: «La sensación tacta la existencia antes que cualquier forma, con todo su peso e *impasible presencia*»<sup>54</sup>. Estamos, entonces, en la *Primeridad*, pues, decíamos, que ésta constituye las cualidades de la sensación, lo desprendido, lo inmediato, lo súbito, lo espontáneo, lo independiente de cualquier concepción o referencia a algo más. Este aislamiento supone también la condición de la imagen, de su propia generación. La imagen como lo inasible, el alejamiento y/o el despojo.

Por lo que acabamos de decir, en gran parte del arte actual predominaría la *Primeridad*; para continuar apoyando esta hipótesis podemos agregar, por ahora, al menos dos aspectos más —que ya han sido estudiados por el propio Valente— y que son: la tendencia a considerar una «materia única»<sup>55</sup>, «anterior a la separación de los sentidos»<sup>56</sup> y el intento de captar al pájaro de la inspiración un segundo antes del vuelo, anterioridad que se relacionaría con el fondo de inocencia de la categoría que tratamos, respecto de lo cual Peirce enfatiza lo siguiente:

La idea de lo absolutamente primero debe estar separada por completo de toda concepción o referencia a cualquier otra cosa, pues lo que implica un segundo es en sí mismo para ese segundo. Por consiguiente, lo primero debe estar presente y ser inmediato, de tal modo que para una representación no sea un segundo. Debe ser fresco y nuevo...; ser iniciador, original, espontáneo, libre; de otro modo, es segundo para una causa que lo determina. Es también algo vívido [...] Precede toda síntesis y toda diferenciación; no tiene unidad ni partes. No puede ser un pensamiento articulado: si se lo afirma, ya ha perdido su inocencia característica, pues la afirmación siempre implica una negación de alguna otra cosa. Si se deja de pensarlo, se desvanece<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> Valente (2000a: 74).

<sup>53</sup> Lévinas (2000: 72).

<sup>54</sup> Domínguez Rey (1997: 70).

<sup>55</sup> Valente (1992: 48).

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Peirce (1987: 173).

Las ideas aquí indicadas en dirección a lo primero coinciden con los argumentos acerca de la libertad que proponía Valente en la cita con la que se comenzaba este apartado —problemática, por lo demás, sobre la que siempre vuelve—.

Lo primero, en su presente inmediato, ya incluye un devenir (propio del deseo); su carácter monádico es fluido; su adentramiento, exotismo. Lo primero permite pensar lo compacto y lo difuso a un mismo tiempo; el movimiento y la inmovilidad; lo general y lo parcial. Dentro de esta lógica, las cualidades son captadas en el devenir del mismo instante, ya que siempre funcionan como líneas de «desterritorialización»<sup>58</sup>. Esta vaguedad es propia de su generalidad.

La generalidad de las cualidades es «de esa especie negativa, dice Peirce, que pertenece a lo meramente potencial como tal»<sup>59</sup> y, aclara en otra parte la misma idea, con igual tono: «Las cualidades, en la medida en que son generales, son en cierto modo vagas y potenciales»<sup>60</sup>. Las cualidades principian independientes de cualquier mundo, de cualquier mente; solo existen en sí mismas, sin nexos, incomprensibles, indescomponibles. «Son determinaciones únicas pero parciales»<sup>61</sup>.

Las cualidades se advierten cuando prestamos atención a cada parte del universo por sí misma; libre de cualquier sentido (independiente de la mente, del sujeto) y de los sentidos (independiente de su existencia. Invisible o imaginaria). En la novedad de este razonamiento Peirce se muestra particularmente agudo en sus críticas con los conceptualistas y los nominalistas y se anticipa a la caracterización del proceso que sigue el arte moderno en lo que Lévinas llama «el exotismo»<sup>62</sup>, que «funciona al margen de la percepción objetiva y de la interioridad cognoscente»<sup>63</sup>.

Las reflexiones de Peirce sobre la autonomía y la autosignificación de las cualidades pueden, en efecto, confirmar el carácter exótico, la «soledad esencial» de la obra de arte y el proceso de des-objetivación y des-subjetivación que la misma comporta:

Una cualidad [...] no es cualquier cosa que dependa en su ser de la mente, ya sea en la forma de sentido, ya sea en la forma de pensamiento. Tampoco depende, en su ser, del hecho que alguna cosa material la posea. Que la cualidad dependa de los sentidos es el gran error de los conceptualistas. Que dependa del sujeto en que se realiza es el gran error de todas las escuelas nominalistas. Una cualidad es una mera potencialidad abstracta, y el error de esas escuelas consiste en sostener que lo potencial o lo posible es

<sup>58</sup> Una cualidad para Deleuze & Guattari (1997: 304), «sólo funciona como línea de desterritorialización de un agenciamiento, o que pasa de un agenciamiento a otro».

<sup>59</sup> Peirce (1987: 207).

<sup>60</sup> *Op. cit.*: 203.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> La sensación y la estética producen, como anota Lévinas (2000: 72): «las cosas en sí, no como objetos de grado superior, sino que, apartando todo objeto, desembocan en un elemento nuevo —extraño a toda distinción entre un “afuera” y un “adentro”, rehusándose incluso a la categoría del sustantivo».

<sup>63</sup> Domínguez Rey (1997: 68).

tan sólo aquello que lo real lo hace ser. Es el error de sostener que el todo, por sí sólo, es algo y sus componentes, por esenciales que sean para el mismo, no son nada<sup>64</sup>.

Esta indeterminación de la cualidad no solo es propia del acontecimiento estético, sino que está en la base de las mismas matemáticas, es la *Primeridad* de la *Terceridad* que posibilitará las síntesis en un orden distinto al de los objetos. Esto quiere decir que las cualidades sensibles que constituyen el objeto, a la vez no conducen a ningún objeto y son en sí; esta singularidad vendría a ser lo que Lévinas llama «musicalidad de la sensación», es decir, su acontecimiento en cuanto sensación; ya que en la música, efectivamente, la cualidad se despoja de «toda objetividad —y así, de toda subjetividad—, aparece como absolutamente natural»<sup>65</sup>.

La posición y el movimiento oblicuo que están en el origen de la producción artística y/o matemática se caracterizan por la libertad indescriptiblemente abierta que les confiere su capacidad de tener un «destino extraño» al sujeto, al contexto y a los supuestos fines<sup>66</sup>, es decir, al mundo dado. En la *Primeridad* se modificaría la propia contemplación y estaríamos en la pura relación, en una relación sin posesión, en la exterioridad total, fuera de sí, «en la cosa misma y no en una representación de la cosa»<sup>67</sup>.

En este nivel, la sensación se independiza como «cualidad originaria»<sup>68</sup>. La propia creación expone su separación, su originalidad o alteridad<sup>69</sup> en un movimiento diagonal, oblicuo, como el de la esquina atenuada de la flor y el ave pintados por un emperador chino:

El emperador Hui-Tsung pintó con exquisito cuidado en el detalle una codorniz y un narciso. Ni el ave ni la flor ocupan en la hoja del álbum el centro del espacio iluminado, sino un lugar de más ligera luz en la esquina derecha. Aunque pintados con la pericia de un experto en la contemplación de la naturaleza, ni el ave ni la flor pueden ser centro, sino tan sólo indicación del centro o guía del ojo que los mira para alcanzar la forma no visible en que el ave y la flor están inscritos...<sup>70</sup>

El extravío en la sensación deja la flor y el ave oblicuos, sin horizonte, desnudos, sencillos y absolutos. El exotismo alcanza «el fondo inmediato de la cosa aisla-

<sup>64</sup> Peirce (1987: 204).

<sup>65</sup> El sonido musical no es un ruido y está muy cercano a la génesis matemática. Lévinas afirma que «es susceptible de enlaces y de síntesis que no tienen ya nada en común con el orden de los objetos» (Lévinas 2000: 71).

<sup>66</sup> Obras de un extraño porvenir, como específica Ponzio (1998: 228), «al del sujeto que los ha producido, al contexto al que están ligados, a los fines a los que están inmediatamente destinados».

<sup>67</sup> Blanchot (1992: 125).

<sup>68</sup> La cualidad en cuanto originaria está, como sostiene Domínguez Rey (1997: 66), «despojada de su forma o de la relación a un sujeto cognoscente, perceptivo».

<sup>69</sup> En el proceso de la creación esta vuelve sobre su alteridad; aduce A. Ponzio (1998: 230) que «es como si, en ciertos momentos de la producción artística, la obra fuera en busca de su origen, como si expusiera ese proceso de separación, como si reflexionara sobre su misma alteridad».

<sup>70</sup> Valente (2000: 69).

da»<sup>71</sup>, lo en sí del objeto «cumple», según Domínguez Rey, con el desinterés del arte: «Se anula el *interesse*, la mediación del ser entre los objetos, orientada a su posesión o dominio. En el arte prescindimos de la película perceptiva, del reenvío de la cualidad o sensación al objeto»<sup>72</sup>. En este aislamiento del sensible se da un desvelamiento procesual de la «constitución cósmica»<sup>73</sup>. De este modo el arte cumple determinadas relaciones que preceden a lo cognoscitivo. La obra de arte queda suspendida, en silencio, escuchando.

En la *Primeridad* las cosas han perdido su perspectiva, aparecen en cuanto abdican; la existencia se llena de fisuras que agrietan el Universo; se impone la materialidad de lo innombrable, la cualidad desnuda, sobre la que nos ilumina Peirce:

Vemos que la idea de una cualidad es la idea de un fenómeno o de un fenómeno parcial considerado como una mónada, sin referencia a sus partes o componentes y sin referencia a ninguna otra cosa. No debemos considerar si existe o sólo es imaginario, porque la existencia depende de que su sujeto tenga un lugar en el sistema general del universo<sup>74</sup>.

Peirce se sitúa en el instante preciso de la existencia sin mundo para descubrir este «instante», en el acontecer de su exotismo. Desde este punto de vista parece que todo el Universo está compuesto nada más que por cualidades sensibles: la dureza, el escarlata, lo espeso, el dolor; todas libres de cualquier significación. En este estrato, Peirce excava en el instante —en su «relación excepcional con la existencia»<sup>75</sup> de la cual es por excelencia su realización— para descubrir la lógica de éste, la desmesura que «se espacia en una dimensión todavía insospechada»<sup>76</sup>; sigue —como Valente— el acontecimiento secreto del que este instante es posibilidad<sup>77</sup>, generalidad, vaguedad, variedad. Estaríamos, pues, en otra atmósfera, imaginando laberintos; posibilidades extremas de las significaciones humanas.

En la *Primeridad* quedamos absortos en los colores:

El amarillo, el verde, el encendido  
Rojo sólo para morir  
Bajo el tendido velo del otoño<sup>78</sup>.

<sup>71</sup> Domínguez Rey (1997: 66-7).

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Vid. ibid.*

<sup>74</sup> Peirce (1987: 206-7).

<sup>75</sup> En el punto de partida para comprender la función del instante, el pensamiento de Peirce coincide con el de Lévinas, para el cual el instante es, «por excelencia realización de la existencia» (Lévinas 2000: 104).

<sup>76</sup> *Op. cit.*: 35.

