



# MÁSTERES de la UAM

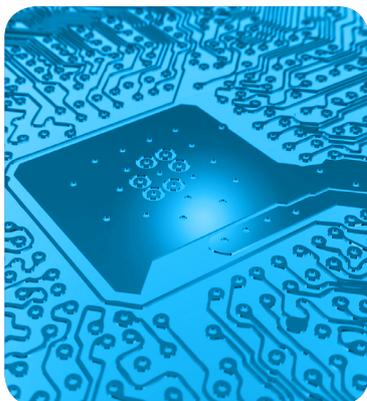
Facultad de Filosofía  
y Letras /11-12

Máster en Literaturas  
Hispánicas: Arte;  
Historia y Sociedad



**La presencia de la  
Poesía mística del  
siglo de Oro en la  
poesía Contemporánea  
Hispánica: Emilio  
Adolfo Westphalen,  
José Ángel Valente y  
Clara Janes.**

*Ana Garriga Espino*



## ÍNDICE

1. Introducción. ¿De qué hablamos cuando hablamos de misticismo?.....	3
2. Acercamiento al misticismo del Siglo de Oro.....	12
3. “Muerto sin agua en el fuego”: La herencia del misticismo en <i>Las islas extrañas</i> , de Emilio Adolfo Westphalen.....	17
4. “Me entraste al fondo de tu noche / ebrio de claridad”: <i>Mandorla</i> y la experiencia de la nada en José Ángel Valente.....	29
5. “Dónde está mi cuerpo / cuerpo de amor / cuerpo en dos”: el misticismo en la poesía de Clara Janés.....	47
6. Hacia una poética común: conclusiones provisionales.....	56

## 1. INTRODUCCIÓN.

### ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE MISTICISMO?

*Que es decir que somos un cuerpo con Cristo y que nuestra carne es de su carne, y de sus huesos los nuestros, y que no solamente en los espíritus, mas también en los cuerpos, estamos todos ayuntados y unidos.*

Fray Luis de León

Desde hace varios decenios, la literatura vive sumergida en ese clima postmodernista tan vinculado a la deconstrucción y a la volatilización de los viejos compartimentos estancos, que habían servido para agrupar a los autores literarios bajo esta o aquella tendencia según los temas y estilos de sus obras. Ubicar a un autor actual bajo un marbete inamovible empieza a tildarse de obsoleto, estrecho e inexacto. Ciertos instintos poéticos, tradiciones literarias, usos del lenguaje, fluyen, se traspasan y se transforman creativamente a través de los siglos de una manera *inefable* y *misteriosa* y conectan, por un peculiar contagio literario, a creadores de las más diversas épocas.<sup>1</sup>

Estas tendencias poéticas son precisamente aquellas que se vinculan de manera directa al *pathos* del individuo, arquitecturas literarias que responden a una concreta sensibilidad humana y que persiguen la exteriorización –a través del camino del arte– de los fantasmas que atormentan a cada quien. Tomemos un ejemplo: nadie niega que el surrealismo nace como movimiento literario en la Francia de los años 20 alrededor de Breton y su grupo tan férreamente dirigido; pero, ¿qué era el surrealismo?, ¿no hacían ya Goya y El Bosco y también Novalis y Baudelaire una suerte de surrealismo *avant la lettre*? ¿Cuántos autores ha habido, que lejos del dogma bretoniano, han hallado en las imágenes de corte surrealista el mejor modo de canalización de sus pulsiones vitales?

---

<sup>1</sup> Partimos de que el viejo y autocrático concepto historiográfico de “generación” esconde en la mayoría de los casos –como reiteradamente se ha demostrado– muy concretas operaciones e intereses editoriales. “Hay que recordar que, desde que se difundiera en España, la categoría de generación se ha venido aplicando de manera casi sistemática e indiscriminada dentro de la historia literaria de este siglo. Ello ha ocasionado, claro está, una gran ambigüedad en la interpretación de este concepto, máxime cuando los factores que lo configuraban se han demostrado ineficaces a la hora de trazar las líneas fundamentales de la evolución literaria contemporánea” (García Jambriña, 2000, pp. 15-16).

Parto de esta reflexión alejada aparentemente del tema central de este ensayo para adentrarme en el pantanoso terreno de la mística contemporánea: ¿no es acaso el misticismo literario uno de esos instintos poéticos que han ido contagiando a autores de aquí y allá?, ¿cómo es posible encontrar evidentes analogías entre Rumi –poeta persa del siglo XIII– y San Juan de la Cruz –el místico por excelencia del siglo XVI español–? Pero empecemos, antes de divagar por los versos de los tres poetas aquí estudiados, por la pregunta que ha de ser la raíz de las líneas que siguen: ¿de qué hablamos cuando hablamos de misticismo?

El concepto de misticismo es un concepto etéreo, de difícil definición y delimitación, entre otras muchas cosas, porque aparece a menudo vinculado a un determinado estado psíquico, una experiencia mental que enajena al individuo y lo pone en inmediato y directo contacto con la Verdad<sup>2</sup>. Aquel que se siente arropado por una experiencia arcana de estas características, se despoja de su máscara y de su jaula y entra en el terreno de juego de la autenticidad –esencial en la poesía<sup>3</sup>–, en el que las fronteras entre la identidad y la alteridad se difuminan, y el tiempo y el espacio se diluyen hasta hacerse insignificantes, puesto que aquel que vive bajo el influjo de la experiencia mística no vive encarcelado entre los rígidos muros impuestos por la cuna y la sepultura. La experiencia mística es, más allá del halo de religiosidad al que ha estado asociada durante siglos, "una realidad, enteramente anterior y superior al hombre, que trasciende el funcionamiento ordinario de sus sentidos y facultades, íntimamente presente, de manera inobjetiva, en lo más profundo de su ser y en acto permanente de

---

<sup>2</sup> El poeta Eloy Sánchez Rosillo describe muy acertadamente esta experiencia en su poema "La luz": "[...] 'Un día más' te dices. Y de pronto / se desata una luz poderosísima / en tu interior, y dejas de ser el hombre que eras / hace sólo un momento. El mundo ahora / es para ti distinto. Se dilata / mágicamente el tiempo [...] Una acuidad insólita / te habita el ser: todo está claro, todo / ocupa su lugar, todo coincide, y tú / sin lucha, lo comprendes [...] te sientes conforme, limpio, feliz, salvado / lleno de gratitud. Y cantas, cantas" (2004, pp. 287-288).

<sup>3</sup> Existe entre los autores y la crítica contemporánea un acuerdo más o menos generalizado sobre la incuestionable necesidad de la autenticidad en poesía: "La «verdad», concepto siempre discutible, debe ser, en cuanto a relación inamovible, objetivo del científico estricto. «Autenticidad creacional» es únicamente lo que ha de exigirse al poeta" (Cirlot, 1996, p. 26), "No creo que al poeta, como tal, se le pueda exigir ninguna clase de compromiso, si no es el de su autenticidad. [...] En poesía lo esencial no es solo lo que se dice, sino el cómo se dice. En la vida, lo esencial no es ni lo uno ni lo otro sino nuestros actos" (Sahagún, p. 122), "La originalidad, por sí misma, más me parece gimnasia del ingenio que fuente de poesía. Me quedo con la autenticidad del poema, manantial de todas las originalidades porque como cada ser humano es único e irrepetible, si su obra es auténtica reproducirá esa unicidad y esa irrepetibilidad" (Carvajal, p. 40), "es por la opción de la autenticidad [...] como mejor puede el poeta hacer vibrar con mayor seguridad las fibras anímicas de todos sus lectores, de cualquier época y de cualquier latitud" (Olivio Jiménez, p. 135).

comunicársele, de dársele a conocer" (Martín Velasco, 2004, p. 25). Nos situamos, por lo tanto, ante una realidad subyacente –o suprayacente– a aquella que se presenta objetivamente ante nuestros sentidos, una realidad que trasciende las posibilidades cognitivas del intelecto humano y que, por lo tanto, da lugar a un desbordamiento expresivo, en el que el lenguaje ha de verse necesariamente atacado y trastocado violentamente para lograr transmitir esa experiencia totalizadora a la que el sujeto está subordinado.

Cuando aquel que sufre una experiencia trascendental de tales dimensiones se siente obligado a comunicarla, descubre y toma conciencia de la tiranía del lenguaje, de la necesidad de transmitir su experiencia a los demás a través de un lenguaje propio, un código que se cifra nuevamente en el interior de cada individuo. Esta tiranía del lenguaje, de la tríada que dibujan referente, significado y significante, solo puede vencerse patéticamente a través de la palabra poética, la única capaz de salvar el inmenso abismo que media entre el *pathos* espiritual del sujeto sometido a la experiencia mística y la realidad objetiva que nos rodea<sup>4</sup>. Esto explica que haya sido, desde los orígenes de la mística, la palabra poética la más indicada para explicar esa “llama de amor viva” que supone el acercamiento a una verdad totalizadora, que rompe los diques de nuestro mundo cognoscible.<sup>5</sup>

La convergencia de la palabra mística con la palabra poética no es, por lo tanto, gratuita; debemos pensar que ambas suponen la búsqueda de –y el encuentro con– la palabra primigenia y originaria, con la palabra preadánica: “En el principio era el Verbo, y el Verbo se hizo carne” (*La Biblia*, Gn. 1.14)<sup>6</sup>. Nos situamos en un terreno, en el que la palabra, al igual que el espíritu, adquiere una corporeidad indiscutible. El Verbo recupera aquí, igual que en el lenguaje del loco o del alucinado, su inocencia anterior a la corrupción del mundo y del hombre. Es, a fin de cuentas, la palabra

---

<sup>4</sup> “En efecto, lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalizado. El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra [...] Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación” (Valente, 2000, p. 61; 63).

<sup>5</sup> No debemos, sin embargo, dar por sentado que el simple impulso de querer hacer llegar a los demás una de estas experiencias cumbre asegura la calidad poética de una composición puesto que, como sabiamente afirma Emilio Orozco “[su] valor estético dependerá de la capacidad artística del sujeto, de sus dones estéticos y no de sus dones místicos” (Orozco, 1959, pp. 68-69).

<sup>6</sup> ¿Ha llevado esta *logofagia* (Valente, 2000, p. 68) progresivamente a la antropofagia tan común entre los autores que cultivan ese particular misticismo erótico?

fundacional, que transgrede los límites impuestos por la convención y logra vaciarse de significado, dilatarse y, así, expresar estados excepcionales de conciencia:

Es 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. Palabra sustancial, palabra experimental, la palabra poética se recibe, en la audición o en la lectura, por muy distintas vías de las de la recepción de la palabra instrumental [...] requiere (Valente, 2000, p. 68).

La palabra poética se verá, por lo tanto, moldeada y reconvertida a través de múltiples recursos retóricos hasta que logre adquirir la profundidad conceptual necesaria para transmitir esas experiencias supralógicas, para lograr “el traslado dialéctico de experiencias límite a un lenguaje comprensible” (Janés, 2002, pp. 41-42); esto explica la rentabilidad de la que disfrutaron en la poesía mística, desde sus orígenes remotos, recursos como la sinestesia, el símbolo, la metáfora, la comparación, el oxímoron, la paradoja... Al adentrarnos en el mundo de la poesía mística, estamos entrando en un cosmos poético de un dinamismo simbólico inalcanzable en el que cada parte del cuerpo, cada flor, cada animal y cada Amado y Amada reciben una carga referencial muy superior a la que les es otorgada en nuestro rutinario y pobre sistema lingüístico. La mística, por su ya muchas veces citado carácter trascendental, está asociada de manera permanente al amor humano –basta recordar el *Cántico espiritual* de San Juan–, ese amor que implica la transformación del amante en la amada:

Tiene el amor fuerza y virtud de unir, de mudar, de convertir y de transformar. Une al amante con la cosa amada, y después transforma, convierte y muda al amante en lo que ama. Y como el amor arrastra y lleva tras sí todo el poder de la voluntad que tiene imperio y señorío en el hombre, de aquí que, a donde quiera que vaya, conduzca, arrastre y lleve consigo a todos los hombres. A todo aquel a quien se le concede este amor, se le entrega también toda la voluntad y todo el ser humano, y el amante se hace una misma cosa con el amado por virtud del amor. Grande es la fortaleza, grandes las propiedades del amor, porque tiene la fuerza unitiva, conversiva y transformativa de lo uno en lo otro. La cosa amada es la que da su nombre a aquella otra en quien se transforma. Así el hombre puede, por amor, mudarse, transformarse y convertirse en otra cosa más noble, o al revés, en otra más torpe, libre y espontáneamente. Y como la voluntad, mediante el amor, se convierte en la cosa primeramente amada y recibe su materia y su forma, de aquí que la misma voluntad se exalte o se deprima, se ennoblezca o se haga vil (Raimundo Sabunde, *apud* Menéndez Pelayo, 1994, p. 423).

Esta idea, que enlaza con la concepción neoplatónica del amor que tan bien materializó León Hebreo en sus *Diálogos*, será el motor subterráneo de toda la poesía mística. Idea escindida puesto que, si en las obras de vertiente religiosa –todas aquellas que heredan la cosmogonía bíblica del *Cantar de los cantares*– desemboca en una necesidad biológica de la fusión del alma con un dios carnal, que implica en la mayoría de los casos un deseo de muerte para lograr así la anhelada unión:

Esta vida que yo vivo  
es privación de vivir;  
y así, es continuo morir  
hasta que viva contigo.  
Oye, mi Dios, lo que digo:  
que esta vida no la quiero,  
que muero porque no muero (San Juan de la Cruz, 1994, p. 78).

Según nos adentremos en el universo contemporáneo, desde los albores del siglo XX hasta nuestros días, este anhelo de fusión se verá reforzado por una suerte de panteísmo y de misticismo telúrico, que aboga por la transformación del hombre en su medio circundante, para así lograr entrar en comunión con el cosmos. Este misticismo contemporáneo se polariza y adquiere múltiples versiones, como iremos viendo: desde un misticismo de clara factura sanjuanista hasta un particular misticismo erótico que termina por sustituir la semántica de lo inefable por la semántica y la retórica de lo antropofágico.