<sup>77</sup> La *Primeridad*, destaca Peirce (1987: 160), «es el modo de ser que consiste en que su sujeto es definitivamente lo que es, al margen de cualquier otra cosa. Eso sólo puede ser una posibilidad. Pues hasta tanto las cosas no actúen una sobre otra, carece de sentido afirmar que tienen un ser, a menos que sean tales que tal vez puedan entrar en relación con otras».

<sup>78</sup> Valente (2000a: 71).

En el exotismo puro el color o la palabra no son formas envolventes, simplemente uno u otra valen como la realidad misma<sup>79</sup>.

El color o la palabra en sí mismos son algo positivo y *sui generis* (la especificidad de cada sensación, reducida precisamente a una cualidad sin soporte ni extensión<sup>80</sup>), puras posibilidades, según Peirce:

El modo de ser *un color rojo*, antes aún de que cualquier cosa en el universo fuera roja, era no obstante una posibilidad cualitativa positiva. Y el color rojo, en sí mismo, incluso si se corporiza, es algo positivo y *sui generis*. A esto lo llamo *Primeridad*. Atribuímos en forma natural la *Primeridad* a los objetos exteriores, es decir, suponemos que tienen en sí mismos capacidades que pueden o no ya estar realizadas, que pueden o no realizarse alguna vez, aunque no podemos saber nada de tales posibilidades (salvo) en la medida en que se realicen<sup>81</sup>.

Este no saber de la *Primeridad* se acentúa con la ambigüedad de la realidad (con su envés, con su fondo oculto) y la alteridad de las cosas que las desborda y desnuda. El límite de lo incommunicable de la obra de arte, estaría alojado en la *Primeridad*, tal lo expresa Rilke:

Sin duda, pues, tenemos que ejercitarnos y ponernos a prueba hasta el punto máximo, pero probablemente estamos obligados también a no expresar este punto máximo antes de haber entrado ya en la obra de arte. A no compartirlo ni comunicarlo, pues, como algo único que nadie más podría, ni debería, comprender, como una suerte de desvarío personal, debe meterse en la obra para hacerse válido en ella y mostrar la razón extrema, como un estigma congénito que sólo puede verse en la transparencia del hecho artístico<sup>82</sup>.

El objeto incomprensible aparece súbitamente, se hace imagen en tanto incomprensible, es decir que, en la instantaneidad<sup>83</sup> inmanente del proceso de la experiencia de la *Primeridad* aparece como fundamento y abismo de la comprensibilidad. En esta negatividad procesual, se da, además, una transfiguración del sensible que es una «liberación y duplicación del material»<sup>84</sup>, es decir, que en la experiencia de la negatividad el material se transforma en imagen.

<sup>79</sup> Vid. El análisis de Domínguez Rey (1997: 68) sobre el exotismo en el arte moderno, bajo la perspectiva de Lévinas.

<sup>80</sup> Esta especificidad indica una estructura que «no se reduce necesariamente al esquema de un objeto dotado de cualidades [...] la idea de una actividad espiritual que no acaba en un objeto» (Lévinas 1999: 202-3).

<sup>81</sup> Peirce (1987: 160).

<sup>82</sup> Rilke (1986: 14).

<sup>83</sup> Esta instantaneidad es propia de la soberanía del arte. Postula Christoph Menke (1997: 184): «Lo bello no es por tanto un fenómeno instantáneo porque no exista antes o se desvanezca después, sino porque no puede desligarse estructuralmente del momento de su aprehensión en un proceso de experiencia estética. La instantaneidad no es una determinación del tiempo vivido del receptor, sino de la temporalidad inmanente del proceso de experiencia estética».

<sup>84</sup> Es una transfiguración que, en palabras de C. Menke (1997: 184), «no sigue a una ley de aplicación y transformación, sino a una liberación y duplicación del material. Al atravesar la experiencia estética de la negatividad, el material estético se ve “arrastrado a la imagen”».

La negatividad procesual de la *Primeridad* se implica con el modo soberano (la llamada por Peirce «autoinclusividad») de la experiencia que abarca el arte<sup>85</sup> y las matemáticas<sup>86</sup>. Con relación a la poesía esta soberanía permite dejar la palabra en suspenso, entre paréntesis y transformar su material, de modo que la imagen incorpora el lenguaje mismo en ella<sup>87</sup>, olvidando su propia significación:

La luz no está en la luz, está en las cosas  
Que arden de 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.<sup>88</sup>

La profundidad siempre nueva de la ausencia comprende también la prolongación nocturna del fuego. En el fuego estamos en el afuera de toda palabra, donde la imagen encuentra su condición al desaparecer el mundo como «un límite para lo indefinido»<sup>89</sup>. Esta palabra está siempre fuera de sí misma y en el espacio resonante la imagen supone pasividad, sombra, indeterminación, *Primeridad*.

En esta lógica de lo fluido, la vaguedad y lo elemental (el fuego, el aire, el agua...) constituyen el acceso a una realidad menos limitada y constreñida; lo que sentimos es la excedencia, un advenimiento de nuevas dimensiones, *puros desbordes*.

El afluir está en la indeterminación de la cualidad, «llama de la llama», simplicidad que sorprende por ser tan compleja; este rasgo indicaría la variedad potencial de lo primero, sintetiza Peirce:

Lo primero debe ser indeterminado, y lo indeterminado, ante todo, es el material del cual está formado [...] La indeterminación es realmente un carácter de lo primero. Pero no la indeterminación de la homogeneidad. Lo primero está lleno de vida y variedad. Pero la variedad es sólo potencial; no está definitivamente allí [...] De qué manera puede provenir la variedad de la matriz de la homogeneidad; sólo por un principio de espontaneidad, precisamente esa variedad virtual que es lo primero<sup>90</sup>.

La no determinación como afluir sin tregua, el movimiento incesante que nos envuelve sería la sensibilidad, lo que nos contiene sin poder ser contenido: lo elemental. El cielo, el mar, la tierra, el fuego, elementos ontológicos clásicos, conservan la

<sup>85</sup> Para entender la relación de implicación en la experiencia de algo de modo soberano en una negatividad procesual que posee una validez no solo estética, sino también extraestética, *vid.* Menke (1997: 211).

<sup>86</sup> Tal como se da en el enunciado predicado, que en términos de Lévinas (2003: 99), «es un metalenguaje necesario para la inteligibilidad de sus propios escombros en diseminación y de su nominalización total en las matemáticas, se mantiene en la frontera de una desintegración de lo Dicho pudiendo entenderse como una modalidad del acercamiento y del contacto».

<sup>87</sup> Apuntamos la tesis de Adorno: «La imagen lingüística olvida su propia significación para incorporar el lenguaje mismo en la imagen», cit. en Menke (1997: 185).

<sup>88</sup> Valente (2000a: 71).

<sup>89</sup> Blanchot (1992: 243).

<sup>90</sup> Peirce (1987: 176).

indeterminación propia de la *Primeridad* (lo sensible es por sí mismo), no tienen formas que los contengan, simplemente, somos interiores a ellos.

La sensibilidad (la sensibilidad que no constituye el mundo porque no tiene por función constituir una representación, sino que constituye el estar dentro, «toca el revés»<sup>91</sup>) nos sumerge en la relación con los elementos como puras cualidades sin sustancia, sin soporte<sup>92</sup>. La cualidad se manifiesta en los elementos como no determinando nada. Los elementos vienen hacia nosotros «desde ninguna parte»<sup>93</sup> (vienen siempre sin que se pueda poseer su fuente<sup>94</sup>), no son; aparecen sin que aparezca nada y, permanecen enteramente anónimos.

El elemento está «en la frontera de una noche», «acaba en la nada que separa»; es la profundidad de la ausencia; existe sin revelarse, sin ser, sin mundo, míticamente<sup>95</sup>; es la nostalgia de disolución como última significación de la forma<sup>96</sup>; aparición de nada; un solo aire diluido en la noche de la tierra:

Había el aire solo,  
sin árboles, tendido en la anegada  
latitud de la tierra.  
[...] <sup>97</sup>

Se llega radicalmente a elementos que no tienen forma ni función, que son abstractos y solo se distinguen por el movimiento y el reposo. Lo abstracto y lo musical se conjugan porque precisamente una disolución de la forma pone en relación las longitudes y latitudes más diversas, las velocidades y las lentitudes más variadas y asegura un *continuum* al extender la variación mucho más allá de sus *límites* formales.

La *Primeridad* consistiría, abstracta y realmente, en las relaciones entre elementos no formados, en las composiciones de afectos intensivos correspondientes

<sup>91</sup> Se viven las cualidades sensibles, destaca Lévinas (1997: 154), «el mundo llamado sensible no tiene por función constituir una representación, sino que constituye el estar- contenido de la existencia [...]. La sensibilidad toca el revés, sin preguntar por el derecho».

<sup>92</sup> *Infinivertidamente* las cualidades de los elementos nos absorben en el revés de la realidad. Nos apoyamos para ello en Lévinas (1999: 151): «El líquido manifiesta su liquidez, sus cualidades sin soporte, sus adjetivos sin sustantivos, en la inmersión del bañista. El elemento nos ofrece el revés de la realidad, sin origen en un ser [...]».

<sup>93</sup> Anónimos e ilocalizables permanecen los elementos. Observa así Lévinas (*ibid.*), «El aspecto que nos ofrece no determina un objeto, sigue siendo anónimo. Se trata del viento de la tierra [...] La indeterminación [...] precede a la distinción de finito e infinito... Tampoco el pensamiento capta el elemento como un objeto. Se mantiene, pura cualidad».

<sup>94</sup> Misterioso advenimiento, tal lo describe Lévinas (1999: 160): «Este hecho de provenir de ninguna parte, de “algo” que no es... —y en consecuencia, de venir siempre, sin que yo pueda poseer la fuente— esboza el porvenir de la sensibilidad y del gozo».

<sup>95</sup> Pura exterioridad, en el sentir de Lévinas (1999: 161), «Esto que escinde la cara del elemento que está vuelto hacia mí, no es un “algo” susceptible de revelarse. Esta manera de existir sin revelarse, fuera del ser y del mundo, debe denominarse mítica. La prolongación nocturna del elemento es el reino de los dioses míticos».

<sup>96</sup> *Vid.* Valente (200c: 239).

<sup>97</sup> Valente (2001b: 250).

(«longitud» y «latitud»). Súbitamente, se reúne lo heterogéneo como tal, provocando la aparición de conjuntos difusos, es decir, de las multiplicidades.

Según Peirce, la libertad de lo primero se manifiesta en «una ilimitada e incontrolada variedad y multiplicidad»<sup>98</sup>; es un fenómeno de borde como extrema dimensión. La multiplicidad no la determinan la extensión de sus elementos ni la comprensión, sino «las líneas y las dimensiones»<sup>99</sup> de su intensidad, como expresan Deleuze & Guattari. Estos bordes sobrepasados son los diagramas que observamos en los poemas:

[...]  
Manada ciega  
de animales oscuros  
volcados sobre el barro.  
[...]<sup>100</sup>

Una manada, una multiplicidad desencadenada por afectos. En el infinito desamparo el afecto pertenece a lo impersonal; es «la efectuación de una potencia de manada», dicen los autores citados, que «hace vacilar el yo»<sup>101</sup>.

Este devenir-animal, siempre es una manada<sup>102</sup>, una multiplicidad (diagramaticidad de las bestias), una dimensión oscura volcada sobre otra dimensión oscura, el bloque de un devenir que no tiene término, puesto que «su término sólo existe a su vez incluido en otro devenir»<sup>103</sup>. La libertad de este proceso prevista en la poesía de Valente nos hace comprender que el devenir es involutivo y la involución es creadora. La involución<sup>104</sup> forma un bloque que circula según su propia línea «entre» términos heterogéneos, con un movimiento que no se realiza por producciones filiativas, sino por comunicaciones transversales, entre dimensiones oblicuas.

Las multiplicidades en esta poesía no cesan de transformarse, según sus umbrales, los bordes de dimensiones extremas, radicalmente abstractas:

<sup>98</sup> La *ilimitabilidad* de la *Primeridad* estaría relacionada con el predominio de las ideas de «inmensa variedad y multiplicidad [...]» (Peirce 1988: 128).

<sup>99</sup> Una multiplicidad se define por el número de sus dimensiones, sostienen Deleuze & Guattari (1997: 254), «no se divide, no pierde o gana ninguna dimensión sin cambiar de naturaleza. Y como las variaciones de sus dimensiones son inmanentes a ella, da lo mismo decir que cada multiplicidad ya está compuesta por términos heterogéneos en simbiosis, o que no cesa de transformarse en otras multiplicidades en hilera, según sus umbrales y sus puertas».

<sup>100</sup> Valente (2001b: 242).

<sup>101</sup> Deleuze & Guattari (1997: 246).

<sup>102</sup> *Op. cit.*: 245.

<sup>103</sup> Esta inclusión de devenires acontece, en palabras de Deleuze (*ibid.*), en «coexistencia de *duraciones* muy diferentes».

<sup>104</sup> Aclara Deleuze (1997: 247), «Bancos, bandas, rebaños, poblaciones no son formas sociales inferiores, son afectos y potencias, involuciones, que arrastran a todo animal a un devenir no menos potente que el del hombre con el animal».

Hay una quieta paz metálica en el aire bajo el tendido gris que el lago inmóvil multiplica. Plata color ceniza el agua, el ala, el vuelo, el aire, el tuyo, el de esta ausencia<sup>105</sup>.

Estamos ante sensaciones puras, cuya función nos remite a la idea de una actividad espiritual que no acaba en un objeto, es decir que la especificidad de cada sensación se ha sumergido en una «cualidad sin soporte ni extensión»<sup>106</sup> y se trata precisamente de «estructuras formales *a priori* del no-yo»<sup>107</sup>, que, por tanto, pertenecen a la *Primeridad*.

Naturalmente, en la categoría de *Primeridad* podríamos inscribir las experiencias centrales de la poética de Valente —y de las poéticas en general que se fundan en esa tensión extrema de la que él mismo hablara—. Experiencias ligadas a lo genésico, al deseo o a la existencia anterior al mundo como: la «pasividad», la «espera», la «nocturnidad», la «escucha», la «impersonalidad», la «musicalidad», «la elementalidad», «lo informe», «lo desértico», «lo inmóvil», «lo milenario», «la incandescencia», «la noche sin fondo», «el callar», «la materialidad», «*la huella*» (con todos sus rasgos: inmemorable, incontenible, ilocalizable, invisible, indecible, inefable, inconmensurable, infinita, irreductible), son todas ellas cualisignos, iconos de sí mismas (pero cuya semiosis evoluciona hacia lo indicial, el signo dicente y el símbolo). Todas ellas son isotopías del preaparecer, de la prelación del *decir*; cualidades potenciales de la *Primeridad* pertenecientes a lo «posible».

La *Primeridad*, como demostró Peirce, es la categoría de lo «posible»<sup>108</sup>: da una consistencia propia a éste, lo expresa sin actualizarlo, pero haciendo de él, al mismo tiempo, un modo, una modalidad que trata con afecciones puras, ilocalizables por carecer de relación con un espacio determinado, sin mundo, sin nadie, presentes bajo la sola forma de un *hay*<sup>109</sup>. El *hay* sin existentes, indeterminación de la *Primeridad* e *infiniversión* de la cualidad. La actualización en el texto de la sensibilidad viene dada fundamentalmente por los adjetivos y adverbios, pero también por nominalizaciones que, como sustantivos, transducen lo sentido, sensibilizando, otorgándole consistencia. Son modo primario que se iconiza en categoría.

<sup>105</sup> Valente (2001B: 274).

<sup>106</sup> Lévinas (1999: 202).

<sup>107</sup> De acuerdo con Lévinas (1999: 202-3), «En lugar de tomar las sensaciones por contenidos que deben satisfacer formas *a priori* de la sensibilidad, es necesario reconocerles una función trascendental *sui generis* (y para cada especificidad cualitativa a su manera); estructuras formales *a priori* del no-yo no son necesariamente estructuras de la objetividad».

<sup>108</sup> Peirce enfatiza la exterioridad pura de la *Primeridad*, diciendo que «es el modo de ser que consiste en que su sujeto es definitivamente lo que es, al margen de cualquier otra cosa. Eso sólo puede ser una posibilidad [...] Atribuimos en forma natural la *Primeridad* a los objetos exteriores, es decir, suponemos que tienen en sí mismos capacidades que pueden o no ya estar realizadas, que pueden o no realizarse alguna vez, aunque no podemos saber nada de tales posibilidades (salvo) en la medida en que se realicen» (Peirce 1987: 160).

<sup>109</sup> *Vid.* Lévinas (2000: 78).

### INFINIVERSIÓN E INDETERMINACIÓN DE LOS LÍMITES

El *desierto* y el *alba* son arquetipos de la *Primeridad*, de la indeterminación de los *límites*, del preaparecer, como lo señala Valente: «El despertar, el alba: modo y lugar de lo que preaparece, de lo que es pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones»<sup>110</sup>. La *Primeridad* en cuanto ámbito de lo sensible y de las cualidades resulta pura *infiniversión*, en decir, *límite* en que todo se *trastoca*, *invierte* y niega incesantemente. Indeterminación que vive «más allá del mundo», *infinivertidamente* en *nada*, *en nadie*, hacia el *nunca*.

Contemplemos ahora este desfondamiento y despojamiento en un poema, para lo cual vamos a ver las perspectivas abstractas de sus ideogramas, advertir el sonido de lo trascendente, las simetrías simbólicas y formales, sus configuraciones, *isotopías*, estructuras, oscilaciones, transferencias, geometrías, topologías, bordes, fronteras, ritmos. Sus *límites* y la red de sus *relaciones*:

ESTE tiempo vacío, blanco, extenso,  
su lenta progresión hacia la sombra.  
No se oye la voz.  
No canta.  
Ni engendra una figura otra figura.  
Ni vuela un pájaro.  
Se esconde  
en los oscuros pliegues de la noche.  
No viene a mí la luz como solía.  
No me despierta a más ventura el aire  
para solo seguir su largo vuelo.  
No hay antes ni después.  
Andamos para nunca llegar,  
oh nunca, adónde.  
Me detengo.  
[...]<sup>111</sup>

Encontramos en el poema dinámicas diagramáticas que se corresponden con sus campos semánticos:

■ El tiempo desértico, vacío, configura una *esponja infinitamente ahuecada*: *Ni engendra una figura otra figura*.

El diagrama de la esponja correspondiente a la isotopía del tiempo desértico es simétrico al sonido *inclusivo*, *reiterativo*, *hueco* y *sombrio* de la *o*: *ESTE tiempo vacío, blanco, extenso, / su lenta progresión hacia la sombra. / No se oye la voz. / No canta. // Se esconde/en los oscuros pliegues de la noche*.

La profundidad acústica y visual del poema surge del lamento del canto que *no puede encarnar*: *No se oye la voz. / No canta*.

<sup>110</sup> Valente (2000c: 65).

<sup>111</sup> Valente (2000a: 100).

○ Se dibuja un círculo. La iteración de las negaciones (*no, no, ni, ni, no...*) trazan un *círculo* de inmovilidad, configurando así el propio *tiempo* del poema y la *modalidad* de la posibilidad de lo imposible que se correlaciona con la isotopía del *nunca*: *oh nunca, adónde. / Me detengo*. Sin embargo en las fronteras de las obstrucciones se transfieren restos del canto, pues andamos hacia ese *nunca*.



Se dibuja, asimismo, una espiral: *No hay antes ni después*.

Corresponde a la isotopía de la *espera*. La figura de la *N* se arrastra ingrávida, reflejando con su movimiento otro nivel, con lo cual se pasa de lo esquemático a lo *espacial*; cruce que nos lleva a la correlación semántica con el verso: *para solo seguir su largo vuelo*.

√ Se figura, también, una desiteración, una extracción. Se dibuja la isotopía del *silencio*: *No se oye la voz. / No canta*. Isotopía que se corresponde con la propia ejecución del poema que *extrae silencio del silencio*.

≡ Se figuran a su vez paralelismos en los que resuena la urdimbre entre las isotopías de la *sombra*, el *vacío* y lo *extenso*:

— De la *sombra*: *Se esconde / en los oscuros pliegues de la noche. / No viene a mí la luz como solía*.

— Del *vacío*: *Ni engendra una figura otra figura. / Ni vuela un pájaro*.

— De lo *extenso*: *Andamos para nunca llegar*.

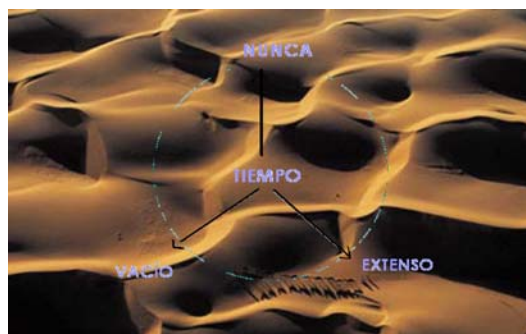
/// Se perfilan diagonales entre las isotopías del *nunca* y lo *leve*: *No me despierta a más ventura el aire*.

Diagonales, además, entre el *nunca* y el *vacío*: *Ni engendra una figura otra figura. / Ni vuela un pájaro*.

♪ Se crea un Modelo con música *infinivertida*; luz del ritmo de la *alteridad*, de la *trascendencia*: *No viene a mí la luz como solía. / No me despierta a más ventura el aire*.

∑ Se construye un diagrama. En un nivel más genérico las diagonales entre las isotopías del *vacío*, el *nunca* (o lo inmóvil) y lo *extenso* se correlacionan para construir un diagrama que se llamaría *del tiempo desierto*:

*No se oye la voz* ↔ tiempo desierto (*No hay antes ni después*.) ↔ *No me despierta a más ventura el aire*.



Exterioridad del nunca. Profundo jamás.

§ Se construye un modelo *infinivertido*. Los límites del modelo (*nunca*, *vacío* y *extenso*) devienen fronteras en las que podemos determinar transferencias con lógicas intermedias y configurar la estructura *infinivertida*, decimos «estructura» porque por su amplia generalidad puede encarnar en diferentes modelos. De tal modo, en el *modelo del tiempo desértico* conjeturamos una estructura *infinivertida* en la que los campos semánticos del *vacío*, el *nunca* (o lo inmóvil) y lo *extenso* pueden verse como túneles elípticos entre el cero y el infinito, perforaciones *infinivertidas* que son expresadas por palabras horadadas. Este modelo de vaciamiento y descondicionamiento lo podemos representar por medio de un fractal llamado *Esponja de Menger*.