Esta presencia tan evidente del cuerpo en la nueva poesía mística no es ni mucho menos novedosa. La inefabilidad, que siempre se ha tenido por rasgo diferencial de la mística y que todos los estudios en torno a esta se han encargado de remarcar, no debe, sin embargo, eclipsar la evidente relación corporal que existe (y siempre ha existido) en toda experiencia netamente mística o espiritual —recordemos a Teresa de Jesús, declarando incansable que “solo podía pensar en Cristo como hombre” (2012, 64)–. La aventura contemplativa supone la entrega del individuo que la sufre en su totalidad, toda experiencia mística implica, obligatoriamente, “la abolición de la dualidad cuerpo-espíritu” (Valente, 2000, p. 34): el 10 de febrero de 1577 le escribía Teresa de Jesús a su hermano Lorenzo de Cepeda “Mira que es menester los que hemos ya edad llevar estos cuerpos para que no derruequen el espíritu, que es terrible trabajo” (Santa Teresa de Jesús, 1984, p. 411).

El cuerpo, en tanto que cárcel que aloja el alma y el espíritu, debe diluirse e iniciarse también, sin trabas, en la trascendencia del viaje espiritual. Esta amalgama de cuerpo y alma se eleva, junto con el desarrollo de un lenguaje particular, como rasgo de identidad de la mística femenina del periodo áureosecular. La prosa de Teresa de Jesús es uno de los ejemplos más evidentes de este fenómeno; en la fundadora carmelita el cuerpo se erige como epicentro de su experiencia extática<sup>7</sup>. En la nueva poesía mística, las marcas genéricas desaparecen y la presencia de lo corpóreo, como elemento que ocupa una posición nuclear en las isotopías semánticas del poema, se hace ineludible en los poemarios de mística contemporánea.

La mística, continuando con la digresión anterior, pone en danza e interrelación los elementos palabra, materia, cuerpo y espíritu:

lo cristiano predica, en definitiva, la esencialidad, no la accidentalidad, de la carne y la unidad no tanto del alma o la psique como del espíritu o del pneuma con la materia [...] La palabra se hizo carne, la carne recibió a la palabra, y así esta habitó entre nosotros (Valente, 1983, p. 24).

Debemos tener en mente esta premisa cuando nos acerquemos a la poesía mística, provenga de la época que provenga, ya que el despliegue lingüístico al que asistimos se ha despojado de todas las constricciones utilitarias y pragmáticas con las que nos topamos en el lenguaje cotidiano: “[...] las nociones de forma y contenido se unifican como en la forma se unen los contrarios” (Valente, 1983, p. 16). Esta paradójica unión de contrarios nos lleva, siguiendo un coherente hilo conductor, a la reflexión de María Rosa Lida, quien afirma que toda obra mística se centra en

un principio de contradicción, que abre un camino en la inercia del lector y le hace desembocar en otro, que insinúa una forma y frustra su espera rutinaria sustituyéndole la opuesta. A este principio, practicado de manera tan sistemática, se debe en parte no despreciada, la sensación de extrañeza de aquella poesía" (1943: 379).

---

<sup>7</sup> Al acercarnos al epistolario teresiano, la importancia física y biológica del cuerpo se deja traslucir de manera notable: “A la mi Isabel de Jesús que no la querría hallar flaca; la salud del cuerpo la deseo, que de la del alma contenta estoy” (carta a la madre Ana de la Encarnación, 18 de junio de 1579), “A ser para la salud del alma, todo se ha de posponer; mas para la del cuerpo es de hartos inconvenientes el hacer este principio” (carta a Jerónimo Gracián, octubre de 1575), “como he ayunado desde la Cruz de septiembre y con el trabajo y edad y, en fin ser yo para tan poco, que es enojo, que siempre este cuerpo me ha hecho mal y estorbado el bien” (carta a Lorenzo Cepeda, 28 de febrero de 1577), “Otras veces queda el alma que no puede tornar en sí en muchos días, sino que parece como el sol, que los rayos dan calor y no se ve el sol; así parece el alma tiene el asiento en otro cabo, y anima al cuerpo no estando en él, porque está alguna potencia suspendida” (carta a Lorenzo Cepeda, 18 de enero de 1577).

O, dicho en palabras con ritmo poético, se trata de “la palabra designando al opuesto propuesto por su contrario” (Moro, 2002, p. 56). Todo este laberinto conceptual, poblado por términos que se nos presentan con frecuencia como nociones herméticas, oscuras y de difícil delimitación (¿dónde está el límite entre la materia y el espíritu, y entre el alma y el espíritu?, ¿dónde se separa la materia del lenguaje?) hace que los discursos, encaminados a transformar en lenguaje utilitario la excelencia del lenguaje y la experiencia mística, terminen por ser enrevesados comentarios solipsistas que más que facilitar, dificultan la comprensión de este tipo de poesía –como aquel que se vuelca en la imposible empresa de hacer prosa el verso–. Por esto, considero que la mejor manera de acercarse a la diacronía del sentir y del crear místico, y así lo haré en las páginas que siguen, es a través del contacto directo con los textos, ya en prosa, ya en verso, de aquellos que han logrado acceder a este universo blindado.

Desde una perspectiva estrictamente literaria, dejando de lado toda la faz psíquica que implica la experiencia espiritual, creo que los productos artísticos vinculados a la mística<sup>8</sup> comulgan fervientemente con la tesis encabezada por Roland Barthes, aunque formulada también por muchos otros, de la muerte del autor. No debemos olvidar que el concepto de autor es una noción ligada a la modernidad, que trae consigo el antropocentrismo propio del fin del medievo; antes de esto –y también en las sociedades tribales– el autor no existe como tal puesto que la posibilidad de gozar de una excelencia individual –que alcanzará su auge con el *genio* del romanticismo decimonónico– aún no se había planteado. La figura del autor ha venido dominando la literatura desde hace cinco siglos y ha condicionado de manera evidente la crítica y la interpretación de la inmensa mayoría de las obras literarias: pensemos, y sirva esto como ejemplo de esta teocracia del creador en la que vivimos, que a día de hoy sea tal vez la llamada "poesía de la experiencia" la que constituya el núcleo de toda la poesía

---

<sup>8</sup> Utilizo conscientemente el término producto artístico porque no solo hay poesía mística contemporánea, sino también pintura mística contemporánea, como la del pintor peruano recientemente fallecido, Pablo Amaringo. Esto me obliga a mencionar aquí la estrechez de miras con la que generalmente se aborda el tema de la mística, dejando de lado el sufismo –de radical importancia en toda la tradición surrealista, que comulga con esa herencia de amor panteísta y con potencia transformadora– y también toda la vertiente “mística amazónica”, producida durante siglos de forma oral y que solo ahora está siendo llevada al papel por nuevos poetas latinoamericanos: en este tipo de poesía, la mística debe entenderse como una mística politeísta, en comunión con la naturaleza, hablando en términos actuales, una “mística ecológica” y telúrica que, sin embargo, encuentra en su fondo subyacente una línea de continuidad tanto con los místicos del Siglo de Oro español, como con los tres poetas contemporáneos aquí estudiados.

contemporánea que se escribe en nuestro país<sup>9</sup>: ¿puede existir poesía de la experiencia sin autor? Evidentemente no; y ahora es cuando debemos plantearnos: ¿vincular bidireccionalmente una voz poética con el individuo de carne y hueso que empuña la pluma no es reducir al mínimo la potencialidad interpretativa de un texto?:

Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se “explica”, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga dismantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido (Barthes, 2009, p. 75).<sup>10</sup>

Es, a fin de cuentas, la literatura como un inmenso palimpsesto, en el que el lenguaje se va creando a sí mismo, en el que el Autor, con mayúscula, se difumina cediéndole el paso a un lector que descifra la escritura codificada en el texto y la vuelve a cifrar para digerirla; es, dicho de manera mucho más tajante y en palabras de alguien mucho más lúcido, la aceptación de que “La obra es [...] anónima, como la poesía está, en verdad, hecha por todos” (Valente, 1983: 16).<sup>11</sup> En el acaecer de la poesía mística, volviendo a lo esbozado al comienzo de estas líneas, cuando el autor se ve obligado a plasmar sobre el papel, con unas grafías y un sistema lingüístico estancado y restrictivo,

---

<sup>9</sup> Recordemos, para entender esto con mayor claridad, el poema “Los idiomas persiguen el desorden que soy” de Luis García Montero, que comienza, afirmando tajantemente la identidad convergente de autor y voz poética: “Mi nombre es Luis, soy español /, vivo en Madrid, / en el número uno, calle Larra” (García Montero, 2011, p. 27).

<sup>10</sup> Tesis que también defiende Octavio Paz en su texto “Analogía e ironía”: “La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que las comprende, las engloba: el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje. Si es verdad que ellos se sirven del lenguaje para hablar, también lo es que el lenguaje habla a través de ellos. La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor” (Paz, 1974, p. 97).

<sup>11</sup> En el mismo clima teórico, en el que se mueven Barthes y sus compañeros afines a la deconstrucción y el post-estructuralismo, se desarrolló la estética de la recepción, la cual hacía hincapié en el rol de la audiencia, como algo más que como simple receptora pasiva del producto literario: “En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación de aquellos a quienes va dirigida” (Jauss, 1976, p. 163).

la inefabilidad de su experiencia; el lenguaje, apoyado en la palabra poética, se independiza tanto del autor, que se diluye hasta la desaparición detrás de su propia obra, como del sistema lingüístico rutinario y se hace nacer a sí mismo como una nueva potencia creadora en la que el contenido relatado no solo condiciona sino que supera, domina y forja la forma que lo contiene:

Como artista de la palabra, San Juan de la Cruz es ejemplo patético de la lucha por la expresión de lo inefable. El verso, concebido como lenguaje de amor y sentimiento, se le convierte en el único camino de salida de esta insoluble aporía. Ante la insuficiencia del lenguaje, se ve obligado a recurrir a la música del poema que en él alcanza inusitados matices de cadencia y delicadeza (Cuevas, 2004, p. 495).

Esta idea, que aquí yo solo he bosquejado muy sucintamente puesto que han corrido ríos de tinta hablando de la inexistencia del autor, y del creador como un descifrador de la realidad, goza de una validez absoluta al acercarnos a las creaciones místicas: la poesía mística se asienta en lo más recóndito de cada ser humano y esto permite, en último término, que se genere y regenere de manera sistemática en todas las épocas y lugares, puesto que tiene esa potencia transformadora, que canta en sus propios versos, y que la dota de capacidad para codificarse y decodificarse en cada lector-autor. Y este será el tema central de las páginas que siguen: abordar los problemas que acompañan a la poesía mística contemporánea, que ha vuelto a cifrar los códigos descifrados de los poetas áureos, y que camina de la mano, gracias a esa particular llamada al *pathos* del lector, de otros muchos creadores anónimos, de otras muchas escrituras que se han inmerso en la escabrosa tarea de racionalizar sobre el papel la trascendencia de la unidad del cuerpo y el espíritu.

Al saltar cronológicamente cuatro siglos de tradición poética y de evolución socio-cultural, nos encontramos ante el problema principal, a mis ojos, de la mística contemporánea: ¿cómo han vaciado de religiosidad estos nuevos poetas el lenguaje místico para llenarlo de experiencia humana?, ¿cómo han digerido y devorado –en el sentido atropofágico bautizado por Oswald de Andrade– los autores contemporáneos la inefabilidad de una tradición mística de marcado carácter religioso?

## 2. ACERCAMIENTO AL MISTICISMO DEL SIGLO DE ORO.

*El poema es casi invariablemente lo inesperado –lo que nunca tuvimos sospechas de que existía.*

Emilio Adolfo Westphalen

Resulta cuanto menos curioso comprobar, en esa inquietante disciplina que es la literatura comparada, cómo una tradición literaria nacida al calor de unos hechos históricos tan concretos –la literatura espiritual de la España del Siglo de Oro– ha logrado ejercer, a partir de esa recodificación lingüística y semántica tan imprescindible, una influencia de tal magnitud en la poesía del pasado siglo.

Debemos saber que tanto Santa Teresa como San Juan –y escojo estos dos nombres única y exclusivamente por ser los más significativos– componen sus escritos literarios en el siglo XVI español: siglo estigmatizado por una explosión espiritual acechada en todo momento por el fantasma del concilio tridentino. Pensemos que en el siglo XVI, el ambiente peninsular se caracteriza por una religiosidad herética exacerbada en la que la censura se hace eco a través de documentos como el *Índice de los libros prohibidos* o el *Edicto de Toledo*. Si para nosotros, desde nuestra autocrática posición de lectores con relativismo histórico, es fácil acceder a los textos desde una postura desenfadada, no podemos olvidar que en los años del 1500, las calles estaban pobladas por dejados, alumbrados, abandonados, iluministas y un largo etcétera de tendencias disidentes de la norma romana, que dejaban su impronta en la conciencia colectiva y en la composición de las obras de aquellos que hemos llamado místicos.

Tan sencillo como afirmar que toda obra artística es fruto directo de su contexto histórico. Y no solo de su contexto histórico sino también del contexto vital de cada quien: aunque los conocidos versos de Pessoa de su poema “Autopsicografía” –soy consciente del anacronismo de esta referencia, pero la poesía si merece la pena ser considerada es, a fin de cuentas, universal y atemporal– en los que declara que “el poeta es un fingidor” sean aplicables a multitud de poetas y corrientes literarias, deben desterrarse al exilio en el mundo poético de los dos grandes místicos carmelitas españoles. Más allá de la autenticidad que puede desligarse de la experiencia espiritual

y unitiva de Teresa de Jesús y de Juan de la Cruz, debemos pensar que ambos autores generan sus obras literarias –no solo poemas sino también glosas y autobiografías– desde la marginación social. Recordemos, como señala certeramente Márquez Villanueva, que

las tendencias místicas vivieron de hecho bajo una estrechísima intolerancia inquisitorial que lindaba con la persecución y que a menudo las forzó a formas de vida semiclandestinas” y que "la actitud mística representa en España una radical novedad en ruptura con el pasado; la Edad Media castellana la desconoció por completo, por razones quizás afines a las que retardaron varios siglos el florecer de la lírica culta y redujeron a simples intentos el teatro sacro medieval" (2004, p. 501; 503)

Desembocamos así en un punto que nos permite explicar, tendiendo a valores universales –tan en el alza en la exégesis artística–, la excelencia de la poesía mística del mismo modo que se nos explica la excelencia del surrealismo o del simbolismo: la literatura mística del Siglo de Oro emana de la pluma de marginados sociales, que abogan por una utopía social desde un mundo eminentemente distópico y elaboran así discursos asombrosos por su inusitada novedad. La literatura mística es literatura comprometida.