La *Esponja de Menger* tiene un antecedente, el triángulo de Sierpinski, que es una curva cuyos puntos son todos de *ramificación*, es decir, que las fronteras de los recintos arbitrariamente pequeños que los contienen poseen más de dos puntos en común con la curva. Para obtener esta curva se inscribe un triángulo equilátero dentro de otro triángulo equilátero y se elimina el interior del triángulo inscrito. Quedan tres triángulos equiláteros con sus tres lados en los que se va iterando el mismo proceso indefinidamente hasta quedar una especie de campo de polvo<sup>112</sup> cuya figura *límite* es el triángulo de Sierpinsky, un fractal en el plano y que en el espacio es llamado el tetraedro de Sierpinsky<sup>113</sup>.

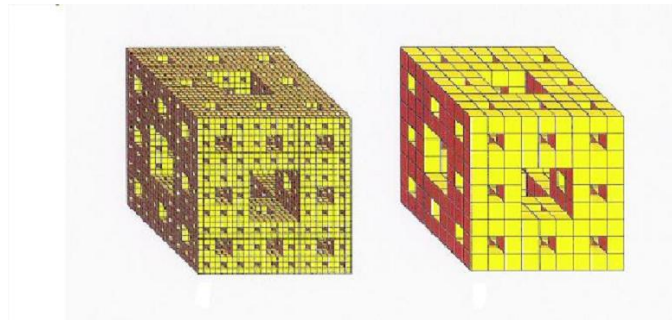
Ahora bien, la figura *límite* de la esponja de Menger se obtiene por el *vaciado* de un cubo. Dicho cubo se divide en 27 cubos más pequeños, extrayendo el cubo central y los situados en el centro de cada cara del cubo original. El proceso se repite con cada uno de los cubos restantes y así sucesivamente. Queda un frágil ensamblaje de agujeros:

<sup>112</sup> Para la descripción de dicho proceso *Vid.* Hans H: «Crisis de la intuición». En Newman (1983: 359-60).

<sup>113</sup> Esta figura *límite* se construye de modo similar: Se parte de un tetraedro regular (estado inicial) y se trazan cuatro tetraedros regulares en cada vértice, luego se itera el procedimiento con esos cuatro tetraedros y así sucesivamente. *Vid.* [http://www.fpolar.org.ve/matematica3/fasciculo 26.pdf](http://www.fpolar.org.ve/matematica3/fasciculo%2026.pdf).

[...] cada agujero cuadrado está rodeado de ocho agujeros un tercio más pequeños; estos ocho agujeros están a su vez rodeados de ocho agujeros todavía un tercio más pequeños. Y así sucesivamente, indefinidamente<sup>114</sup>.

Este fractal presenta una suerte de *homeomorfismo*<sup>115</sup> con el poema citado. Ya que éste en su aproximación al *límite* del silencio presenta una estructura *infinivertida* que oscila entre el cero y el infinito. Dicho ritmo se configura por la perforación de las palabras que se van vaciando espacialmente. Y, si transitamos a la esponja de Menger, sucede que aquí, más allá del cuarto orden de desprendimientos, se hace evidente que al final el cubo está infinitamente ahuecado, su volumen total tiende a cero, mientras que la superficie total lateral de los vaciados crece hasta el infinito. Así:



Un modelo del proceso de *infiniversion* de los *límites* del poema.

El poema *se despoja de la forma* que, sin embargo, lo manifiesta, *infinivertidamente*, se manifiesta deshaciendo la manifestación, causa estupor, viene desde detrás de la apariencia, desde detrás de la forma; equivale a una ranura en un socavón.

## INDETERMINACIÓN Y APERTURA DE LOS LÍMITES. MISTICISMO Y TAOÍSMO

Las palabras de los poemas, como acabamos de ver, espacializan, horadan; tienen la singularidad de ser *inalcanzables*, son en sí *límites* abisales en los que, paradójicamente, se operan multitud de «mediaciones» de importancia «vital»; en las membranas de las palabras están los cruces del alma.

Estas palabras solo se constituyen en «un territorio extremo»<sup>116</sup>. Como acontece con las palabras de los místicos, se transgreden los *límites* habituales para crear

<sup>114</sup> Deleuze & Guattari (1997: 495).

<sup>115</sup> Suponemos un *homeomorfismo* ya que sus propiedades cualitativas (forma, posición, etc.) nos permiten pasar de uno a otro de forma continua. Podríamos decir, desde el punto de vista topológico, que representan el mismo objeto geométrico como sucede con una esfera, un cubo o la superficie de una naranja.

<sup>116</sup> Valente (2001a: 17).

«los límites del cambio interior». P. Valéry propone el estudio de esta *transformación*, creando una psicología del místico que comportaría una especie de geometría que sería una perífrasis del éxtasis y un «precioso» documento del espíritu; con un esfuerzo de análisis doble, se llegaría a seguir las «extraordinarias operaciones» de esta experiencia que crea una lengua que «parece llena de contradicciones», desarrollada al margen de todas las visiones y sentimientos:

Del mismo modo que el geómetra, cuando prescinde de toda imagen posible y se sitúa en el dominio especial de lo puramente concebible, del verbalismo puro y de la escritura dejada a su potencia propia, da existencia a cantidades imaginarias y a espacios megeométricos, el místico, en el reino de lo imaginable, desplaza los *límites* aparentes, pone los *límites* del cambio interior<sup>117</sup>.

Supone P. Valéry que si se pudiera apreciar el resultado del trabajo imaginario, inventar las leyes de la representación y transformación y si, por otra parte, «se supiera descifrar ese vocabulario vago y especial, riguroso e indeterminado, entonces, quizá, la literatura mística sería el más precioso de los documentos sobre toda una región del espíritu»<sup>118</sup>.

Este carácter indeterminado de la *Primeridad* de la experiencia mística comporta un conocimiento negativo, que como en la experiencia poética, sobrevuela los *límites* epistemológicos. La sombra del *Decir*, rompe el lenguaje y abre el infinito potencial del lenguaje poético, tal como afirma Domínguez Rey:

Como la mística, la palabra poética abre en sí, además del orbe referencial de su significado, el infinito contorno que comienza donde su *límite* acaba, el conocimiento negativo - Nicolás de Cusa, Miguel de Molinos- que su afirmación establece. Cada decir es inspiración de lo no dicho, del fondo, de la nada o vacío que, ahora, entendemos como la absoluta *indeterminación* de todas las concreciones [...] La palabra que se niega en tanto se afirma o cuya afirmación se proyecta en un marco negativo<sup>119</sup>.

La poética de Valente se inscribe en la mística universalista «del silencio y de la escucha»<sup>120</sup> que implican la *infiniversión* de los *límites*, el «desalojo máximo del poeta para alcanzar el umbral de lo inefable»: la repentina aparición, la resonancia anhelada, la proximidad.

Proximidad, acercamiento, «uno para el otro»<sup>121</sup>, significancia. La proximidad es *Primeridad*, exposición al otro, desinterés, dolor, sujeción del sujeto. Acoge el don

<sup>117</sup> Valéry (1995: 312).

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Domínguez Rey (2002: 98).

<sup>120</sup> Otro aspecto de la *infiniversión* de los *límites*, está en el no entender, en la equivocidad, en la «fascinación del enigma», argumenta García Berrio con la cita del *Cántico espiritual*: «nunca te quieras satisfacer en lo que entendieres... sino en lo que no entendieres» [repite el autor] [y lo contrasta] Valente multiplica [...] las fórmulas más atractivas y desalojadas de la poética del silencio, comunes a todos los místicos y a las filosofías modernas del arte más cercanas a la escucha del ser: Heidegger, Blanchot, Valesio, etc.» (García Berrio 1994: 196).

<sup>121</sup> Lévinas (2003: 48).

de lo extremo, la pasividad<sup>122</sup>, la no pertenencia, la no permanencia, la pérdida de sí, el anonimato. Reticencia de lo que no sabe hablar ni callar, el olvido como pensamiento<sup>123</sup>. Encontramos un orden isotópico de equivalencias suprasemánticas en función del sentido subyacente de mundo originario; *expectroversión* de los *límites* de las palabras.

Miguel de Molinos dice que la pasividad permite al alma regresar a su origen<sup>124</sup>, a la esencia divina, por lo cual conviene abandonarse en Dios para que El actúe: «El mejor modo de obrar para el alma es vivir sin obrar, es decir, sin hacer actos de suerte alguna»<sup>125</sup>. Es también la experiencia central del Taoísmo, el *Wu Wei*. Wu significa: nada, Wei: hacer; consiste en realizar los actos siempre según la naturaleza del Tao, sin intervención, naturalmente. Si se obra según la naturaleza es Wei (hacer) y, según el pensamiento, es Wu (nada)<sup>126</sup>.

La *Primeridad* es la categoría de la desnudez y la libertad, las cuales deberían desbordar los *límites* y repercutir en la *Terceridad*, y dentro de ella, en la función crítica. Desde la invención de este espacio, en que la crítica atesora los valores de la *Primeridad*, sería posible preguntarnos cómo inventar los andares del poema<sup>127</sup>, sentir su vibración inmemorial, escuchar su importancia, desplegar su belleza, hacer y deshacer sus laberintos, guardar fidelidad a sus amaneceres; continuar, seguir hasta sus «estadios infernales».

A este propósito Valente nos ha puesto en alerta para no dejarnos arrastrar por el «ajetreo de las apreciaciones contagiadas»<sup>128</sup> y nos ha mostrado (a lo largo de todos sus textos) cómo crear una crítica completamente libre para objetivarse a sí misma, estableciendo una distancia radical con respecto al propio contexto de análisis; un retraerse infinito, una *infiniversión* que contiene una forma de vida; un alejamiento (acercamiento al *Decir* original) de todo tiempo y lugar: proceso rítmico de retrac-

<sup>122</sup> Subjetividad inasumible, sostiene Lévinas (2003: 110): «La pasividad más pasiva, [...] incluso sujeción del sujeto dice relación con mi obsesión por la responsabilidad para con el oprimido otro que yo [...] La exposición al otro es desinterés, proximidad, obsesión por el prójimo; obsesión a su pesar, es decir, dolor».

<sup>123</sup> Dispersión inmemorial, *infiniversión*. A este respecto anota Blanchot (1990: 31): «Pasivo [...] lo que no me recordaría el recuerdo — el olvido como pensamiento, esto es, lo que no puede olvidarse porque está siempre ya caído fuera de memoria».

<sup>124</sup> Miguel de Molinos se refiere a la *unidad en Dios* con estos términos: «De esta forma el alma está vacía, su humanidad se humilla y regresa a aquel ser puro en el que estaba antes de ser creada, es decir, regresa a su principio, a su origen, y la esencia de Dios transformada, divinizada, y Dios entonces permanece en sí mismo, porque entonces ya no son dos cosas unidas, sino una sola cosa; y así vive y reina Dios en nosotros» (De Molinos 1983: 302).

<sup>125</sup> *Op. cit.* : 301.

<sup>126</sup> *Vid.* <http://www.tradicionperenne.com/TAOISMO/wuwei.htm>.

<sup>127</sup> Estos andares están relacionados con la posibilidad de una verdadera relación con los maestros. Valente despeja el camino en el ensayo sobre «Machado y sus apócrifos», donde se lee: «Con los maestros [...] hay que seguir andando bien que mal a lo largo del tiempo, entendiéndolos y desentendiéndolos [...]» (Valente 1994: 93).