La literatura espiritual alcanza, sin lugar a dudas, su auge dentro de nuestras fronteras en la segunda mitad del siglo XVI; como bien señala Melquíades Andrés en su *Antología*: hasta la década de 1550, época que él denomina de *Cima y entorno*, no podemos hablar sino de *Humus en que nace* y de *Primeros pasos*. Del otro lado, llegando al siglo XVII, la Contrarreforma ahogará cualquier intento de expresión religiosa, que se aleje de los estrictos márgenes de la ortodoxia.<sup>12</sup> Esta literatura espiritual, lejos de ser un todo unificado y dogmático, conforma un ejemplo de expresión poliédrica con multitud de esferas y variantes que, sin embargo, termina por reducirse a dos vertientes escindidas: la ascética y la mística.

---

<sup>12</sup> En este sentido, sería interesante recordar el destino que vivieron Miguel de Molinos y su *Guía espiritual*: “El prendimiento de Molinos se produce el 18 de julio de 1685, diez años después de la publicación de la *Guía*. El proceso dura más de dos años; la sentencia se firma el 2 de septiembre de 1687. La abjuración tiene lugar en Santa María Sopra Minerva el día 13 del mismo mes; la constitución *Coelestis Pastor*, que se hace publicar el 20 de noviembre de ese año, contiene las 68 proposiciones atribuidas a Miguel de Molinos y condenadas como heréticas, sospechosas, erróneas, escandalosas, blasfemas, ofensivas a los piadosos de oídos, temerarias, rebajadoras de la disciplina cristiana, subversivas y sediciosas” (Valente, 2000, p. 108).

En palabras de Cristóbal Cuevas, la ascética “busca el dominio de sí mismo y la purificación moral a través de la ejercitación del espíritu, pudiendo ser positiva –práctica de virtudes– y negativa –ruptura con todo lo que implica un desorden ético–”; mientras que la mística sería, como ya sabemos, “la experiencia directa con la esencia divina por parte del hombre que la recibe pasivamente con el acompañamiento eventual de los carismas (visiones, éxtasis o revelaciones)” (Cuevas, 2004, p. 490). Mientras que el ascetismo, cuyo máximo representante en nuestras letras es fray Luis de León, “mira hacia arriba y hacia fuera. Es un movimiento de ascenso exterior”, el misticismo mira “hacia dentro y hacia abajo. Es un movimiento de descenso interior” (Thompson, 1991, p. 189): *catábasis* ascética frente a *anábasis* mística. Si el ascetismo se caracteriza por la luz y la claridad y opta por una vía intelectual para acceder al conocimiento de Dios, el misticismo se queda con la vía negativa del no-saber, el poeta místico vaga en mitad de la niebla y la oscuridad para alcanzar, nunca con el intelecto teológico, el amor afectivo de Dios (Thompson, 1991, p. 191). Preguntémosnos entonces: ¿por qué contamos en nuestro panorama literario con multitud de autores que han heredado el quehacer de los místicos áureos, pero no así el de los religiosos ascéticos? De nuevo, la respuesta radica en esa especial e inefable filiación con el *pathos* del individuo que establece la mística. Lo intelectual queda circunscrito a su clima histórico-religioso, mientras que lo afectivo, lo humano, la pasión y el amor trascienden fronteras espacio-temporales: inefabilidad diacrónica de la mística frente a efabilidad sincrónica de la ascética.

Cuando nos acercamos a la obra poética de San Juan de la Cruz –pienso en sus tres grandes poemas: *El Cántico espiritual*, *La llama de amor viva* y *La noche oscura*–, logramos comprender de qué hablamos cuando hablamos de poesía mística. Es una poesía, que más allá de símbolos, tópicos y alegorías, se caracteriza por un detritus último, por una quintaesencia que residirá sempiternamente en el cuerpo del lector una vez masticados los versos sanjuanistas: "Nos queda algo más en esos versos, en su contexto, fabulosamente inquietantes apelando a una comunión poética, que luego explicaremos, acaso, por los efectos que en nosotros hayan producido, por algunos de ellos, pero que difícilmente reduciremos a equivalencias" (Ynduráin y Cuevas, 2004, p. 521).

En la poesía del carmelita, el sentido y la significación se vuelven motores

secundarios de los versos y lo que importa es, a fin de cuentas, la esencia que de ellos se desprende. Las palabras desbordan sus significados canónicos y entran en el terreno de la paradoja, la contradicción y el oxímoron, que abren la vía para la transmisión de la experiencia mística (*música callada, soledad sonora*). Como declara San Juan en el prólogo del *Cántico* que dirige a Ana de Jesús, una de las hijas de la reforma teresiana:

Por haberse pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística, no se podrán declarar el justo [...] los dichos de amor mejor es dejarlos en su anchura [...] que abreviarlos a un sentido; y así aunque de alguna manera se declaran, no hay para que atarse a la declaración (prólogo del *Cántico*, *apud* Peñalver, 1997, p. 94).

Palabras análogas a las que Westphalen escribe en su “Advertencia” a la edición de *Bajo zarpas de la quimera*:

Sobre los poemas mismos no corresponde que yo diserte. Se sabe que un poema es un objeto hecho de palabras y dotado de determinada carga afectiva (de intensidad variable). Dada la diversa constitución de las personas es dudoso que las reacciones sean similares o aproximadas (1991, p. 16).

Se aboga, por tanto, por la libre percepción y la libre interpretación de los versos sanjuanistas según la sensibilidad poético-mística de cada lector. Resulta, sin embargo, admirable cómo pese a desear dejar “los dichos de amor [...] en su anchura”, esa *anchura* no implica una sobrecarga adjetival, que sature el significado de los sustantivos; se prefiere, por el contrario, como en la prosa teresiana, la palabra desnuda. Como declara Dámaso Alonso con estupor se suceden “¡Diez estrofas sin un solo adjetivo!” para luego aparecer todos ellos “acumulados en una o dos estrofas” (2004, p. 539). Y es que, efectivamente, pasamos de la tajante autocracia del sustantivo a la concatenación compulsiva de adjetivos en estrofas como la trece:

La noche sosegada  
en par de los levantes del aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora (San Juan de la Cruz, 2006: 252).

La explicación, como brillantemente señaló Dámaso Alonso, reside en esa imperturbable fusión de forma y contenido, de *logos* y *lexis*, con un claro acoplamiento –hablar de supeditación me parecería excesivo– de la forma al contenido y no del

contenido a la forma:

Y este cambio ha coincidido, en la contextura interna del poema, con el paso de la mortificación y la meditación (vías purgativa e iluminativa) a la vía unitiva. De un modo isócrono, el movimiento estilístico ha cambiado también [...] El poeta, en la purgación del sentido y en la espiritual, iba veloz, como el alma enamorada [...] Pero ahora ha encontrado al Amado. Y su voz se remansa [...] Los adjetivos entonces expanden la frase y jugosamente y jubilosamente la hinchan (Alonso, 2004, p. 539).

La poesía mística, en fin, deberá resolver la difícil tensión creciente que se establece entre la necesidad de trasladar a la palabra la expresión de la experiencia de la nada –clímax de la vía negativa, del desasimiento de la materia– y la obligatoriedad del recurso a un corpus de figuras literarias que permitan hacer de los versos en cuestión esa inquietante *música callada*, que logre condensar la conciliación de la palabra desnuda teresiana y de las cadenas de oxímoros del verso sanjuanista. Tanto Valente, como Westphalen y Clara Janés han rumiado y digerido esta tradición y llevarán a sus versos, desde una perspectiva contemporánea, como ciudadanos de un mundo (pos)moderno en descomposición, esa ardua y frustrante tarea que supone la transformación del lenguaje utilitario en palabra mística vacía de ortodoxia cristiana y (re)llenada de amor, erotismo y humanidad, en el más amplio sentido de la palabra.

3. “MUERTO SIN AGUA EN EL FUEGO”: LA HERENCIA DEL MISTICISMO EN *LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS* DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN.

*Al revés del vestido invisible del rey de la historieta –la Poesía es tela visible– (o más bien audible) desprovista de consistencia alguna (rayo que marca y subraya el vacío).*

Emilio Adolfo Westphalen

El mundo de las analogías y las influencias literarias suele conllevar, ineludiblemente, la inclusión de determinados autores bajo marbetes que no les corresponden, o al menos con los que ellos no se sienten identificados *stricto sensu*, por la simple herencia poética de sus ancestros literarios. En medio de una de estas fragorosas batallas se encuentra el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen al que la crítica ha tendido, de manera repetitiva y tediosa, a tildar de místico sin preocuparse de pulir, perfilar y readaptar a los nuevos tiempos que corren la carga semántica y la polivalencia de este término.

La voz del propio Emilio Adolfo Westphalen se ha alzado en más de una ocasión para gritar a los cuatro vientos que “Yo no soy un místico. Lo que he hecho ha sido escribir unos poemas, como hacen todos los poetas” (O’Hara, 1982, p. 52). Esta tajante declaración de Westphalen nos hace desembocar en otra de las encrucijadas de la literatura de todo tiempo y a la que ya he dado pie en la introducción de este trabajo: ¿la rotunda negación del misticismo en el individuo físico bautizado con el nombre de Emilio Adolfo Westphalen implica necesariamente la no inclusión de su poesía bajo el amplio marbete de la mística? De nuevo, nos topamos con el eterno problema de la muerte del autor: la poesía de *Las islas extrañas* pareciera que se cifra a sí misma dentro de un especial universo místico, que nada tiene que ver con la espiritualidad oscurantista que tanto parece asustar al peruano. Recordemos aquí los versos que en *La diosa ambarina* (1988) nos brinda un Westphalen ya maduro, lejos del joven poeta que compone *Las islas extrañas*:

Las palabras lo escogen a uno para sus zarabandas (o sus autos de fe).

En la Poesía –es sabido– el médium está sujeto enteramente a los dictados y caprichos de la Palabra.

Aun en la vida corriente –quién no se ha sentido arrastrado a donde él mismo no hubiera osado o no había previsto? Nos extralimitaríamos empero si confundiéramos Poesía con

Hado –el Verbo entreoído (a veces encarnado) con semejanzas de Destino (Westphalen, 2009, p. 243).<sup>13</sup>

Todo este debate en torno al posible misticismo del poeta limeño nace del título de su primer poemario *Las ínsulas extrañas*, extraído de uno de los versos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz:

Mi amado, las montañas,  
los valles solitarios nemorosos,  
las ínsulas extrañas,  
los ríos sonorosos,  
el silbo de los aires amorosos (2006: 252)

Pero su admiración hacia los místicos españoles del Siglo de Oro parece ir más allá si pensamos en la revista que dirigió entre 1947 y 1949, bajo el título de *Las moradas*, obra capital del corpus teresiano: ¿hay en estos guiños intertextuales algo más que simple veneración literaria? La poesía, por emanar de los cimientos que nacen de lo más hondo del individuo y por su particular carácter misterioso, debe leerse en el justo punto que media entre la universalidad y la contextualización, entre lo eterno y lo momentáneo, entre lo nacional y lo internacional: hay que leer los versos fuera del tiempo y del espacio, pero saboreando el tiempo y el espacio en el que nacieron para lograr así desasirnos de interpretaciones monovalentes, que reducen al mínimo las posibilidades embriagadoras de la poesía. Así Westphalen leyó a San Juan y leyó a Santa Teresa desde las antípodas de la religiosidad, casi podríamos hablar de cierto desprecio por el catolicismo, por lo que este tiene de coercitivo y represivo:

Puedo responder –por tanto– mi incapacidad para responder a cualquier llamada mística y para tener la visión inefable [...] de un Todopoderoso Creador de lo Existente. No atino a explicarme cómo pudo crearse este equívoco sobre la base (aparentemente) de una cita epigramática con el nombre del Santo (O’Hara, 1982, p. 52).

Pero no es una inocente conjunción de azar y admiración literaria la que motiva la elección del verso sanjuanista, sino que se asienta sobre una base exegética un tanto más profunda. San Juan, para goce de crítica y público posterior, glosó minuciosamente, como sabemos, cada uno de los versos de su *Cántico espiritual*, y de las “ínsulas extrañas” dice –me permito citar *in extenso* al Santo–:

---

<sup>13</sup> Se trata del estado de disponibilidad pasiva en el que confluyen místicos y románticos. El poeta se entrega sumisamente para ser penetrado y atravesado por el lenguaje: “En el poema habla siempre el lenguaje; el poeta a penas presta su voz” (Rodríguez Padrón, 1992, p. 59).

Las ínsulas extrañas están ceñidas con la mar y allende de los mares, muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres; y así en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hacen grande novedad y admiración a quien las ve. Y, por las grandes y admirables novedades y noticias extrañas, alejadas del conocimiento común, que el alma ve en Dios, le llama ínsulas extrañas. Porque extraño llaman a uno por una de dos o porque se anda retirada a la gente, o porque es excelente y particular entre los demás hombres en sus hechos y obras: por estas dos cosas llama el alma aquí a Dios, extraño; porque no solamente es toda la extrañez de las ínsulas nunca vistas, pero también sus vías, consejos y obras son muy extrañas y nuevas y admirables para los hombres. Y no es maravilla que Dios sea extraño a los hombres que no le han visto, pues también lo es a los santos, ángeles y almas que le ven, pues no le pueden acabar de ver ni acabarán según sus profundos juicios y cerca de las obras de misericordia y justicia, que siempre les hace novedad y siempre se maravillan más. De manera que no solamente los hombres, pero también los ángeles le pueden llamar ínsulas extrañas; sólo para sí no es extraño, ni tampoco para sí es nuevo (San Juan de la Cruz, 2008, p. 252).