<sup>128</sup> *Ibid.*

ción, tránsito en donde las *cualidades* se convierten en universalidades. Experiencia *límite* que está más allá de la historia, pues la urgencia «vital»<sup>129</sup> de su inmediatez le impide «preguntarse por su propio tiempo»; a este respecto observa Domínguez Rey:

Vive la exigencia desde un presente radical, siempre ávido de sí mismo, que no le permite, a quien pregunta, verse en él como forma que lo contenga y domine. Cualquier visión lograda ya es futuro de un pasado irrecuperable. Su duración interna se esfuma y va agrietando las formas que dicen retenerlo<sup>130</sup>.

Vacío, retracción, alteridad, constituyen, en términos de Valente, la «experiencia de los *límites* y destrucción o apertura infinita de estos»<sup>131</sup>. Exilio y retorno. La salida de sí mismo y el retorno a un «fondo anunciado y nunca del todo presente»<sup>132</sup> («vacío indecible») son movimientos convergentes con la experiencia mística. El contenido último en que la experiencia mística se hace posible es el vacío en cuanto, dice Valente, «negación de todo contenido que se oponga al estado de transparencia, de receptibilidad o de disponibilidad absolutas»<sup>133</sup>. La experiencia mística como eje de «Simplicidad, unidad simple, transparencia o apertura máxima del espíritu: éxtasis»<sup>134</sup>, se aloja en el lenguaje, «forzándolo a decir», adelanta Valente:

[...] lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal, ante todo, de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación<sup>135</sup>.

Entre el silencio y la palabra, el vacío «intersticial»<sup>136</sup> es el *límite*, el lugar del despertar de la palabra poética: «vacío que es incallable e indecible a la vez»<sup>137</sup>. Negación de todo principio, «antepalabra», «preaparición», «pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones»<sup>138</sup>. Huella del *Decir*, «punto de máxima tensión», aún informe, de donde «le viene al significante 'la sobrecarga de sentido' y, con él, lo 'indecible' a todo dicho»<sup>139</sup>. He aquí lo sobrado del signo, su sobresignificación, que trasciende los *límites* de la lingüística, a que nos referimos antes.

<sup>129</sup> La pregunta poética ya encierra una forma de vida, asegura Domínguez Rey (2002: 176), «Se reclama por debajo o más acá», en lo irrecuperable.

<sup>130</sup> Existe por parte del discurso y el análisis de la literatura «un retraso a destiempo de la cita creadora». Por eso, anota Domínguez Rey (*ibid.*), «los artistas se muestran indiferentes ante la explicación retardada».

<sup>131</sup> Valente (2000c: 88).

<sup>132</sup> Domínguez Rey (2002: 185).

<sup>133</sup> Valente (2000c: 87).

<sup>134</sup> *Op. cit.*: 98.

<sup>135</sup> *Op. cit.*: 86.

<sup>136</sup> Ese vacío intersticial «no puede ser reducido ni a silencio ni a palabra y es reclamado por ambos». *Op. cit.*: 85-86.

<sup>137</sup> *Op. cit.*: 86.

<sup>138</sup> *Op. cit.*: 65.

<sup>139</sup> Domínguez Rey (2002: 185).

En la *infiniversión* del lenguaje poético, en la retracción rítmica (anterioridad-interioridad), en el «preaparecer» de las «palabras sustanciales»<sup>140</sup> regresan incesantemente los movimientos extremos (salirse y adentrarse): silencio y palabra, inmovilidad y movimiento, inspiración y expiración. El *Decir* poético implica la excedencia del lenguaje, en cuanto este excede los *límites* del pensamiento, alude, deja «sobreen tender sin hacer entender nunca»<sup>141</sup>, como sucede en la palabra mística, se da sin terminar de darse: «En lo recóndito te das sin terminar de darte»<sup>142</sup>, como acontece en los *teoremas de limitación*. El lenguaje queda en suspenso y entra en su disolución; su inminencia «apunta infinitamente hacia lo informe»; la plenitud de su forma solo consiste en «significar lo informe y en desaparecer en ese acto de significación»<sup>143</sup>. En el propio movimiento creador (el lenguaje es arrasado o disuelto), «opera la abolición infinita de las formas o su reinmersión en el ciclo infinito de la formación»<sup>144</sup>.

La indeterminación y apertura de los *límites*, podríamos decir, asimismo, que constituye el rasgo esencial del Taoísmo. En éste la indeterminación del *límite* de las palabras se amplía al máximo como comisura deslizante del espacio que deja pasar la inmanencia<sup>145</sup>:

Acompañar sol luna  
tener espacio - duración  
para /hacer este comisura - unir  
dejar este deslizante - oscuro [...] <sup>146</sup>

El *límite* está en decir apenas, dejar pasar, en hacer desbordar las determinaciones para que todo coexista en la red musical de las palabras que impregna todo paisaje con el fondo del silencio. François Jullien describe este proceso en que se amplían las diferencias:

Palabra vaga, deslavazada, imprecisa, «relajada», [...] palabra en que el significado se abre y que sólo el paralelismo mantiene (como expresión de la polaridad que se produce en todo proceso): la primera manera de salvar la palabra es *indeterminándola*, consigue

<sup>140</sup> Valente la llama «palabra interior», que «en lo interior se forma y en lo interior de tal modo se sustancia, es asimismo la palabra-materia del poeta, es decir, del hombre cuya experiencia se produce en el extremo *límite* del lenguaje». Valente 2000c: 68.

<sup>141</sup> Lévinas (2003: 250)

<sup>142</sup> Valente (1999c: 84).

<sup>143</sup> Al respecto explica Valente (1999c: 239): «Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma».

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> En este punto es pertinente mencionar que los escritos de Adorno sobre el carácter enigmático de la obra de arte hacen de la inmanencia el instar del sentido en la expresión entretejida: «La inmanencia es la instancia que acoge la emisión enigmática de la obra, y por ello no se autopreserva en interior alguno, no se guarda sino en el modo de un estado crítico que genera extrovertidamente la interpretación». Cuesta Abad (1999: 137).

<sup>146</sup> Poema citado en Jullien (2001: 211).

dejar pasar no diciendo nada especialmente, con precisión, sino ampliándose al máximo<sup>147</sup>.

Sin remitir a nada, la palabra, en el Taoísmo, remite a algo. La relación de referencia es oblicua, difusa. El *límite* de la referencia se vuelve evasivo, *disponible*, completamente abierto, propicio al *fondo* de inmanencia, al movimiento, a la vida, al silencio, como sucedía con el discurso *escéptico* que erradicaba la noción de ser y renunciaba al principio de contradicción. Entre otros medios, los escépticos hacen un uso sistemático de prefijos privativos que, «al impedir de antemano toda determinación posible, detienen la función predicativa del enunciado (“in-diferente”, “in-estable”, “in-determinado”)»<sup>148</sup>. Así, escépticos y taoístas, nos liberan del discurso desapareciendo *infinivertidamente* con él, como lo apreciamos, igualmente, en la poesía de Valente:

INTERMINABLE término al que llego,  
donde nada termina,  
donde el no ser empieza  
interminablemente a ser  
pura inminencia.<sup>149</sup>

Observamos la flexibilidad semántica en la que recurriendo a términos que, sin ser equivalentes, no dejan de coincidir y, por tanto, de prolongarse, *INTERMINABLE término al que llego*, de modo que, actuando por deslizamiento progresivo, se desestabiliza el campo semántico. A través de esta *fluctuación* terminológica, la palabra queda indeterminada, niega sin negar y afirma sin afirmar. Nos movemos en el *horizonte* de la *Primeridad*, de la pura inminencia. *Horizonte* en el que, como sucede también en el Taoísmo, las palabras dicen la nada de lo que dicen.

La palabra en el Taoísmo o en el poema de Valente es *trans-ida*, no deja de renovarse en lo profundo; la continuidad de sus *límites* le permite ir hasta el fondo del proceso, espaciarse a través de todo, transformar los existentes; el desbordamiento de la palabra permite a la realidad venir y su despliegue alcanza la duración. El *límite* de la palabra es una *variación*, *expectroversión*:

Con dichos huecos y lejanos,  
palabras infinitamente vastas,  
expresiones sin punta ni borde,  
se abandona a merced del momento sin caer en la  
parcialidad  
y se guarda de considerar las cosas desde un punto de  
vista unilateral<sup>150</sup>.

<sup>147</sup> *Expectroversión* de los *límites*, tal como lo plantea F. Jullien, «En esta disolución del sentido —por ampliación de las diferencias— pasa la indemarcabilidad de la “vía”, lo cual conduce a concebir de otra manera la función de referencia de la palabra: sin abandonar por ello la relación de referencia, uno se ve abocado a no seguir ligado a ésta». *Ibid.*

<sup>148</sup> *Op. cit.*: 209-10.

<sup>149</sup> Valente (2000a: 93).

## EL «HAY». LA DENSIDAD DEL RETORNO FANTASMAGÓRICO Y LA TRAGEDIA

En el *límite* de la *Primeridad* encontraría estancia la *indeterminación* absoluta del *hay* —de un existir sin existentes—. La *Primeridad* del *hay* se resuelve en una negación incesante, a un grado infinito y, en consecuencia una limitación infinita.<sup>151</sup>

El *hay* de Lévinas ha sido analizado por Domínguez Rey en sus componentes lingüísticos: *il y a*, pronombre-adverbio-verbo, existencia que nominaliza un estado verbal; el verbo sustantiva su acción concentrando la encrasis lingüística y expandiéndola al mismo tiempo.<sup>152</sup> La existencia implicada en el *hay*<sup>153</sup> irrumpe ante la desaparición del mundo, es decir, que los hechos de que «se es» y de que «hay» se tornan equivalentes. Esta idea arrastra la novedad de que «la existencia es anterior al mundo» y, a su vez —y como rasgo de su contradictoriedad—, el *hay* sería, la dimensión nocturna del porvenir (lo posible de la *Primeridad*).

El *hay* en su retorno interminable atenúa hasta la nada los *límites* de las cosas hasta hacerlas desaparecer y así quedamos ante esta apariencia de nada que es el vacío, desde la cual se podrían abordar los objetos «como en su origen»<sup>154</sup>. El impersonal *hay* resurge en la negación de todo lo calificable; la invasión de aquél no corresponde a ninguna representación, pues es *Primeridad*, elementalidad<sup>155</sup>, noche vacía, espesor indeterminado, vértigo:

Ha caído la noche.  
Todo  
 parece ahora disolverse  
en su propio interior.<sup>156</sup>

El tumulto de la noche cae en la «universal ausencia», en su oscuridad no hay esto ni aquello, pues la noche es «la experiencia misma del *hay*», disuelve e invade en otra atmósfera que es el escenario fantasmagórico cuyo fondo aparece en los que han desaparecido. En esta noche sumergida se combate sin decisión y sin combate, se participa sin iniciativa, sin mundo; desde la pasividad sin fronteras que invade todo sujeto, toda cosa.

Lo que hay «detrás» viene al encuentro cuando no se es el que está; es decir que aparece el disimulo, como indica Blanchot, «lo que el yo disimula para ser para sí»<sup>157</sup>; aparece el «todo ha desaparecido»<sup>158</sup>, la profundidad de la disimulación en la

<sup>150</sup> Jullien (2001: 219).