Westphalen, jugando con la ambigüedad de las connotaciones y los usos del lenguaje, está transfiriendo, de un modo nada subversivo sino más bien total y completamente legítimo, la inefabilidad que atribuye Juan de Yepes a la materia divina a la palabra poética: ¿no causa el verso del poeta peruano *grande novedad* en el lector?, ¿no son los poemas que integran *Las ínsulas extrañas maravillosos* por su misma *novedad*? Remitámonos por un momento al uso primitivo del término *maravilloso*. Si para nosotros ahora no es más que un adjetivo vinculado a un hecho que nos causa admiración, al trasladarnos a su significado primigenio –el significado que seguro le atribuye San Juan en su particular hermenéutica–, la palabra *maravilla* no puede desligarse de la “maravilla de la creación”, como se certifica en el Salmo 139:

Porque tú mismo produjiste mis riñones  
me tuviste cubierto en resguardo en el vientre de mi madre.  
Te elogiaré de manera que inspira temor. Estoy *maravillosamente* hecho.  
Tus obras son *maravillosas* como muy bien percibe mi alma. (*Sal* 139, 13-14)

Westphalen está renovando el lenguaje, creando nueva palabra poética, *maravillosamente hecha*: palabra, como veremos, que se crea a sí misma en el quehacer poético para lograr vencer los límites de la existencia mundana. No pensemos, a partir de esta afirmación, que Westphalen participa de esa corriente denominada creacionismo: él no crea realidad con la palabra, sino que crea nueva palabra poética desligada de la realidad. El interesante texto “Vicente Huidobro o el obispo

embotellado” evidencia el desprecio que tanto Westphalen como César Moro sentían hacia esa concepción del poeta como un pequeño dios. El poeta se sitúa así, desde la antesala de la lectura, en una experiencia insondable del lenguaje, que juega con ese *principio de extrañamiento*, del que hablaba María Rosa Lida, tan cercano a la paradoja y la contradicción. Para el poeta, su palabra poética es palabra nunca vista, palabra desconocida para el lector, pero también para su creador porque el poema *solo para sí no es extraño y tampoco para sí es nuevo*: “En mi caso –afirma Westphalen– cada poema de este libro fue una sorpresa. Tal vez algunos lo sean para los demás” (1991, p. 16).<sup>14</sup>

Westphalen compone *Las islas extrañas* en 1933, con tan solo veintidós años de edad, en un clima de evidente experimentación vanguardista, que persigue la ruptura con la palabra poética vigente y con las formas retóricas tradicionales para adentrarse en los oscuros caminos de indagación de la palabra y del lenguaje poético. Así por lo tanto, este primer libro de Westphalen participa, desde los paratextos de la obra, en ese vaivén oscilante entre la deuda con una tradición determinada –la palabra poética del carmelita español– y la exploración vital y literaria consustancial a la tradición vanguardista que, como afirma Valente, le pertenece “por naturaleza y estirpe” (1991, p. 11). De esta manera, los poemas que componen *Las islas extrañas* beben de esa libre asociación de palabras, que comulga de un lado con una heterodoxa práctica del surrealismo bretoniano y de otro, con la concepción de la palabra como un organismo autónomo, que vuelve siempre a su significación originaria –“pura palabra inicial” (Valente, 1991, p. 12)– desvinculada del poeta y del rol que se le ha otorgado en el anodino sistema lingüístico.

Estos poemas de juventud del poeta peruano dilatan la palabra poética, que se construye como canalización de los centros magnéticos que asolan la experiencia poético-vital del autor limeño por aquellos entonces: la muerte, el amor y el tiempo –tres obsesiones, que perdurarán, combinándose en la más variadas ecuaciones hasta los últimos años de la producción literaria de Westphalen–. El poeta se presenta, desde el poema liminar de *Las islas extrañas*<sup>\*</sup>, “Andando el tiempo”, como un ser

---

<sup>14</sup> “Lo más prescindible en el arte de la Poesía es el poeta. La Obra absorbe al autor: éste no puede si no ofrecerse como el cántaro o el cauce de una voz que no le pertenece porque es la voz del Lenguaje” (Llera, 2002, p. 72).

\* Todas las referencias a *Las islas extrañas* están tomadas de la edición del año 2004 citada en la bibliografía.

atormentado por el inexorable paso del tiempo: si en los primeros versos, el yo poético se muestra como alguien consciente del inevitable envejecimiento de la carne y del espíritu: “Andando el tiempo / los pies crecen y maduran / andando el tiempo / los hombres se miran en los espejos / y no se reconocen” (p. 9) dejará paso en los versículos siguientes a un lenguaje paradójico, que desmonta el poder del tiempo y abre las posibilidades de un devenir más allá de la mecánica existencia biológica: “Es el tiempo y no tiene tiempo” (p. 9), “te temía sin noche y sin día” (p. 11). El lenguaje anafórico de la primera parte del poema crea una constancia en el ritmo poético, participando de esa unión de *logos* y *lexis*, en la que forma y contenido se amalgaman y el verso golpea en la mente del lector como un goteo programado, que recuerda la presencia inmanente del tiempo en el poema. Esta repetición anafórica desaparece en el momento en el que la potencia destructora del tiempo queda abolida y el poeta se reclina respetuoso ante el amor, como fuerza unificadora máxima, que permite detener la muerte y eliminar la dolorosa barrera entre el cuerpo orgánico viviente y el cuerpo ya inerte sepultado bajo tierra: “Me doy a tu más leve giro / al amor de las pestañas [...] a lo no dicho / Vértigo [...] por el silencio que se cae / o tu sexo” (p. 11). La entrega a la amada se hace así de manera incondicional (“La mano a lo desierto / el pie a lo ignorado” [10]) y el yo poético siente el diluirse de su cuerpo, la alienación de su persona y la descomposición de su cuerpo como paso previo a la entrega amorosa: “los huesos prestados podían ser míos” (p. 11).<sup>15</sup>

Aunándose a la vía negativa de los místicos, Westphalen también aboga por el despojamiento de la materia y plasma en sus versos una alabanza a lo etéreo del cuerpo, persiguiendo la desaparición, a un tiempo, de corporeidad y espiritualidad: “Y nada de alma / hojas gotas ramas almas / agua agua agua agua / matado por el agua” (pp. 23-24). Este poema, “Un árbol se eleva hasta el extremo...”, merece especial atención dentro del conjunto de *Las ínsulas extrañas*. Siguiendo la línea abierta por Iván Ruiz de Ayala, “representa [...] uno de los más claros ejemplos de espiritualidad simbólica, de misticismo simbólico” (1997, p. 268) ya que evidencia la configuración westphaleana del “acto amoroso [...] como núcleo de un rito cuyas resonancias son cósmicas pues permite el hermanamiento del poeta con el universo” (*ibid.*, p. 267). Sin embargo, nuestro un desacuerdo radical con Ruiz de Ayala al concluir que

---

<sup>15</sup> Todo este proceso de desasimiento del cuerpo y de destrucción de los rígidos límites temporales irá in crescendo hasta alcanzar su punto álgido, como veremos, en *Abolición de la muerte*.

Nada más difícil que equiparar la poética westphaleana con la poesía mística del Siglo de Oro [...] San Juan de la Cruz y Fray Luis de León escribieron dentro de la más pura *ortodoxia* católica [...] En San Juan el erotismo es *pedagogía*, imagen humana que sintetiza la íntima unión existente entre el alma y Dios (*ibid.*: 269).<sup>16</sup>

¿Cómo pudo “la más pura ortodoxia católica” costarle al agustino un encarcelamiento de casi dos años? ¿Cómo puede hablarse del *Cántico espiritual* en términos de pedagogía? Define la RAE *pedagogía* en su segunda acepción como aquello que "En general, enseña y educa por doctrina y ejemplos". Fray Juan de la Cruz compone las treinta primeras estrofas del *Cántico* durante su encarcelamiento en 1577 por los Carmelitas Calzados en Toledo, en la soledad de su celda, sin lugar en el que escribir, memorizando cada verso: podemos afirmar alta y claramente que hablar de los poemas sanjuanistas como composiciones en las que el erotismo queda al servicio de la pedagogía proviene de un eminente error de percepción –o falta de lectura– de los versos del *Cántico*.

La voz poética entra en el poema de Westphalen en un intensa relación simbiótica con la tierra –por eso prefiero hablar de misticismo telúrico que de misticismo simbólico– en la que los miembros del cuerpo se fusionan con los elementos de la naturaleza hasta desembocar en un proceso de alienación total, en el que la identidad queda subsumida a la fuerza unitiva que transforma e iguala al poeta y al mundo (“Yo te cedo mis dedos mis ramas / así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar” [p. 21]). Esta metamorfosis del poeta va acompañada de una transformación progresiva del lenguaje, que camina desde formaciones gramaticalmente correctas cargadas de contenido narrativo (“Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo / cobijan / golpea con dispersa voz” [p. 21]) hacia construcciones sumergidas en la embriaguez afásica, que van introduciendo de manera progresiva aliteraciones y anáforas, que terminan, a modo de clímax final, en una desaparición total de la lógica y de la sintaxis:

El alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas  
agua  
otra música alba de agua canta música agua de alba  
otra gota otra hoja  
crece el árbol  
otra hoja

---

<sup>16</sup> La cursiva es nuestra.

ya no cabe el alma en el árbol en el agua  
ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto en el  
agua  
otra alma  
y nada de alma  
hojas gotas ramas almas  
agua agua agua agua  
matado por el agua (pp. 23-24)

La desaparición de la puntuación y la presentación de todos los términos como un *continuum* que avanza con rapidez –debemos pensar en este poema desde una perspectiva performativa, leído en voz alta ya que “la Poesía es tela [...] audible” (Westphalen, 2009, p. 246)– sirve para contener en una misma categoría alma, agua, damas y ramas –referentes metonímicos de las realidades que los engloban–. El poeta se ha hecho uno –unidad simple– con el mundo liberándose de su condición de ser humano, despojándose de su carne, de sus huesos y de su alma –vía negativa–. A través de estos versos, el lector avisado logrará percibir la hibridez de fuentes en la que se sitúa Westphalen, a medio camino entre el misticismo áureo y el surrealismo, que por aquellos años empezaba a dejarse ver en Lima.

¿No nos recuerdan los versos finales de este poema a las subyugantes palabras de San Juan en el *Cántico* “y todos más me llagan / y déjame muriendo / *un no sé qué que quedan balbuciendo*”? El lenguaje logoclónico del poeta nos remite, de nuevo, a la insuficiencia del lenguaje rutinario para expresar una experiencia límite, la frustración que llega cuando las palabras no son capaces de saciar la necesidad de nuestro sentimiento de plenitud –*un no sé qué que quedan balbuciendo*–. Si San Juan optaba por acercarse lo más posible a un lenguaje lógico y exprime al máximo la carga semántica del lenguaje –*balbuciendo*–, Westphalen, por esa actitud vanguardista que le es consustancial, como nos recordaba Valente, decide llevar la palabra poética a sus posibilidades últimas, entendiendo “el lenguaje como un todo en perpetua comunicación analógica (alma / rama, cegar / cejar)” (Llera, 2002, p. 66), jugando siempre con un aparente irracionalismo, que nos aproxima a ese surrealismo heterodoxo, que practicaron ciertos poetas disidentes de la línea impuesta por Breton y los suyos. Como la mayoría de los poetas hispánicos que cultivaron el surrealismo –estoy pensando en el Lorca de *Poeta en Nueva York*, el Aleixandre de *Pasión de la tierra*, el Cernuda de *Un río, un amor* o el Alberti de *Sobre los ángeles*–, Westphalen no defiende una abolición de la conciencia artística; comparte con los autores aquí mencionados su filiación a un

surrealismo siempre asociado a una emoción subyacente, a cierta ética del poeta, que lo lleva a desligarse de la simple asociación de imágenes por su ilogicismo. Como apunta José Miguel Oviedo acerca del surrealismo, que siempre se le ha imputado al autor limeño: “¿Poesía surrealista? Tal vez no, pero sí algo muy próximo en la medida en que abre las compuertas de nuestra conciencia y la llena con el flujo irracional” (2001, p. 422).

Este poema, que configura el punto central del poemario –pensemos que nada es aleatorio en poesía–, orbita todo él alrededor del fuego y del agua, ambos símbolos con una larga tradición en todo el pensamiento místico<sup>17</sup>: “el agua ahoga y regenera, el fuego destruye y purifica” (Llera, 2002, p. 64). De esta manera, a través de estos versos, el poeta primero “matado por el fuego” y luego “matado por el agua” logra culminar el proceso de purificación y regeneración que trae consigo la disolución de su yo en la inmensidad y la Belleza del mundo.<sup>18</sup>

El amor aparece en *Las insulas extrañas* como fuerza transformadora, que termina justificando la presencia del hombre en el mundo y logrando dinamitar los muros temporales de la existencia, es un “amor constante más allá de la muerte” que avala la metamorfosis del amante para lograr, finalmente, la unión con el objeto amado –“Me he hecho recuerdo de hombre para oírte / recuerdo de muchos hombres / presencia de fuego para oírte” (p. 26)– que se hará efectiva de forma mucho más patente en su poemario de 1935, *Abolición de la muerte*:

He abandonado mi cuerpo  
como un guante para dejar la mano libre  
si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella

---

<sup>17</sup> “[...] en el orden de simbolizaciones de esa misma tradición quemar el libro es restituirlo a una superior naturaleza. Naturaleza ígnea de la palabra: llama [...] Palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder. Incesante memoria, residuo o resto cantable: 'Singbarer Rest', en expresión de Paul Celan. Pues, en definitiva, todo libro debe arder, quedar quemado, dejar sólo un residuo de fuego” (Valente, 2000, p. 257).

<sup>18</sup> En el poema subyace siempre un canto de alabanza a la belleza de la realidad circundante: “las hermosas damas / los valientes cielos / las hermosas almas” (p. 23). Como René Char, autor bastante próximo a Westphalen temporal y estéticamente –no hablo de influencia ni de confluencia, sino de convergencia– al recordarnos que “En nuestras tinieblas no hay un sitio para la Belleza. Todo el sitio es para la Belleza” (Char, *apud.*, Riechmann, 2006, p. 73). Tal vez sea Oliverio Girondo, autor surrealista *per se*, lejos de escuelas y de dogmas, el que mejor haya expresado esto en su poema 19 de *Espantapájaros*: “El solo hecho de poseer un hígado y dos riñones ¿no justificaría que nos pasáramos los días aplaudiendo a la vida y a nosotros mismos? ¿Y no basta con abrir los ojos y mirar, para convencerse que la realidad es, en realidad, el más auténtico de los milagros?” (Girondo, 2007, p. 179).

no me oyes más leve que las hojas  
porque me he librado de todas las ramas  
y ni el aire me encadena  
ni las aguas pueden contra mi sino  
[...]  
mi cabeza he dejado rodar  
mi corazón he dejado caer  
ya nada me queda para estar más seguro de alcanzarte  
porque llevas prisa y tiembles como la noche  
la otra margen acaso no he de alcanzar  
ya que no tengo manos que se cojan  
[...]  
ni pies que pesen sobre tanto olvido (Westphalen, 2009, pp. 73-74).

La desintegración del cuerpo humano, lejos de simbolizar aquí la fragmentación del individuo y la evidencia de un universo caótico sin solución de continuidad –como ocurre, por ejemplo, en el Neruda de *Residencia en la tierra*–, se emplea para dejar traslucir la liviandad que ha logrado alcanzar el poeta gracias al sentimiento totalizador del amor, que consigue “detener la muerte en los umbrales” (Westphalen, 2009, p. 72). Sin embargo, en *Las islas extrañas* todavía nos topamos con un yo poético atormentado por esa peculiar mezcolanza que resulta de la conjunción del recuerdo y el olvido –ambos conceptos inseparables de la triada temática que domina todo el corpus poético westphaleano: amor, muerte y tiempo– :

La tensión se organiza entre poemas que afirman la posibilidad de la memoria, es decir, del amor, y aquellos en que vencen la obra y el olvido. Entre estos últimos se encuentran “Hojas secas para tapar”, “Una cabeza humana viene” y “No es válida esta sombra”, que ocupan un lugar central en la estructura del libro para subrayar el conflicto y están dominados por la noche y el silencio, que se imponen a los elementos diurnos conductores del recuerdo (Llera, 2002, p. 64).

En “Una cabeza humana viene” asistimos a la tensión dialéctica, que se establece entre el tiempo presente –desdichado por la angustia que experimenta el yo ante la ausencia de un tú, que se nos irá dibujando progresivamente con nitidez– y un pasado gozoso en presencia de la amada. De esta manera, la figura del tú se ha convertido en simple recuerdo intangible en el momento de la enunciación: “Mi mano se alza más bajo / coge la última estrella de tu paso y tu silencio [...] Pero estás en la gloria de la eterna noche” (p. 25). La oscuridad y el silencio van ahogando lentamente –el adjetivo *lento*, que se repite varias veces en el poema deja una impronta de pesadumbre y desolación en el lector– el recuerdo del yo poético: lo único que parecía poder sobrevivir a la fuerza demoledora del tiempo se ve sepultado por un olvido irreversible.

En los versos finales del poema, el poeta opta por un lenguaje claro y conciso, desmarcándose de la deconstrucción sintáctica de la que se servía en otras composiciones puesto que aquí ya no estamos ante una experiencia en los límites de la conciencia sino ante una experiencia netamente humana y, por lo tanto, con posibilidad de ser racionalizada y transmitida sin necesidad de recurrir a trastrocamientos del lenguaje:

Ya me duele tu fatiga de no querer volver  
tú sabías que te iba a ocultar el silencio el temor el  
                  tiempo tu cuerpo  
que te iba a ocultar tu cuerpo  
ya no encuentro tu recuerdo  
otra noche sube por tu silencio  
nada para los ojos  
nada para las manos  
nada para el dolor  
nada para el amor  
por qué te había de ocultar mi silencio  
por qué te habían de perder mis manos y mis ojos  
por qué te habían de perder mi amor y mi amor  
otra noche baja por tu silencio (pp. 26-27)

El amor primitivo y el dolor, que se cantaba en los primeros versos del poema –“el lirio es alto de antigua angustia” (p. 25)–, se han neutralizado y el yo poético se ve sumido en una soledad en la que solo le acompañan la noche y el silencio. El poeta, ante la imposibilidad de recuperar el recuerdo de su amada, se encuentra habitando un mundo apático, encerrado dentro de su propio “insilio” y desterrado de las pasiones humanas, que en algún tiempo le hicieron creer en la fuerza unitiva y evasiva del amor –“que te iba a ocultar tu cuerpo”–: solo le queda la Nada.

La oscuridad va, poco a poco, haciéndose dueña del poemario hasta alcanzar su punto álgido en “No es válida esta sombra”: si en “Una cabeza humana viene” todavía percibíamos vestigios de luminosidad –“tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco” (p. 25)–, ahora el poeta es incapaz de reconstruir el recuerdo de un tiempo luminoso: “llevo un siglo bajo la sombra / la noche crece y nunca creí que creciera tanto [...] resuena tan fuerte el silencio [...] se despega una nada tras otra / crece una nada sobre nada” (p. 29). Sin embargo, los últimos versos de este poema nos abren las puertas de una nueva concepción de la oscuridad y del silencio, nos estamos acercando a la noche que se da la mano con la noche sanjuanista y al silencio que llevará a Valente

y a Westphalen a confluír en una estética común: es la noche silenciosa que paradójicamente ilumina, “apagaban las madrugadas / me deslumbra tanta noche” (p. 30).<sup>19</sup>

En los dos poemas que cierran el poemario, Westphalen va atrayendo al lector al universo que se desplegará majestuosamente en *Abolición de la muerte*. La angustia causada por el poder autocrático de Cronos se diluye dejando paso a la celebración del instante, al canto al presente en el que “la muerte que mira con los ojos de los vivos” (p. 31) es vista como la sublime puerta de entrada a un renacimiento, que se extenderá hasta los últimos poemas del autor limeño. En “Llueve por tanto...” el pasado verbal desaparece, todos los versos aplauden la inmanencia del amor que logra derrotar el tiránico paso del tiempo; el futuro, que había sido el gran ausente verbal en los poemas anteriores, se deja entrever tímidamente en este poema –“Amanecerá sobre tus ojos” (p. 35)–; se trata, sin embargo, de un futuro que no es relevante puesto que nadie puede asegurar su llegada, nadie puede certificar la continuidad del ahora más allá de su estricta inmediatez. El amor –no solo el sentimiento del cuerpo enamorado, sino también el amor que genera la Belleza de “los árboles que crecen en un día”, de “la gacela” y de “el pecespada” (p. 35)– se alza, ahora sí con total claridad, como la potencia arrolladora capaz de invalidar el poder de la muerte sobre la tierra:

Ya no se dirá  
y mañana  
porque es ahora  
una sonrisa para decirlo otra vez  
ahora traído por las nubes  
ahora traído por los gorjeos  
ahora a lomo de las auras  
[...]  
Ahora en tictaques de relojes que no dicen sino  
ahora  
en la dulzura de la muchacha y sus pantorrillas (pp. 35-36)

Los versos de Westphalen, al cerrar su primer poemario, quedan suspendidos en un universo de vigilia onírica, en el que la temporalidad se congela en un presente inalterable invadido por la presencia del tú amoroso. El tiempo, aquel tiempo que

---

<sup>19</sup> Si observamos panorámicamente la obra del poeta limeño, podemos descubrir las evoluciones que sufren estos dos conceptos hasta que ya al llegar a su último poemario, *Falsos rituales y otras patrañas* (1999) “se alcanza la identidad: la noche y el silencio son lugares habitados; el silencio está vivo, la belleza se une al horror, la muerte a la vida” (Llera, 2002, p. 73).

avanzaba lenta y pesadamente en el poema que daba comienzo a este libro, es ahora un tiempo que nace en sí mismo y que, como la palabra poética del peruano, vuelve la vista a los orígenes: “se trata de un tiempo que desaparece en su propio comienzo” (Ruiz de Ayala, 1997, p. 58): “Ahora estoy pensando cuando pudo terminar esa semana / o si no terminó nunca y sólo se quedaba en principio / y así no más moría” (p. 38). Es un tiempo que vuelve sobre sí, que avanza sobre su propio presente sin exigencias de futuro y sin reivindicaciones del pasado; un presente continuo asentado en la perfección del momento que emana del Tú: “Pero todo está tan exactamente donde lo habías dejado / que no hay para qué moverlo / si además por sí solo se mueve / niña estás contenta” (p. 41).

El verso de Westphalen es, como en sus remotos orígenes etimológicos, “surco que da la vuelta”. Es la palabra que destruye el silencio y que, como el tiempo, vuelve sobre sí misma para (re)generarse, para volver a germinar en los límites de la palabra originaria: “Va a agarrar un martillo para golpear el silencio –para pulverizar el silencio– para multiplicar el silencio” (Westphalen, 2009, p. 201). Los poemas de Westphalen son organismos vivos, independientes de su creador, composiciones autárquicas –como los cuentos de Cortázar–, que, sin embargo, logran funcionar como piezas de un engranaje perfectamente compuesto dentro de los límites de la identidad física del libro. Tal vez sea, en este sentido, Javier Sologuren –siempre son los poetas, no los críticos, los únicos que logran acercarse a la sensibilidad poética de sus congéneres– el que mejor haya logrado descifrar la polisemia que entrañan *las ínsulas extrañas* en la poesía de su compatriota:

Desde otra perspectiva, ínsulas extrañas también pueden ser los poemas: los semblantes de la poesía. Pues todo poema constituye una unidad expresiva autónoma; una suerte de universo cuya materia prima, originaria, es el sonido y cuya íntima identidad yace en el sentido. ¿Acaso los poetas no experimentan un sentimiento de extrañeza ante la materialización textual, con rostro y figura, de esa oscura latencia, de ese murmurante desasosiego que las conduce a trazar los signos que cancelan precisamente tal estado y a la par lo dotan de una vida independiente, insular y radiosa? (Sologuren, 2005, pp. 356-357)

¿Surrealista o místico?<sup>20</sup> Westphalen no bebe de Juan de la Cruz los versos que

---

<sup>20</sup> “No una escuela (nada más chocante para designar tan plural exaltación de la libertad creadora), el Surrealismo fue un estado de espíritu, un medio de conocimiento –como con clarividencia apuntó Paul Éluard– y hasta una mística” (Sologuren, 2005, p. 369)

luego dibuja en *Las islas extrañas*, pero ambos autores divagan por un mismo camino y llegan a converger con un mismo e inefable mar: el piélago de la poesía que nos remite a la experiencia abisal de la palabra, del tiempo, del amor, de la vida y de la muerte: ¿existe acaso poesía más allá de estos cinco vértices?

3. “ME ENTRASTE AL FONDO DE TU NOCHE EBRIO / DE CLARIDAD”: *MANDORLA* Y LA EXPERIENCIA DE LA NADA EN JOSÉ ÁNGEL VALENTE.

*Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural [...] Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.*

José Ángel Valente

Tal vez sean las palabras interrogantes y llenas de perplejidad que el propio Valente escoge para dar comienzo a uno de sus magníficos ensayos sobre San Juan de la Cruz, “Las ínsulas extrañas” (incluido en *La experiencia abisal*), las que mejor sirvan para abrir el camino a las líneas que siguen: “¿Cómo empezar a hablar de él? ¿En qué términos, con qué palabras? ¿Con las suyas propias?” (Valente, 2008, p. 650).

Nadie como el propio Valente ha logrado describir, diseccionar e indagar los insondables caminos de la Nada y de la palabra poética que recorre con la inestabilidad propia de un funámbulo para acercarse a las riberas del ser y del silencio<sup>21</sup>. Por esto mismo, recurrir a la sobrecarga bibliográfica, que a menudo ha venido sepultando la palabra liminar, edénica y pre-adánica de la poesía de Valente, nos distancia del légamo primero sobre el que deben leerse los versos del poeta gallego. Esta propuesta preliminar de análisis nos distancia, evidentemente, de cualquier estudio que pretenda acercarse a la obra valentiana desde el anquilosado concepto de la generación del medio siglo ya que, como afirma Juan Goytisolo –tan cercano vital e intelectualmente a la obra y a la persona de José Ángel Valente–:

Analizar la poesía de José Ángel Valente en términos generacionales –¡la tan traída y llevada generación de medio siglo!– o englobándola con afán clasificador de entomólogo en la guía telefónica de nuestra poesía de la posguerra es condenarse a no entenderla. Todo gran poeta –y en general, todo gran creador– epifaniza con la palabra un ámbito nodular estricto y neto, irreductible a los esquemas ordenadores del tiempo y del espacio. (Goytisolo, 2009, p. 57).

---

<sup>21</sup> Podemos trasladar a Valente la expresión “ribereno del ser”, que Paul Celan empleó para definirse a sí mismo (Valente, 2008, p. 759).

Para entrar en *Mandorla*, editado por primera vez en Cátedra en 1982, partiré de las palabras de su autor, “por las suyas propias”:

esos poemas nacen de una intensa experiencia biográfica que alcanzó su punto extremo y compartido en la basílica de la Magdalena de Vézelay, donde tuve, junto con mi compañera de entonces y de hoy, la intuición de toda la carga simbólica de la mandorla (Valente, 2008, p. 746).

La mandorla simboliza –es– el espacio del vacío, de la concavidad y de la Nada, esa Nada repleta de plenitud –y, por lo tanto, positiva– que propugna la vía negativa de los místicos, tan alejada de la oquedad de la nada vacía –y, por lo tanto, negativa– propia de todas las corrientes que avanzan desde el nihilismo de Nietzsche y Heidegger hacia el nihilismo en la posmodernidad.<sup>22</sup> Mandorla es, también, metáfora del estado de disponibilidad del poeta para ser penetrado y fecundado por la palabra. La escritura de *Mandorla* se concibe así como un proceso de vaciamiento progresivo, en el que la palabra termina por deshacerse de sus oposiciones polarizadas (“materia-espíritu, cuerpo-alma, femenino-masculino, filosofía-poesía” [Valente, 2008, p. 637]) y funciona como un organismo apolíneo que late desde los límites del poema.