<sup>151</sup> Limitación infinita correlativa a la anarquía del *hay*, como lo expresa Lévinas.(1999: 288).

<sup>152</sup> Vid. Domínguez Rey (1997: 53).

<sup>153</sup> Vid. Lévinas (2000: 78).

<sup>154</sup> Absortos por los objetos «a partir de la nada» (Lévinas1999: 205).

<sup>155</sup> Es decir, «la esencia elemental del elemento, con el sin-rostro mítico del cual viene, participa del mismo vértigo» (*op. cit.*: 204).

<sup>156</sup> Valente (2000a: 64).

<sup>157</sup> Blanchot (1992: 239).

que el ser se vuelve ausencia. En esta soledad esencial todo es *Primeridad*, porque el *hay* trasciende tanto la interioridad como la exterioridad. Representa la oscuridad que modifica los contornos de las cosas y, precisa Lévinas, «las remite al ser indeterminado, anónimo, que aquellas rezuman»<sup>159</sup>.

El *hay*, precisado por Lévinas como «la corriente anónima del ser»<sup>160</sup>, sería la «consumación» impersonal pero inextinguible del ser, como un fuego que arde en nadie, un incesante torbellino desértico: el vacío que sigue siendo espesor indeterminado, puro retorno fantasmagórico:

Mientras el pájaro sutil de aire incubaba tus cenizas, apenas en el límite soy un tenue reborde de inexistente sombra<sup>161</sup>.

Anonimato o *hay*; universalidad e inmediatez de la ausencia —universal inmediatamente ahí—, «presencia absolutamente inevitable» que, en la poesía de Valente, comprende las imágenes de difuntos, el fondo nocturno de los desaparecidos, la evocación y convocación de fantasmas<sup>162</sup>:

Una vez más desciende la tristeza  
como reptante sierpe a ras de suelo.

En el mismo lugar y en la ceniza misma,  
las mismas aguas quietas en el mismo lago,  
su plateado gris, las hojas húmedas  
desde el llanto de ayer.

¿De cuánto tiempo antes?

Ya no tienes figura: la tuviste  
cuando andábamos juntos contra el viento  
que ya me amenazaba con tu ausencia.

...

La sombra.

Otra vez en su seno somos uno.<sup>163</sup>

<sup>158</sup> Lo que se llama aparición es justamente, como atestigua Blanchot (1992: 241), «el *todo ha desaparecido* convertido a su vez en apariencia. Y la aparición dice precisamente que cuando todo ha desaparecido, aún hay algo: cuando todo falta, la falta hace aparecer la esencia del ser, que es la de ser aún allí donde falta, de ser en tanto que disimulado».

<sup>159</sup> Lévinas (2000: 79).

<sup>160</sup> En la situación del fin del mundo, en aquella corriente anónima, se pone la relación primera que nos ata al ser, manifiesta Lévinas (2000: 23-4): «El ser ante el que, con la desaparición del mundo, nos volvemos vigilantes no es una persona, ni una cosa, ni la totalidad de las personas y de las cosas. Es el hecho de que se es, el hecho de que *hay*».

<sup>161</sup> Valente (1999c: 299).

<sup>162</sup> La voz de la poesía tiene el poder de establecer un diálogo con los fantasmas, como lo dilucida A. Tabucchi (2000: 7): «una vez el fantasma ha sido evocado y convocado por su médium, ambos pueden perfectamente hacer abstracción de todos estos elementos sensoriales a los cuales se hizo alusión para reunirse: se hace abstracción de la voz, del tacto, de la vista, del olfato y del gusto. Porque lo que cuenta, una vez la convocación ha tenido lugar, es la *pura presencia del fantasma*».

<sup>163</sup> Valente (2001b: 298).

La densidad del retorno fantasmagórico sucede en la excavación sin fin de la tristeza como eterno eco hacia el silencio (inmensidad susurrante), en la prolongación oscura de las aguas o de lo ígneo («Nada tiene más fuego que la ausencia»).

El *hay* en tanto presencia que adviene en el retorno de un murmullo del fondo de la nada, equivaldría al silencio como equivocidad de la desolación, especifica Lévinas, «No hay discurso. Ninguna cosa nos responde, pero ese silencio, la voz de ese silencio, se oye»<sup>164</sup>; entonces «Se oye tan sólo una infinita escucha»<sup>165</sup>. Aún así, ¿dónde se escucha aquello?:

[...]  
 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.<sup>166</sup>

El fantasma no puede dejar de ver lo invisible, la sombra no puede dejar de escuchar; se excava al recurrir al lugar de su propia negatividad; se trata de un movimiento paradójico que indica el trágico retorno del ser universal y anónimo que Lévinas descifra con estas palabras: «El ser permanece como un campo de fuerza, como un pesado ambiente que no pertenece a nadie, pero permanece como universal, retornando al seno mismo de la negación que lo aparta, y en todos los grados de esa negación»<sup>167</sup>.

Se comprende lo trágico en la poesía de Valente por el carácter irremisible de la existencia, es decir, sin salida, con lo cual se retorna al seno de toda negación en la fatalidad de una participación en que la universalidad de la existencia avanza siempre hasta su aniquilación sin alcanzar la total certeza de la muerte:

CAMINABAS despacio.  
 Tu cuerpo fatigado aún arrastraba  
 la absoluta ruina  
 de ti.  
 Te acariciaba tenuemente el sol.  
 Tú ibas disolviéndote en su luz.  
 Quedaban todavía algunos pasos.  
 ¿Hacia dónde?

<sup>164</sup> Lévinas (2000: 78).

<sup>165</sup> Valente (2000a: 60).

<sup>166</sup> Valente, (2000a: 64).

<sup>167</sup> Lévinas (2000: 78).

Ni siquiera sabías  
con certeza cuántos podrías dar.<sup>168</sup>

Se vive como fantasma en la tragedia, la inteligibilidad misma de la luz está redoblada de noche, con lo cual la sombra se mueve en la interminable extinción como espectral retorno de la existencia a través de las fisuras por donde se la había expulsado. Este retorno de la presencia en la negación (la inquietud que despiertan los espectros), esta «imposibilidad de evadirse de una existencia anónima»<sup>169</sup> constituirían el fondo trágico de estos poemas donde el ser «se perfila en la nada»<sup>170</sup> y lo que horroriza es su sombra, como noche sin salida, sin respuesta; irremisible.

La materialidad del ser se insinúa en la nada misma, en su «hormigueo informe»<sup>171</sup>, cuya extrañeza choca por la imposibilidad de seguir la dirección de su respuesta, según Lévinas: «El ser es esencialmente extraño [...] Sufrimos su abrazo asfixiante, pero no responde. Es el mal de ser»<sup>172</sup>.

La extrañeza, la aniquilación y la nada aparecen en esta poesía como acontecimientos impersonales de la *Primeridad*. Por este carácter trágico sus «personajes» se acercan al vacío de todo ser; en su disolución son simplemente un campo de fuerza sin correlación alguna; una atmósfera<sup>173</sup> o una densidad y, por tanto, estarían en la situación paradójica del *hay* tal como la sortea Lévinas cuando la describe como «acontecimiento impersonal, a-sustantivo de la noche», con una lógica contrafáctica que retrae hacia todos los movimientos negativos, tal que:

Es como una densidad del vacío, como un murmullo del silencio. No hay ninguna cosa, pero hay ser, como un campo de fuerzas. La oscuridad es el juego mismo de la existencia que se jugaría incluso si no hubiese ninguna cosa [...] Queremos llamar la atención sobre ese ser-densidad, que no se identifica con el objeto dotado de esa densidad o captado por el soplo de la existencia, o situado en un campo de fuerzas; sobre la densidad existencial del vacío mismo, del vacío de todo ser, o del vacío del vacío, y cualquiera que sea el grado de esta negación aplicada a ella misma<sup>174</sup>.

## ABDUCCIÓN, CREATIVIDAD E INFINIVERSIÓN

La semiosis creativa del poema bordea lo infrasemiótico, aquello que empuja y subsiste, la *Primeridad* de lo que es apertura, sondeo abstracto y visionario, de lo que

<sup>168</sup> Valente (2000a: 63).

<sup>169</sup> Lévinas (2000: 83).

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> El hormigueo informe equivale al descubrimiento de la materialidad del ser que no es el descubrimiento de una nueva cualidad. Profundiza Lévinas (2000: 76), «Tras la luminosidad de las formas, por medio de las cuales los seres se refieren ya a nuestro “adentro”, la materia es el hecho mismo del *hay*».

<sup>172</sup> *Op. cit.*: 25.

<sup>173</sup> No se trata de un «algo» que queda, sino de la atmósfera misma de presencia, que puede aparecer ciertamente con posterioridad como un contenido.

<sup>174</sup> Lévinas (2000: 86).

aún no es, pero ya late. Instante vibrátil, flotando en el limbo de lo concebible e interpretable.

En la poética de Valente nos podemos acercar a las relaciones entre la creación, la *infiniversión* y la abducción.

La *infiniversión* poética tiene implicaciones que trastornan cualquier linealidad; su *contraluz* curva el pensamiento. El conocimiento se da por *infiniversión* de la expresión. La forma está vertida en la materia y contiene al creador.

En yuxtaposición con lo anterior, la creación tiene un componente abductivo, en cuanto instinto, animalidad, emoción, imaginación, adivinación y, elección. Un pensamiento *infinivertido* en una musicalidad. Una luz natural *infinivertida* en la Otra luz. Unas sondas de retrodifusión recorridas de lunas. La abducción o *retroducción*, como singular instinto de conjeturar, es descrita por Peirce como una «peculiar ensalada... cuyos principales ingredientes son su falta de fundamento, su omnipresencia y su valiosa confianza»<sup>175</sup>.

Peirce muestra en sus investigaciones<sup>176</sup> el doble carácter de la abducción, su naturaleza lógica e instintiva. Atribuye la fuerza principal a «la parte oscura de la mente» en que las inferencias instintivas responden preguntas con curiosa precisión (CP 6.569, h. 1905)<sup>177</sup>. Esta penetración instintiva es una luz natural (CP 5.604, 1903) que permite adivinar la explicación verdadera y establecer un enlace con lo intuido u observado. Dice Peirce:

La retroducción aumenta las posibilidades de que exista suficiente afinidad entre la mente del razonador y la naturaleza sobre la que se conjetura de manera no totalmente inútil, considerando que cada conjetura se restringe al compararse con la observación<sup>178</sup>.

El hombre comparte el don del instinto con los animales y no solo le permite sobrevivir sino acceder a la *Terceridad*, encarnar ideas generales en creaciones artísti-

<sup>175</sup> En cuanto a su omnipresencia, Peirce escribe: «En esta maravillosa mañana de primavera veo a través de la ventana una azalea en plena floración. ¡No, no!, esto no es lo que veo; pero es de la única manera que puedo describir lo que veo. Esto es una proposición, una frase, un hecho. Pero lo que percibo no «es una proposición, ni una frase, ni un hecho sino sólo una imagen que hago inteligible, en parte, mediante una declaración sobre el hecho. Esta declaración es abstracta, pero lo que veo es concreto. Hago una abducción siempre que expreso en una frase lo que veo. La verdad es que la fábrica de nuestro conocimiento, en su totalidad, es un espeso filtro de pura hipótesis confirmada y limada por la inducción. El conocimiento no puede dar ni el más pequeño paso adelante con sólo la observación, debe hacer a cada momento abducciones». Peirce (MS. 692). MS The Charles S. Peirce Papers, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library. Cambridge, MA, Harvard University Library, Photographic Service, 1966.