La disolución del “eje esquizoide de parejas de contrarios” (Valente, 2008, p. 637) sobre el que se asienta el pensamiento occidental, en su sentido más amplio, se da la mano en Valente con un alejamiento diametral del concepto habitual de autor-creador-demiurgo, entregándose a la escritura más bien como “un simulador, un versionador, un especialista en trasplantes de una tradición literaria a otra” (Saldaña, 2009, p. 175). La intertextualidad sobrepasa, tanto en la prosa como en la poesía de Valente<sup>23</sup>, los diques impuestos por el academicismo literario y se expande en un universo colectivo, en el que Valente se desdibuja y se diluye hasta fundirse con autores de las más diversas tradiciones: desde Yallal al-Din Rumi hasta Lezama Lima pasando por Paul Celan.

---

<sup>22</sup> Si es cierto que Valente se aleja del concepto de nihilidad; por su compromiso político y social podría aproximarse, sin dificultades, al nuevo cariz que se le ha venido otorgando al nihilismo dentro de la filosofía posmoderna: “nihilismo posmoderno que trata de aniquilar todo fundamentalismo o dogmatismo, todo totalitarismo o integrismo, todo absolutismo” (Ortiz-Osés, 2009, p. 77).

<sup>23</sup> Empleo los términos de poesía y prosa, pese a suscribir, de manera incondicional, las palabras de María Zambrano: “No creo considerarme sola en esta consideración acerca de la ausencia de géneros en esta obra total. Los géneros se borran, han quedado abolidos sin que se derrame el uno sobre el otro: prosa poética, narración traspuesta en poesía, y todo otro recurso que pueda pensarse y haya sido usado con mayor o menos eficacia hasta ser inclusive convincente en algunos autores” (Zambrano, 1991, p. 31).

La palabra poética de Valente nos arrastra hacia la palabra umbilical, en la que reside la plétora de significados de los que la palabra se ha despojado en su uso utilitario. Carece esta palabra de finalidad más allá de sí misma, más allá de su propio existir y aposentarse en el poema, como ente en rebeldía contra el sistema lingüístico visto y entendido como jerarquía de poder, que manipula y codifica a través de usos sesgados y dogmáticos del lenguaje:

[...] Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino de pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío [...] La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación (Valente, 2008, p. 758).

Romper la plenitud armoniosa de la página en blanco con la palabra poética: en *Mandorla*, los versos se han liberado de la voz de su creador y avanzan hacia un mundo rizomático, en el que la triada compuesta por palabra-autor-poema se ha visto fagocitada por la Nada y el vacío y ha logrado aunar la experiencia erótica con la experiencia de la sacralidad. Como la mandorla de la iglesia románica, que albergando el pantocrátor, nos avisa del justo punto de intersección entre la esfera terrenal y la celestial y nos abre las puertas de entrada a otro mundo de infinitas posibilidades; del mismo modo, cada uno de los poemas de *Mandorla* nos revela la existencia de un lenguaje subversivo, por lo que éste tiene de originario y primitivo, que nos arrastra hacia una experiencia límite: la experiencia de ver lo invisible y de poetizar el silencio.<sup>24</sup>

Otro cariz más posee la mandorla dentro del corpus poético valentino: es el elemento (uno de los elementos) por el que el poeta gallego se da la mano con su admirado Paul Celan; el cual ya había compuesto un poema intitulado “Mandorla”, en el que poetiza precisamente la vacuidad del óvalo almendrado: “In der Mandel – was steht in der Mandel? / Das Nichts”. Son estos versos los que conforman el “exordio” de

---

<sup>24</sup> “Mandorla: aun cuando el símbolo geométrico de la tierra es el cuadrado (y el cubo) y el del cielo, el círculo, a veces se utilizan dos círculos para simbolizar el mundo superior y el inferior, es decir, el cielo y la tierra. Su unión, la zona de intersección e interpenetración (aparición) es la mandorla, figura almendrada obtenida por los dos círculos que se cortan. Para disponer verticalmente esta mandorla, por necesidades iconográficas, los dos círculos pasan a ser: el de la izquierda, materia y de la derecha, espíritu. Esta región, como la montaña doble de Marte, comprende las antípodas de todo dualismo. Por ello simboliza también el sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora por la doble corriente de ascenso y descenso (aparición, vida y muerte, evolución e involución). Se identifica morfológicamente con el huso de la Magna Mater y de las hilanderas mágicas” (Cirlot, 2007, pp. 302-303).

*Mandorla*, un exordio *a posteriori* si recordamos las palabras de Valente: “utilicé como exordio el comienzo de este poema después de haber escrito los poemas iniciales de mi libro, que son los que determinan su título” (Valente, 2006, p. 746).\*

La primera parte del poemario está compuesta por diecisiete poemas, quince de los cuales llevan por título entidades nominales, ligadas todas ellas a la experiencia en los límites de la conciencia y del espíritu que el poeta desea verbalizar. De esta manera, a través de estos títulos diseminados en la plenitud de la página en blanco, se nos va configurando una geografía que oscila entre los absolutos del vacío y la belleza. El lector puede, a partir únicamente de los títulos de esta primera parte, trazar el contorno de una poética cósmica, que nos remite constantemente a la palabra matriz y al desasimiento de la materia como modo de aprehensión de la realidad: “Mandorla”, “Desnudo”, “La forma”, “Iluminación”, “Latitud”, “Borde”, “Espacio”, “Pájaro loco, escándalo”, “Cuello”-“Pájaros”, “Material memoria, III”, “Ianua”, “El temblor”, “Albada” y “Gaal”. Nos movemos por tanto, desde el primer nivel de la lectura, en el terreno de la vacuidad, de la apertura, del despojamiento, de la depuración, de la desintegración, del alumbramiento y del aposentarse. Los poemas florecen en esa inquietante y débil intersección entre la esfera del erotismo y de la espiritualidad: “sexo y teofanía no son incompatibles” (Goytisolo, 1999, p. 39). La ausencia total y completa de narratividad en estos diecisiete primeros poemas nos permite leerlos como un único y largo poema, bajo el que aparece un sentido común. Los poemas establecen entre sí una relación de igualdad y equivalencia: pareciera que todos ellos nacen como haces de luz de los versos liminares del poemario

Estás oscura en tu concavidad  
y en tu secreta sombra contenida,  
inscrita en ti.

acaricié tu sangre.  
Me entraste al fondo de tu noche ebrio  
de claridad.

Mandorla (81).

Empecemos, una vez más, por las palabras del propio Valente para adentrarnos en

---

\* Todas las referencias a *Mandorla* están tomadas de la edición de *Material memoria* citada en la bibliografía.

la cosmogonía mística de *Mandorla*:

es un poema de amor. En él está plenamente recabada la sacralidad del eros que sustenta muchas vivencias capitales en formas religiosas donde la sexualidad es el punto a partir del cual se organizan y cruzan las intuiciones místicas y los conocimientos esotéricos (2006, p. 748)

Traslada Valente a su poemario esa ambigüedad propia de la disidencia mística por la cual lo fisiológico –en donde entran también, indudablemente, la sensualidad y la sexualidad– se amalgama con lo espiritual en un todo uniforme, pero sin forma y, por lo tanto, amorfo e impalpable. El deseo –deseo de comunión con el otro, deseo de materialización del espíritu, deseo de salir de uno mismo– se erige como centro magnético de toda la tradición mística, que se despega de la tradición eclesiástica y ortodoxa que opta, por el contrario, por la escisión: por una vanagloria del espíritu y un desprecio sistemático de lo corpóreo. Los poemas de *Mandorla* se construyen siguiendo el camino abierto por el *Cántico espiritual*: *Mandorla* es también “el poema de la unión” y “el poema de la infinita perpetuación del deseo” (Valente, 2000, p. 201).

Si afirmaba que este conjunto formado por los diecisiete primeros poemas podía entenderse como una atomización de “Mandorla”; ahora, remitiéndonos a la tradición y sobre todo volcándonos en las palabras ensayísticas de Valente, podemos pensar que todo el poemario nace potencialmente de la estrofa XII del *Cántico* de Juan de la Cruz:

Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados (2006, p. 251)

Esta estrofa, considerada por todos los críticos como el punto de inflexión principal del *Cántico*, condensa en sus cinco versos la evidencia de la necesidad del deseo, que se trasluce gramaticalmente en el uso del subjuntivo. Es el momento preciso en el que se producen la fusión y la asimilación de amada y amante:

Los ojos que deberían formar los semblantes plateados de la fuente cristalina son los que la amada tiene dibujados en sus entrañas (*cf.* estrofa 8: lo que del amado en ti concibes), es decir, los ojos del amado que cuando la miraba su gracia en mí tus ojos imprimían (estrofa 32). Así pues, y aunque sea afinar demasiado el comentario [...] habría que preguntarse si ve los ojos (como parece, pues se

arroja), ¿qué ojos ve? ¿los suyos propios o los de su amante? En el proceso de transformación y asunción identificadora, cabe decir a la amada le asoma ya el alma a los ojos, de manera que en sus mismos ojos ve los del amado y viceversa: su belleza es ya la belleza del amado. (Ynduráin, 2006, p. 88).

Esta obsesión unitiva, que le es consustancial a todas las composiciones marcadas con el hierro místico, sobrepasa el nivel del contenido y se contagia, precisamente por esa grandiosidad propia de la poesía, a la forma. La experiencia lingüística y la experiencia mística se unen de tal manera que la palabra poética es palabra ígnea: “palabras que arden un breve instante y, luego de incendiarnos, se volatilizan [...] Consumación por partida doble del autor y del lector” (Goytisolo, 2009, p. 53). Es por esto que el lenguaje místico, que permite vincular a Valente con Juan de la Cruz y con la fructífera tradición poética sufi, existe solo como un efímero instante ardiente en la mente del lector. La palabra mística no conoce la trascendencia puesto que no posee ningún fin más allá de su propio existir en el poema para germinar después en la mente del lector. Resulta imprescindible traer aquí a colación el texto del místico persa Ahmad Ghazali, que nos recuerda Juan Goytisolo en su introducción a *Material memoria*:

Quando el amor existe de verdad, el amante se convierte en pasto del Amado... La mariposa enamorada de la llama se alimenta a distancia de la luz de esta aurora. Es el signo precursor de la iluminación matutina que la convoca y acoge, pero debe seguir volando hasta alcanzarla. Cuando llega, ya no es ella quien debe progresar hacia la llama, es la llama la que progresa en ella. La llama no es su alimento, es ella la que alimenta la llama. Grandioso misterio: en un instante fugaz se confunde con su propio Amado (puesto que es llama). Y ahí radica su perfección. (Ghazali, *apud* Goytisolo, 2009, p. 53).

Y ahí radica también la perfección de *Mandorla*: en la fusión indisociable que se produce en un instante fugaz entre el lector y el creador, entre la experiencia contenida en el lenguaje y el lenguaje que contiene a la experiencia. La fuerza unitiva de *Mandorla* abre las compuertas de nuestra conciencia y nos permite entrever la luz que se esconde detrás de la aparente opacidad y del hermetismo de la palabra poética: abrir “la rendija de otro mundo [...] la insondable brecha de la forma” (Domínguez Rey, 1992, p. 142).

Desde “Mandorla”, el lector puede percibir la fuerza que emana del tú hacia el que se están proyectando los versos (“Me entraste al fondo de tu noche” [p. 81]). Toda la potencia centrífuga que impulsa la composición del poema nace de su destinatario

virtual, de ese difuso “tú” que veremos se irá perpetuando poema tras poema: Valente describe, para abrirnos la puerta de su filosofía poético-vital, la esencia última de la cópula mística (“Acaricié tu sangre” [p. 81]). “Mandorla” es la puesta en escena del encuentro extático con el otro anhelado, de la penetración en las entrañas del tú, que en el tiempo que dura el encuentro, en el momento efímero en el que ejercemos la lectura, nos hace entrar de lleno en la noche que ilumina (“Me entraste al fondo de tu noche ebrio / de claridad” [p. 81]).<sup>25</sup>

La palabra *mandorla*, que claudica el poema, resuena en la mente del lector, que se sabe ingresando en la vacuidad del espacio simbólico de la mística. La puerta de entrada se cierra en el preciso instante en el que la palabra *mandorla* es devorada por el lector. Si pensamos en el poemario estableciendo parangones arquitectónicos –lo cual, como bien sabemos, ha sido una constante en todo el pensamiento filosófico-místico–, Valente nos ha abierto la entrada a su interior, habiendo esparcido previamente los materiales, que poco a poco, le servirán para levantar los muros de sus estancias internas: la noche clara, la luz, la concavidad, la transparencia, la apertura y la unidad mística. Aludir a estos conceptos que denotan realidades inexistentes e impalpables solo puede lograrse reinventando la palabra –“los místicos han creado el idioma” (Unamuno *apud* Valente, 2000, p. 86)–, huyendo de la denotación y desplegando todo el potencial significativo del lenguaje a través de la metáfora –y también, en menor medida, del oxímoron y la paradoja–:

El espacio es el ámbito simbólico del místico [...] y por ello, a veces el ámbito del poeta, condenados ambos, místico y poeta a un mismo privilegio: hacer manifiesto lo que no existe manifiesto, pero solo en su epifanía forzada cobra sentido [...] El místico acepta *ab initium* la capacidad simbólica, el ir más allá de su lenguaje, el poeta sabe que la poesía es precisamente eso: apertura del espacio simbólico (González-Marín, 1983, p. 4).

El poema “La forma”: “Extensión de tu cuerpo en los espejos / hacia mis manos cóncavas de ti” (p. 83) es también, como “Mandorla”, un poema de amor: la poesía

---

<sup>25</sup> Esto me lleva a plantear una serie de cuestiones: ¿hasta qué punto no podría hablarse de una ‘transmigración’ de la experiencia mística de un lado al otro del canal comunicativo? El efecto habitual de empatía sentimental que genera la poesía en la mente-espíritu del receptor se traduce en el caso de la poesía mística en una transfusión fugaz de la experiencia mística, tan fugaz como el relámpago que surge en el lector al integrar en su interior, las palabras que va leyendo en el poema. La negación de la realidad que se proclama con la unidad simple coloniza el cuerpo del lector durante los breves segundos en los que se lleva a cabo el ejercicio de la lectura.

mística es en esencia, por su misma configuración, poesía amorosa, reveladora y subversiva. Subversiva porque rompe el dogma de la ortodoxia impuesta al espíritu y lo hace celebrando la fusión de la carne y el espíritu, materializando la conjugación indisociable de los amantes. Nos revela lo indecible que se torna manifiesto a modo de epifanía. La forma resulta vacía y las manos albergan el cuerpo amante, simbolizado en la vacuidad que se multiplica por la imagen ilusoria de los espejos. La forma no es más que alucinación incapaz de contener entre sus límites la energía arrolladora del cuerpo multiplicado. En este primer espacio poético de “Mandorla” se intercala la esencialidad absoluta, el poema que se da la mano con el epigrama, con poemas de corte más discursivo, que, apoyándose en la semántica denotativa de la palabra, nos acercan al conocimiento revelador que se alcanza en el instante de plenitud mística. Tal vez sea en este sentido, el poema “Iluminación” el que mejor haya logrado sintetizar de un modo más prosaico, despegándose de la metáfora como unidad de expresión, la concepción mística a la que Valente nos está acercando:

En lo recóndito  
te das sin terminar de darte y quedo  
encendido de ti como respuesta  
engendada de ti desde mi centro  
quién eres tú, quién soy  
dónde terminan, dime, las fronteras  
y en qué extremo  
de tu respiración o tu materia  
no me respiro dentro de tu aliento (p. 84)

La unidad simple ha alcanzado su clímax: “amada en el amado transformada”, “los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados”. Y de nuevo son las palabras que el propio Valente le dedica a la estrofa XII del *Cántico* las más certeras para desentrañar el sentido último de estos versos:

El alumbramiento del mirar del otro: del otro de sí, del infinitamente otro que la constituye. No pide ver, pide ser vista. Porque la plenitud del ser es ser plenamente en la mirada del Amado. Y el Amado, al verla a ella, que no es más en el centro de sí –entrañas– que ojos del Amado, se ve a sí mismo. Amado y Amada ven, y se ven en una sola mirada. La unión se consume en la visión (2000, p. 81).

El juego con los pronombres posesivos ayuda a establecer los dos polos entre los que se sitúa la poesía de *Mandorla* –y que son, en buena medida, los dos extremos entre los que se mueve toda creación poética–: el yo, que se esconde detrás de los versos



engendran la veloz quietud del centro (p. 86).<sup>26</sup>

El centro es el inicio absoluto. El lugar donde se alberga la posibilidad de regeneración constante, de vuelta a los orígenes, de permanente unión con el otro. Es un lugar que existe más allá, o más acá, de las categorías pre-establecidas para la aprehensión de la realidad: el centro existe él en sí mismo, sin ataduras temporales ni espaciales: “veloz quietud del centro”<sup>27</sup>. El centro aúna los instantes del nacimiento y de la muerte y se vincula a la idea de la resurrección. Nacimiento, muerte y resurrección serán los caminos de indagación a los que se llegará en la cuarta parte del poemario: el nacimiento y la muerte quedan suspendidos para doblarse a la fuerza indestructible de la resurrección –“Muerte y resurrección” es, como veremos, la puerta de salida de *Mandorla*–.

En este sentido, podríamos entender *Mandorla* como una suerte de viaje iniciático que avanza de la dificultad de asimilación que entraña el entendimiento de la palabra como pureza inicial hacia la claridad con la que se leen los poemas de la última parte del libro. Solo habiendo superado las tres primeras partes, habiendo dibujado en nuestra mente la arquitectura conceptual sobre la que se asienta *Mandorla*, podremos bucear en la profusión significativa del poema que cierra el libro. Al calor de estas palabras nace otra reflexión interesante. La literatura se concibe, desde tiempos inmemoriales, como una suerte de acuerdo tácito entre autor y lector: el placer que siente el lector al enfrentarse a cualquier obra literaria nace de una conjunción de reconocimiento y de sorpresa en lo leído. Pero también se esconde detrás de toda composición literaria, un sutil enfrentamiento entre el lector y el autor puesto que a una de las instancias comunicativas se le ha impedido el derecho de réplica, se le ha inhibido la capacidad del habla. El consabido papel pasivo del lector decimonónico debe irse desterrando del cosmos literario. Esto se logra meritoriamente en la poesía mística: se trata de una literatura en la que nada nos es dado como verdad irrefutable, cada palabra se asienta en el inestable borde de la no-significación y cada lector debe recomponer el poema dentro

---

<sup>26</sup> “Según esto –dice aún Juan de la Cruz al pie de la canción primera de la *Llama*– diremos que la piedra [...] está en el más profundo centro suyo' ¿Centro de qué? ¿Centro de sí, centro suyo? La piedra y el centro son, en verdad, lo mismo. La separación es padecida en el desgarramiento de lo uno: 'Fui la piedra y fui el centro / y me arrojaron al mar' ¿A quién? ¿A la piedra o al centro? ¿O solamente a la piedra que era el centro a la vez?” (Valente, 2000, pp. 16-17).

<sup>27</sup> “Entre estas palabras, centro, útero y cosmos, existe una relación de igualdad progresiva. Centro es igual a útero y útero es igual a cosmos” (Domínguez Rey, 1992, pp. 143-144).

de sí, reasignarle a la palabra vacía los valores necesarios para hacerla conductora de esa experiencia en los límites de la conciencia. No hay ortodoxia del lenguaje en la poesía mística. Desde los versos de Juan de la Cruz, de Teresa de Jesús, de Cecilia del Nacimiento, la palabra mística ha enarbolado silenciosamente –no podía ser de otro modo–, una batalla lenta y progresiva contra el lenguaje dogmático, contra el lenguaje como fuente de poder y manipulación de la mente humana: “el poeta inventa un mundo en el que las metáforas son los nombres exactos de las cosas y para él es lícito que lo sean ya en cualquier mundo” (González-Marín, 1983, p. 5).

“La luz es el primer animal visible de lo invisible” reza el verso de Lezama Lima que Valente escoge como epígrafe de *Material memoria*, el título con que reúne su obra poética entre 1977 y 1992<sup>28</sup>. La luz, que evidentemente se hermana con la transparencia, la noche y la iluminación, constituye el eje que atraviesa todo el libro y nos conduce a la revelación final de la resurrección. La luz, a la que solo se puede acceder una vez que hemos caído en los abismos de la oscuridad, se entiende como el camino a una fuente de conocimiento, en la que logra comprenderse que no hay distancia entre lo visible y lo invisible al igual que no la hay entre el cuerpo y el espíritu: “caer fue solo la ascensión a lo hondo” (p. 110). Ver lo invisible que se esconde dentro de la luz. En la carta abierta que Valente dirige a Lezama Lima en 1968, declara:

Porque qué difícil, qué impenetrable y misteriosa, envuelta en tanta luz, La Habana. En las entrañas de esa luz hay recintos jamás sometidos. Por esto, tal vez, se sienten ustedes prisioneros de su propia luz, por la que están cercados, a la que están sujetos, igual que un alma a su naturaleza [...] El punto donde no se ve es el punto donde la visión no es necesaria por ser el punto del que la visión emana y en que la visión converge (Valente, 2008, pp. 221-222).

Así es también la luz que envuelve y atraviesa *Mandorla* de principio a fin: una luz cegadora que nos lleva al punto cero, al centro, al lugar donde la visión originaria se genera. Una vez más, el desasimiento es el paso previo para alcanzar la posesión<sup>29</sup>; solo la ceguera nos abre las puertas de la visión –“teoría del no ver” o nutrirse en la paradoja

---

<sup>28</sup> Recordemos que *Material memoria* es un título que data de 1979 (Barcelona: La Gaya Ciencia). No está muy clara la vigencia de ese título para toda su obra restante; parece que pudo haber sido una estricta decisión de corte editorial tomada para Alianza. Aunque, sin lugar a dudas, es un título de gran valor emblemático como descriptor de su poesía desde 1977. Con esto no quiero establecer absurdas divisiones en la poesía de Valente: en *A modo de esperanza*, ya está todo el poeta.

<sup>29</sup> “Este saber no sabiendo / es de tan alto poder / que los sabios arguyendo / jamás le pueden vencer / que no llega su saber / a no entender entendiendo / toda ciencia trascendiendo” (San Juan de la Cruz, 2006, p. 265).

de veo porque no veo—:

[...] la visión coincide con el desvanecimiento de las cosas vistas [...] cuánto mayor es la visión, menor es el número de cosas vistas; crece aquélla a medida que se borran estas. Suponemos nosotros que la vista mejora conquistando objetos. Para ellos se perfecciona perdiéndolos. Ver a Dios es, finalmente, no ver nada, no percibir ninguna cosa particular, participar de una visibilidad universal que no supone ya recortar las escenas singulares múltiples, fragmentarias y móviles de que está hecha nuestra percepción (de Certeau *apud* Valente, 2000, p. 81).

El cuerpo de la amada, observado desde la más absoluta corporeidad y sensualidad, trasciende su posición de objeto amoroso y se convierte en la vía iluminativa necesaria para alcanzar el conocimiento último. Una vez que el lector se sumerge en el abismo de la ceguera iluminada, entiende en ese mismo instante la desaparición inmediata de la temporalidad, que ya se había anunciado en los poemas anteriores:

[...]  
y el súbito  
pulso roto de un tiempo inmemorial  
largando amarras hacia adentro del tiempo  
Tú decías será de noche, amor.  
Y ya caía  
la luz,  
mas era igual, como era igual  
igual a igual  
y nunca a siempre, jamás a todavía  
en la sola estación  
solar  
de tu mirada (p. 91).

Este poema, “Material memoria III”, pese a lo explícito de su terminología amorosa, sobrepasa la concepción amatoria bidireccional (tú-yo) y nos acerca al “saber no sabiendo” que poetizaba Juan de la Cruz. Sumergirse en la mirada del cuerpo amado supone el descubrimiento de una iluminación que disuelve los pares esquizoides de percepción de la realidad y nos adentra en un nuevo universo convergente y unitivo (“y nunca a siempre, jamás a todavía”) que permite “durar contra lo extinto” (p. 93).

Según nos acercamos al final de la primera parte del poemario, los poemas se clarifican; el lector ya ha aceptado, llegado a este punto, el compromiso con la filosofía espiritual y perceptiva presentada en *Mandorla*. Los poemas se ordenan en torno al cuerpo amado, que conjuga dentro de sus límites, la irradiación —esto es, conocimiento

y visión– y la atemporalidad –esto es, duración e inmortalidad–: “Durar, como la noche dura, como la noche es sólo sumergido cuerpo / de tu visible luz” (p. 95). En “Gaal”, el último poema de esta primera parte, se retoma la mandorla del comienzo a través de los órganos femeninos:

Me respiraste  
en tu vacío lleno  
y yo latía en ti y en ti latían  
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro (p. 97).

La palabra se escribe en la ausencia y en el vacío –vacío que es vacuidad y no oquedad– para llevarnos a los límites últimos de la existencia: el vértigo y el centro. Gracias al símbolo de la feminidad, Valente nos está dando las semillas que germinarán en la segunda parte de su poemario: “la infancia, la madre y sobre todo el problema del autoconamiento” (Domínguez Rey, 1992, p. 146).

En esta segunda parte, asistimos a un giro radical en el tono y la estructura de los poemas, que se alejan de la forma epigramática y sintética que los venía caracterizando, para adquirir una apariencia más narrativa. La muerte empieza a contemplarse como el límite de la existencia, como el paso hacia otro mundo de reunificación con los orígenes, una vuelta al vientre materno, a lo todavía no nacido. La resurrección no es, entonces, sino la vuelta al sedimento primero:

Y te oigo, madre,  
raíz de tanto,  
llegar del otro lado de la noche.  
Tú me tiendes la rama dorada.  
Pongo mi pie desnudo en el umbral (p. 103).

Las afirmaciones tajantes y las verdades absolutas que reinaban en la primera parte del poemario se sustituyen ahora por preguntas retóricas, que nos advierten de la inseguridad identitaria del hombre, de su inevitable desmembramiento en un mundo caótico y fragmentado. Por esto, se aboga por un regreso a los orígenes, al hombre anterior a la corrupción y a la manipulación. Esta poetización de la vuelta a las aguas del origen alcanza su auge en el poema que cierra la tercera sección, “Il tuffatore”: “No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. Nostalgia de las branquias” (p. 120). Es la búsqueda aciaga de la

vuelta a la fertilidad de lo originario, al pez primero –símbolo de la creación y de la salvación–.<sup>30</sup>

La cuestión de la otredad atormenta a la voz poética: los espejos encarnan el símbolo de la alienación y del vacío negativo que se había desterrado de la primera sección del libro (“La imagen se desdobra en el espejo como si engendrarse de sí el espacio de otro aparecer. Qué nombre darle al que aquí acude al que es igual y no es igual a quién” [p. 108]). A través de los espejos se poetiza la infabilidad del deseo y la desunión de los amantes de una manera prosaica que contrasta con la celebración mística y unitiva de poemas como “Iluminación” o “Albada” (“Me mira: quién. Y una vez más vivimos el adiós. Pero no queda en los espejos huella. No guardan, incruentos, testimonio ni amor” [p. 108]). Si en la primera parte, los versos se leían como palabras sostenidas en el aire, como haces de luz que emanaban de algún lugar perdido iluminando la oscuridad; ahora la voz poética se hace patente, Valente deja de ser aquí un ente enigmático y anónimo detrás de la escritura y su angustia existencial –el sufrimiento que acarrea la estoica tarea de ser hombre– es percibida a través de sus palabras.