<sup>176</sup> Especialmente en «Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios».

<sup>177</sup> (CP 6.569, h.1905), Peirce (1931-35/1958). [El primer número remite al volumen correspondiente de los *Collected Papers* y el segundo, después del punto, al párrafo correspondiente. Así CP 6.569 se refiere al volumen VI y al párrafo 569]. Y en relación con lo que argumentamos arriba debemos añadir que incluso llega a escribir «el instinto que llamamos razón». (MS 668, s.f., 14).

<sup>178</sup> *Op. cit.*: 1.121.

cas e innovar en el conocimiento teórico (CP 6.476, 1908). Esa capacidad espontánea de adivinar permite abducir la hipótesis adecuada y acertar asombrosamente:

Esta facultad es [...] de la naturaleza general del instinto, parecida a los instintos de los animales en que sobrepasa por mucho los poderes generales de nuestra razón y en que nos dirige como si estuviéramos en posesión de hechos que están completamente más allá de nuestros sentidos. Se parece también en su pequeño riesgo de error; pues aunque se equivoca más a menudo que acierta, sin embargo la relativa frecuencia con que acierta es en el total la cosa más maravillosa de nuestra constitución<sup>179</sup>.

El componente instintivo de la abducción otorga a las hipótesis explicativas el poder de ser altamente plausibles. Da prioridad a unas hipótesis sobre otras (CP 8.223, h. 1910) y permite adivinar la verdad. El instinto permite dar con la teoría correcta entre un altísimo número de posibilidades sobrepasando el azar, porque «la mente del hombre tiene una adaptación natural para imaginar teorías correctas»<sup>180</sup>.

La abducción traduce las *huellas*, los indicios de lo real en la materia general de reconocimiento humano, para lo cual se requiere el estímulo del instinto y su control u orden excepcional. La gemación del pensamiento conlleva una *infinversión* máxima, es decir, una inversión superlativa de introspección y control.

La abducción irrumpe como un destello de comprensión que sería la innovación de un ritmo, una epifanía<sup>181</sup> —como diría Joyce—, un salto por encima de lo que ya se tiene. Actúa como un signo que sugiere su objeto a cualquier interpretante y, por ello, podríamos decir que es afín con la naturaleza pura de las palabras poéticas que son aún enigma, oráculo, conjuro, acertijo y/o adivinanza.

La enigmaticidad, más acá de la forma, es propia del campo abductivo en cuanto tratamiento de las *huellas*, indicios y vestigios por cuanto se trata de un tipo de argumento en el que la ley prescribe la coexistencia posible de las premisas y de la conclusión garantizando que esta última esté potencialmente representada en las premisas.

En el avance del conocimiento se conjugan instinto y razón. La abducción crea la novedad del conocimiento con la luz natural del instinto<sup>182</sup> que le permite elegir la

<sup>179</sup> *Op. cit.*: 5.173.

<sup>180</sup> Y esto a pesar del número indefinido de teorías posibles, como indica el mismo Peirce: «No puedes decir que sucedió por azar, porque las posibles teorías, si no estrictamente innumerables, exceden al menos el trillón [...]; y por eso las posibilidades son demasiado abrumadoras en contra de la única teoría verdadera que en los veinte o treinta mil años durante los que el hombre ha sido un animal pensante vino a la mente del hombre» (*op. cit.*: 5.591).

<sup>181</sup> Flaubert, Rilke, Mallarmé o Proust, hacen de la visión pura y fugaz un tema central, correspondiente al momento estético o intemporal. En la línea de la *illumination* de Rimbaud, la epifanía de Joyce, o el *Augenblick* del moderno pensamiento alemán. *Vid.* Frye (1991: 88).

<sup>182</sup> Peirce sigue, en esto, a Galileo, para el cual, la hipótesis será elegida por ser la más sencilla y natural: «La tercera clase de razonamiento prueba lo que *il lume naturale*, que iluminó los pasos de Galileo, puede hacer. Es realmente una llamada al instinto. De este modo la razón, con todos los adornos que normalmente lleva, en las crisis vitales, se pone de rodillas para suplicar el socorro del instinto» (Peirce 1931-35/1958: 1.630).

mejor de las hipótesis. Podemos adivinar estas porque existe una afinidad entre la mente del ser humano y la naturaleza; hay una resonancia que fecunda la mente del hombre y le permite escuchar las verdades del universo<sup>183</sup>. Existe una continuidad con el cosmos, con la divinidad, que activa la evolución creativa y da sentido a lo inteligible<sup>184</sup>. La *retroducción* es, de acuerdo con una de las formulaciones más tardías de Peirce, un medio de comunicación entre el hombre y su Creador, un «privilegio divino» que debe cultivarse<sup>185</sup>.

Podemos conjeturar que *infinivertidamente* la luz absoluta se vierte en la luz instintiva, como sucede en la poesía que venimos considerando.

El sondeo de la abducción se basa en la confianza en la naturaleza, como si se tratara de una endopatía ontológica. Luego el pensamiento contrasta las hipótesis adivinadas con la experiencia. El proceso de sondeo y tanteo de la abducción tiene cierta analogía con el que se experimenta en la creación poética, como lo veremos más adelante. Ahora bien, al comienzo de la creación poética no hay inferencia porque se opera sin conocimiento previo, pero, como en la abducción, la imaginación despliega sus poderes.

Peirce pone de manifiesto que no basta con los razonamientos lógico-deductivos para el efectivo avance del conocimiento, sino que depende de la imaginación abductiva. La abducción surge del asombro cuando se advierte algo que es contrario a lo dicho. El caso de la abducción de la idea de Dios, en la investigación que hace Peirce, muestra el papel primordial de la experiencia, es decir, el estar abierto a lo exterior.

La abducción está indisolublemente ligada a la experiencia: «No podemos conocer nada excepto lo que directamente experimentamos»<sup>186</sup>. La experiencia nunca se reduce a los datos de los sentidos, antes bien, comprende «la producción mental completa»<sup>187</sup>. Por tanto, la experiencia directa nos permite tener una idea de Dios<sup>188</sup> y, al

<sup>183</sup> Se da una armonía con la verdad de las cosas que incluso introduce cierto platonismo en el concepto abductivo de Peirce, a pesar de su positivismo naturalista, que alcanza al hecho del pensamiento: «Hay una razón, una interpretación, una lógica, en el curso del progreso científico y esto prueba indiscutiblemente [...] que la mente del hombre debe haber estado en armonía con la verdad de las cosas para descubrir lo que ha descubierto. Es el fundamento mismo de la verdad lógica» (*op. cit.*: 6.476).

<sup>184</sup> Peirce sigue a su padre, Benjamin Peirce (1809-1880), reconocido matemático, quien afirmaba: «Si se concede que el origen común de la mente y la materia reside en el decreto de un Creador, la identidad cesa de ser un misterio. La imagen divina, fotografiada en el alma del hombre desde el centro de la luz, está reflejada en cada parte de las obras de la creación» (B. Peirce, *apud* Barrena 2003: 165).

<sup>185</sup> El hombre posee una luz interior porque, con los cambios, sería prácticamente imposible para alguien adivinar, por pura casualidad, la causa de un fenómeno, argumenta Peirce. «Es evidente, que si el hombre no poseyera una luz interior tendente a conjeturar... demasiado a menudo acertadamente (por lo que no puede pensarse en el azar), hace tiempo que la raza humana habría sido extinguida de la faz de la tierra por su incapacidad en la lucha por la existencia». Peirce, *apud* Sebeok (1994: 33).

<sup>186</sup> Peirce (1931-35/1958: 6.492-93).

<sup>187</sup> *Op. cit.*: 6.492.

mismo tiempo, que aquello, inefable, permanezca incomprensible. En la base de la abducción hay un estado meditativo que Peirce llama *musement*. El movimiento de este estado lo describe así:

Sube al bote del *musement*, empújalo en el lago del pensamiento, y deja que la brisa del cielo empuje tu navegación. Con tus ojos abiertos, despierta a lo que está a tu alrededor o dentro de ti, y entabla conversación contigo mismo, para eso es toda meditación. Sin embargo, no es una conversación sólo con palabras, sino ilustrada con diagramas y experimentos<sup>189</sup>.

Se trata de un estado mental sin límites de ninguna clase. El *musement* puede tomar distintas formas, la contemplación estética o la consideración teórica de algún conjetural universo<sup>190</sup>. Esta libre consideración de los fenómenos está en el subsuelo de la ciencia. La experiencia del *musement*, la «sosegada meditación», permite un conocimiento liberado de las impresiones de los sentidos. Forma parte de la componente instintiva e imaginativa de la abducción.

La abducción va hacia atrás, tiene un trabajo oscuro y pasos intermedios:

La serie completa de funciones mentales entre el tomar noticia del fenómeno maravilloso y la aceptación de la hipótesis, durante la que el entendimiento ordinariamente dócil, parece desbocarse y tenernos a su merced —la búsqueda de circunstancias pertinentes y su disposición, a veces sin nuestro conocimiento, su escrutinio, el trabajo oscuro, el estallido de la asombrosa conjetura, la observación de su tranquilo ajustarse a la anomalía, como si se moviera de atrás para delante como una llave en una cerradura, y la estimación final de su Plausibilidad<sup>191</sup>.

La abducción resulta el argumento más débil, falible e inseguro, pero el más fecundo Peirce (1931-35/1958: 8.385-388, 1913) porque se puede probar la hipótesis que surge o encarnarla en una obra de arte:

Todas las ideas de la ciencia vienen a ella a través de la Abducción. La abducción consiste en estudiar hechos e inventar una teoría que los explique. Su única justificación es que si alguna vez llegamos a comprender algo de las cosas, debe ser de este modo<sup>192</sup>.

El salto de la abducción solo es posible por la fuerza de la imaginación. Todos los asuntos de la vida, la inteligencia de la acción y la vida interior están más o menos subordinados a la imaginación. Peirce (*op. cit.*: 6.286) defiende así, en 1893, la necesidad de esta:

La gente que construye castillos en el aire, en su mayor parte, no logra mucho, es verdad; pero todo hombre que logra grandes cosas elabora castillos en el aire y des-

<sup>188</sup> Un hecho natural, indubitable y vago.

<sup>189</sup> Peirce (1931-35/1958: 6.461).

<sup>190</sup> Postula Peirce que el *musement*: «puede tomar la forma de la contemplación estética, o bien la de construir distantes castillos [...] o la de considerar alguna maravilla en uno de los Universos» (*op. cit.*: 6.458).

<sup>191</sup> *Op. cit.*: 6.469.

<sup>192</sup> *Op. cit.*: 5.145.

pués los copia penosamente sobre el suelo firme. En efecto, el raciocinio completo y todo lo que nos hace seres intelectuales, se desempeña en la imaginación.<sup>193</sup>

Muy debajo de las piedras sopla, nieva, llueve, aparecen teoremas, salen soles y, suenan los poemas. La creación poética comienza con una inmersión en lo oscuro; allí la materia informe es sondeada por medio del lenguaje y, durante el mismo proceso creador se produce el conocimiento; este se va haciendo al tiempo que se hace el poema. En esta vuelta al comienzo, el poeta se ve alterado por una emoción muy singular y, espera descubrir, sin alterarla, la emoción que *es*, y para ello avanza por tanteo como intentando, según Valente, «recordar un número telefónico»<sup>194</sup>.

También la abducción aparece asociada a un cierto tipo de *emoción* que se infiere musicalmente entre muchas otras. De tal modo, nos dice Peirce: «la hipótesis aporta el elemento *sensual* de pensamiento, y la inducción el elemento habitual»<sup>195</sup>. La conclusión hipotética sustituye una complicación inextricable de sensaciones por una concepción simple. La simplicidad de esta concepción está caracterizada como una «única perturbación armoniosa» que es llamada por Peirce «emoción musical»<sup>196</sup>. Esta «emoción musical» se encuentra también en el nacimiento del poema y en su conformación asimismo aparece la adivinación abductiva con sus rodeos, cercos, luces y llamadas. En efecto, los elementos del poema a medida que van emergiendo se van corrigiendo a sí mismos en busca, escribe Valente, «de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí mismo encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos»<sup>197</sup>.

El contexto del poema, podría decirse, presenta la lógica pragmática del continuo peirceano, porque lo que sucede en una parte determinada del poema está condicionado por la interior estructura de todo este:

T E pongo aquí  
rodeado de nombres: merodeo.

Te pongo aquí cercado  
de palabras y nubes: me confundo.

<sup>193</sup> Matiza Peirce: «Los hombres vigorosos suelen despreciar la mera imaginación; y en eso tendrían bastante razón si hubiera tal cosa. No importa lo que sintamos; la cuestión es qué haremos. Pero ese sentimiento que está subordinado a la acción y a la inteligencia de la acción es igualmente importante; y toda la vida interior está más o menos así subordinada. La mera imaginación sería en efecto insignificante; sólo que la imaginación no es mera. “Más de lo que está bajo tu custodia, vela por tu fantasía”, dijo Salomón, “porque de ella salen los asuntos de la vida”» (*op. cit.*: 6.286).

<sup>194</sup> Valente describe detalladamente este proceso: «En esta alteración, el problema no es reemplazar una emoción por otra ni tampoco intensificar una emoción, sino descubrir lo que la emoción es. La emoción permanece inalterada, pero en espera de ser identificada, como un número de teléfono que uno no puede recordar: “9357... No, no es ése... 8557, 8457... Tampoco. Ya lo tengo. Espera. Ya está: 8657. Ese es...”». Valente, José Ángel: «Avance por Tanteo». En Duque (2002: 76-7).

<sup>195</sup> Peirce (1931-35/1958: 2.643).

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Valente, *apud* Duque (2002: 77).

Como un ladrón me acerco: tú me llamas,  
 en tus límites cierto, en  
 tu exactitud conforme.  
 Vuelvo.  
 Toco  
 (el ojo es engañoso)  
 hasta saber la forma. La repito,  
 la entierro en mí,  
 la olvido, hablo  
 de lugares comunes, pongo  
 mi vida en las esquinas:  
 no guardo mi secreto.  
 Yaces  
 y te comparto, hasta  
 que un-día simple irrumpes con atributos  
 de claridad, desde tu misma  
 manantial excelencia.<sup>198</sup>

En este avance por tanteo, el poema nos cuenta su propio nacimiento, la *infiniversión* de su formación: *Toco / (el ojo es engañoso)/hasta saber la forma. La repito, / la entierro en mí, / la olvido*. Observamos, también, en el poema el tránsito de la materia verbal de la vaguedad a la exactitud, como podemos comprobar al examinar los campos léxicos y semánticos correspondientes:

— Concepto de *vaguedad*: rodeado de nombres: *merodeo; de palabras y nubes: me confundo*.

— Concepto de *exactitud*: *TE pongo aquí; Como un ladrón me acerco: tú me llamas, / en tus límites cierto, en/tu exactitud conforme*.

En cuanto a la sintaxis, expresada por la pauta del texto, los dos puntos, las comas y el paréntesis operan por *infiniversión*, vaivén o contraluz entre la vaguedad, la exactitud y la forma:

*Vuelvo. / Toco (el ojo es engañoso) /hasta saber la forma.*

La estructura es *infinivertida*, además, porque podemos ver cómo se interioriza la forma del poema (*la entierro en mí*) o cómo este contiene al autor. Vemos la iteración de la partícula *me* que adquiere connotaciones transformativas y alterativas que le dan una sobresignificación: *me rodeo, me confundo, tú me llamas, conforme*.

Observamos que la conformación del poema se da por contención, por *infiniversión*, eliminación, búsqueda, espera, abducción, selección. Esta experiencia es afín con la creación matemática —y allí se confirma por vía teórica—. Lo que otorga, según P. Valéry, «genialidad» a la invención, tras las combinaciones que se han ensaya-

<sup>198</sup> Valente (2001c: 42).

do, está en el arte de saber *elegir*<sup>199</sup>. El valor de saber elegir nos lleva a lo que Poincaré llamó el tacto del pensamiento.

## CONCLUSIÓN

Los más valiosos y singulares aportes de la poética de Valente se concentran en la experiencia radical de la *Primeridad*: la vivencia del exotismo de la sensación y el reconocimiento de la inmensidad del vacío creador que se aproxima a la abducción.

La abducción deja huellas interpretables *ad infinitum* y son indicios de lo real en la materia general del conocimiento —sensación, percepción, entendimiento, raciocinio, argumentación deductiva— humano. Y las huellas instauran el Enigma más acá y más allá de la forma, indicios, vestigios, toda una serie de preformas que incrementan el comentario y la hipótesis crítica. Aunque la abducción trata un tipo de argumento en el que la ley prescribe la coexistencia posible de las premisas y de la conclusión garantizando que esta última esté potencialmente representada en las premisas, nunca hay evidencia extrema del tránsito, por lo que nos mantenemos en el efecto *trans*. Por eso contrastamos el concepto de abducción con el proceso del avance por tanteo en el que los poemas nos cuentan su propio nacimiento, la *infiniversión* de su formación. En la *Primeridad* se experimenta el fulgor del futuro poema, su génesis, en cuanto pre-concepción, pre-espacio y pre-tiempo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APEL, K.-O. (1997): *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*. Madrid: Visor.
- BARRENA, S. (2003): *Creatividad en Charles S. Peirce: Abducción y Razonabilidad*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra.
- BLANCHOT, M. (1990): *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BLANCHOT, M. (1992): *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- CUESTA ABAD, J. (1999): *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro.
- DE MOLINOS, M. (1983): *Defensa de la contemplación*. Madrid: Editora Nacional.
- DELADALLE, G. (1996): *Leer a Peirce hoy*. Barcelona: Gedisa.
- DELEUZE, G. & F. GUATTARI (1997): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DÍAZ GAMBOA, S. (2008): *La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus "implicaciones" lógico-matemáticas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología.

<sup>199</sup> De acuerdo con Paul Valéry éste sería el secreto peso de la genialidad: «En la invención de cualquier cosa toman parte dos entes. El primero hace combinaciones; el segundo elige e inspecciona lo que desea y lo que es de importancia para él dentro de la masa de cosas que el primero le ha preparado. Lo que llamamos genio es mucho menos la obra del primero que la facilidad del segundo para captar el valor de lo que ha sido puesto delante de él y elegir lo más valioso». Valéry, *apud* Hadamard (1947: 63).

- DÍAZ GAMBOA, S. (2009): "La formación de conceptos poético-matemáticos en la obra de José Ángel Valente". *SERTA. Revista Iberorrománica. Poesía y Pensamiento Poético* 10, 56-80.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (1997): *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas*. Madrid: Trotta / UNED.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (2002): *Limos del verbo: (José Ángel Valente)*. Madrid: Verbum / Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- DUQUE, A. (ed.) (2002): *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*. Barcelona: El Ciervo / Valencia: Pre-Textos.
- FRYE, N. (1991): *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994): *Teoría de la Literatura (La Construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- GOYTISOLO, J. (1995): "Palmera y Mandrágora". En *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara, 143-53.
- HADAMARD, J. (1947): *Psicología de la invención en el campo matemático*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- JASPERS, K. (1974): *Filosofía de la existencia*. Buenos Aires: Aguilar.
- JULLIEN, F. (2001): *Un sabio no tiene ideas o el otro de la filosofía*. Madrid: Siruela.
- LÉVINAS, E. (1999): *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- LÉVINAS, E. (2000): *De la Existencia al Existente*. Madrid: Arena Libros.
- LÉVINAS, E. (2003): *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme.
- MENKE, C. (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- NEWMAN, J. R. (ed.) (1983): *SIGMA. El mundo de las matemáticas*. Barcelona: Grijalbo, vol. 5.
- PEIRCE, Ch. S. (1931-1935/58): *Collected Papers*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, vols. I-VI (1931-35), vols. VII-VIII (1958).
- PEIRCE, Ch. S. (1986): *La Ciencia de la Semiótica*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- PEIRCE, Ch. S. (1987): *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- PEIRCE, Ch. S. (1988): *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce)*. Barcelona: Crítica.
- PONZIO, A. (1998): *La Revolución Bajtiniana. El Pensamiento de Bajtín y la Ideología Contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- RILKE, R. M., (1986): *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós Estética.
- RODRÍGUEZ FER, C. (ed.) (1992): *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus.
- SEBEOK, T. (1994): *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación*. Barcelona: Paidós.
- TABUCCHI, A. (2000): "El universo en una sílaba". *Letra Internacional* 69, 7.
- THOM, R. (1990): *Esbozo de una semiología. Física aristotélica y teoría de las catástrofes*. Barcelona: Gedisa.
- VALENTE, J. A. (1992): "Sobre el lugar del dios". En *Chillida en San Sebastián*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- VALENTE, J. A. (1994): *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, J. A. (1999b): *Obra poética 1. Punto cero (1953 - 1976)*. Madrid: Alianza.
- VALENTE, J. A. (1999c): *Obra poética 2. Material memoria (1977 - 1992)*. Madrid: Alianza Editorial.
- VALENTE, J. A. (1999a): "Frontera". *La Alegría de los Naufragios. Revista de Poesía* 1-2. Madrid: Huerga y Fierro editores, 24.
- VALENTE, J. A. (2000): *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de la Piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets.

- VALENTE, J. A. (2000): "Segunda variación en lo oblicuo". *Anatomía de la palabra*. Valencia: Pre-Textos.
- VALENTE, J. A. (2000): "(Orillas del Sar)". *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- VALENTE, J. A. (2001a): *La voz de José Ángel Valente: poesía en la residencia*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- VALENTE, J. A. (2001b): *Poemas*. Ed. bilingüe castellano-portugués. Prólogo de Antonio Domínguez Rey. A Coruña: Espiral Maior.
- VALENTE, J. A. (2001c): *El fulgor: antología poética (1953-2000)*. Selección y prólogo de Andrés Sánchez Robayna. Ed. amp. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALÉRY, P. (1995): *Estudios Literarios*. Madrid: Visor.
- ZALAMEA, F. (2001): *El Continuo Peirceano. Aspectos globales y locales de genericidad, reflexividad y modalidad. Una visión del continuo y la arquitectónica pragmática peirceana desde la lógica matemática del siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.