El poema en prosa “The child is father of the man”<sup>31</sup>, que parece casi una interpretación glosada del poema del romántico inglés, nos revela la concepción de la muerte como renacimiento –al igual que hacía Westphalen– y de la infancia vista no tanto como una etapa de la vida sino como un estado del espíritu, que no conoce la caducidad y está ligada a la verdad y, por tanto, a la pureza naif de los orígenes. La muerte nos devuelve al inicio: “Ser niño está en el término al que a veces se llega sólo un instante luego de morir, cuando los ojos se abren asombrados hacia la inusitada luz”

---

<sup>30</sup> Creo que desde la poesía mística puede defenderse esta vuelta a los orígenes, que resulta del todo imposible en cualquier otro campo vital, social o artístico. Interesantes son al respecto las palabras del gran Jorge Riechmann en su texto “La ilusión del origen (en diálogo con el Grupo Surrealista de Madrid, y apoyándome en René Char)”: “No hay un afuera mítico donde pudiéramos reencontrar el sentido de una pureza perdida [...] Los orígenes son tan mestizos e impuros como nuestro corrupto presente: y no querer reconocer esto es lo que suelo llamar la ilusión del origen [...] La sabiduría no tiene que ver con ningún movimiento –imposible– de retracción hacia lo puro, sino con el conocimiento y la aceptación de la mixitud” (Riechmann, 2006, pp. 49-51). La experiencia mística es esencialmente originaria –y de ahí que pueda defenderse su pureza última– por existir en capas de la conciencia exentas a la corrupción consustancial del hombre.

<sup>31</sup> El título está tomado de un poema de William Wordsworth: “My heart leaps up when I behold / a rainbow in the sky: / so was it when my life began / so is it now I am a man/ so be it when I shall grow old/ Or let me die! / The Child is father of the man / I could wish my days to be/ bound each to each by natural piety”

(p. 109).

“Poema” es el título con el que se abre la tercera sección del libro, en la que Valente vuelve a la actitud estético-vital que nos había venido transmitiendo en la primera parte:

Cuando ya no nos queda nada,  
el vacío del no quedar  
podría ser al cabo inútil y perfecto (p. 113).

Estos tres versos definen la poética de *Mandorla*: la palabra poética es residuo cantable, “Singbarer Rest” en palabras de Paul Celan (Valente, 2000, p. 257). Es palabra apócrifa, ilegítima y escondida, que se forma en los límites prohibidos de la palabra legítima. Es una palabra que no comunica nada, o mejor dicho, que comunica la nada, la vaciedad del decir (Valente, 2000, p. 257; 251). La poesía como un artefacto que debe vivir en el exilio de la organización social, fuera del utilitarismo y del pragmatismo ya que su perfección reside en su mismo vacío, en su misma inutilidad. *Mandorla* es, de principio a fin, precisamente eso: la búsqueda del placer estético, espiritual y vital en el vacío de la palabra desterrada por apócrifa e ilegítima.

Observamos, poco a poco, cómo en *Mandorla* cada sección, cada poema, cada palabra funciona como una entidad independiente y a la vez como un minucioso engranaje, en el que las palabras y los poemas se significan unos a otros: solo la lectura completa, la realización total del viaje que Valente nos propone, logrará hacernos llegar el latido de la palabra mandorliana. Hay que entrar por la mandorla y salir por la resurrección para captar la plenitud y la esencia del sentido que *Mandorla* alberga. Solo así la segunda sección, con su potente voz primopersonal y su cadencia hacia la experiencia y el realismo, podrá ser entendida como una fase más dentro de la práctica espiritual contemporánea a la que nos arrastra la lectura de estos versos valentianos. Valente se acerca a la metapoesía (o a la autocrítica de la poesía) en la tercera sección de su poemario y lo hace, acertadamente, a través de pequeños poemas en prosa, que nos recuerdan al estilo que emplea en sus textos ensayísticos<sup>32</sup>: “Momentos

---

<sup>32</sup> Utilizo el término poemas en prosa por pura convención conociendo la controversia alrededor del término: ¿prosa poética? ¿poemas en prosa? ¿ensayo poético? Recordemos las palabras que dedicaba María Zambrano a la imposibilidad de categorizar genéricamente la obra de Valente. La poesía en Valente siempre está más allá de la elección del verso o la prosa.

privilegiados en los que sobre la escritura descende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud” (p. 119). Se remarca de nuevo la pasividad innata del escritor: es siempre la palabra la que posee al creador, cualquier otra posibilidad resulta inconcebible. Solo se escribe cuando la palabra lo decide, todo lo demás es paciente espera de aquel que ha de ser penetrado por el verbo: “Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra” (p. 114). Palabra que alumbra la verdad y habita entre nosotros.

La cuarta sección recupera el tono enunciativo de sus poemarios anteriores; si la factura mística y espiritual de los primeros poemas de *Mandorla* era indudable, al llegar a la cuarta parte, la conciencia social del poeta inunda los versos que se despegan de la atemporalidad de la que gozaba la palabra poética de la primera sección para anclarse en la angustia del hombre moderno, que observa desencantado el quebrantamiento del mundo que habita. Podemos leer en este sentido “Días heroicos de 1980”:

Domingo.  
Plus d’espoir.  
Josep Broz Tito muere,  
como mueren los grandes dinosaurios  
ha muerto o nunca  
morirá  
[...]  
Madrid, cuál es el nombre del país  
del que yo he sido presidente (pp. 124-125).

La debilidad del hombre occidental y su inherente descomposición interna se trasladan a la forma del poema, que toma una cadencia fragmentaria potenciada por el uso constante de encabalgamientos y anáforas. El tono conversacional (“El escritor de turno ruso sancionado” [p. 124]) acentúa la contemporaneidad del poemario y nos aleja de sus inicios místicos para recordarnos el necesario compromiso ético del escritor, que lo convierte en canal conductor de la incomodidad social, la rebelión y la revelación: “Toda poesía es hostil al capitalismo / puede volverse seca y dura, pero no / porque sea pobre sino / para no contribuir a la riqueza” (Gelman, 2001, p. 65). La soledad del hombre posmoderno y la fatídica concepción heideggeriana del ser humano como un ser-para-morir rompen la coherencia poética en la que se había sumido Valente en sus

últimos poemarios. La Historia y la intrahistoria se entremezclan en estas últimas páginas de *Mandorla* y nos recuerdan que el poeta habita un mundo en ruinas, que el poeta es también, a fin de cuentas, un hombre desolado que no puede asentarse en la extra-conciencia que aseguran los instantes fugaces de experiencia mística. La voz poética pierde su contundente unidad primopersonal y se ve acechada por un desmembramiento en el que el yo poético asiste, como un espectador sensibilizado, a la escena de su propia muerte –una muerte que ya ha dejado de ser renacimiento a los orígenes, una muerte sin solución de continuidad–:

Bajaba  
desde el centro de ti,  
desde sus propios líquidos oscuros,  
el ávido animal  
a devorar mi cuerpo abandonado  
o lo que fui, lo que no fui,  
su sombra o su vacío (p. 129).

La soledad decadente (“Ah soledad / mi vieja y sola compañera / salud” [p. 130]) ha eliminado la fe en la posible unión germinal con la que se había dado comienzo al libro. Frente a la seguridad y el recogimiento del mundo uterino simbolizado en la mandorla, ahora nos topamos con la realidad urbana construida sobre la mentira (“Gusté el agrio / sabor de la blasfemia” [p. 128]) y la apariencia (“Al centro de la escena, un hombre / o figura de un hombre” [p. 132]). La potencia del hombre se ha desvanecido y la vacuidad –el vacío pleno– se ha convertido en oquedad –el vacío nihilista–: el hombre ha sido devorado por una sociedad, que se rige por el monótono latido del escepticismo, en el que ha perdido toda su fuerza creadora primigenia:

Excremental el hombre.  
Nada  
con él ni en él podría  
crecer, multiplicarse  
[...]  
aplaudo solo, en la sala repleta  
de espectadores muertos (pp. 132-133).<sup>33</sup>

La unidad transparente de la primera sección del poemario ha sido sustituida por un

---

<sup>33</sup> Me resultan evidentes las concomitancias con el poema de Westphalen titulado “Mundo mágico”, ese poema aislado, esa ínsula que flota alejada del corpus poético del peruano: “Tengo que darles una noticia negra y definitiva/ todos ustedes se están muriendo/ los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de ojos rojos [...] Cada uno tiene un periódico para leer/ los periódicos de la muerte que están muertos” (Westphalen, 2009, p. 91).

“desengendamiento” absoluto dominado por la aridez del mundo y por la soledad del hombre en la que la luz cristalina que se asociaba al cuerpo (“El amanecer es tu cuerpo y todo / lo demás todavía pertenece a la sombra” [p. 95]) ha dejado de existir puesto que ahora el amanecer es la apertura a ese mundo desmembrado que aterroriza al yo poético:

Amanecemos  
a la acumulación oscura de tus muertes,  
de tus multiplicadas muertes solitarias,  
y a nuestro propio desengendamiento  
para siempre y aquí (p. 137).

Lo marchito, lo difunto, el dolor y lo putrefacto se convierten en los rasgos identitarios de esta última parte de *Mandorla*; resuena ya lejana la palabra poética que permitía la cúpula de realidades contrapuestas. El compromiso ético del poeta no le permite vendarse los ojos ante un mundo evidentemente corrupto, en el que el ser humano se ahoga lentamente ante la imposibilidad de retornar a un lugar que recupere, aunque solo sea a través de la experiencia poética, la pureza de los orígenes. Valente nos devuelve a esa agónica concepción del hombre, que ocupa la literatura desde la incomodidad vital percibida en las vanguardias: “Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerías ya nunca” (García Lorca, 2009, p. 146). Sin embargo, una vez que Valente ha saciado su necesidad de trasladar al papel las fisuras de la sociedad contemporánea, una vez que ha hecho una llamada de atención al lector sobre lo absurdo de su existencia, vuelve a redimirse al latido de la palabra erótica y sacralizada para cerrar el poemario. El léxico retoma la inefabilidad de las primeras páginas y se rompe el hilo del tono narrativo y conversacional característico de esta cuarta sección. Surge de nuevo la presencia milagrosa del pájaro (“Pájaro del otoño”) que nos hace despertar hacia las latitudes de la mística sanjuanista. El lector recuerda entonces la belleza de la concavidad de la mandorla y el aliento multiplicador de la palabra poética: “Antelatido cóncavo / de lo que puede ser raíz o vuelo” (p. 143). De esta manera, “Pájaro de otoño” y “Ritual de las aguas” allanan el terreno para arrastrar al lector hacia el final pletórico del poemario: “Muerte y resurrección”.

La muerte ya no se contempla desde la perspectiva excremental y corrupta que

habíamos percibido en poemas anteriores, volvemos a la muerte como retorno al origen genesíaco, como resurrección y apertura poliédrica a un nuevo universo: “Se trata, además, de una sobre vida, de una vida que supera a la muerte: de una resurrección, por tanto. Pero no la clásica, sino el resucitar de lo que tal forma ocultaba, del infinito: su transparencia, también invertida” (Domínguez Rey, 1992, p. 158). Sosteniéndose en la imagen de la resurrección de Cristo, Valente se despoja del pesimismo angustioso y nos presenta la muerte como anulación de la temporalidad, como llave que abre la puerta de entrada a un tiempo cíclico, que se genera una y otra vez dentro de sí mismo. La luz, la piedra, el centro, el vacío y la transparencia colonizan, al fin, la palabra poética mandorliana:

No estabas tú, estaban tus despojos.  
Luego y después de tanto  
morir no estaba el cuerpo  
de la muerte.

Morir

no tiene cuerpo.  
Estaba  
traslúcido el lugar  
donde tu cuerpo estuvo.  
La piedra había sido removida.  
No estabas tú, tu cuerpo, estaba  
sobrevivida al fin la transparencia (p. 144).

La resurrección es la evidencia última de la unión del alma y del cuerpo –isotopía indiscutible de *Mandorla*–:

La noticia o la nueva del Evangelio es corporal (en Cristo está actuando en todo momento la resurrección de la carne: resurrección de Lázaro) y la escisión entre el espíritu y el cuerpo no cristiana. La encarnación sería así el extremo límite al que la experiencia de lo divino haya llevado al hombre. Hombre y Dios redentos. Para que la carne sea Dios y la unión teofágica: *Hoc est enim corpus* (Valente, 2000, p. 28).

En el viaje a través de *Mandorla* recorreremos un terreno poético revelador, que nos confronta de lleno a una experiencia abisal del lenguaje: Valente entabla una relación erótica y antropofágica con la palabra –“en efecto, la palabra se come” (Valente, 2000, p. 68). El cuerpo termina por diluirse dentro de la experiencia extática que portan los versos valentianos: “ardor sexual trocado en plenitud de espíritu” (Goytisolo, 2009, p. 39). La anábasis propuesta por *Mandorla* es un viaje hacia el centro abismal desde donde se alumbra la existencia; es, en fin, poesía radicalmente mística, que no olvida,

sin embargo, el compromiso con su tiempo:

Porque en San Juan de la Cruz, la belleza y pureza literarias son resultado de la belleza y pureza de su espíritu; es decir, resultado de una actitud ética y de una disciplina moral. No es quizá fácil entender esto hoy, cuando todavía circula por ahí como cosa válida ese mezquino argumento favoreciendo la pureza en los elementos retóricos del poema, *como si la obra poética no fuera resultado de una experiencia espiritual, externamente estética, pero internamente ética* (Cernuda, 1960, p. 53).

5. “DÓNDE ESTÁ MI CUERPO / CUERPO DE AMOR / CUERPO EN DOS”: EL MISTICISMO EN LA POESÍA DE CLARA JANÉS.

*Cierro los ojos  
lo cierro todo  
y de repente me abro  
veo  
veo lo que no hay  
veo  
estoy creciendo de la nada.*

Chantall Maillard

La inmensa trayectoria poética de Clara Janés se encuentra cohesionada por ese *leitmotiv* que es la búsqueda del ser, de su propio yo: una suerte de viaje solipsístico hacia las entrañas de su identidad liberada de toda ornamentación anecdótica. En sus últimos poemarios –*Los secretos del bosque*, *Fractales*, *Los números oscuros*– la búsqueda ontológica se ha vuelto la protagonista autárquica de los versos de Clara Janés; ya no hay cabida para historias aledañas que enmascaren su propia pesquisa identitaria como ocurría en *Diván del ópalo de fuego* a través de la historia entre Layla y Manchún o en *En busca de Cordelia* (1975) a través de los múltiples personajes (Cordelia, Tristan, Otelo, Fafner, la vieja y el padre muerto), que a modo de instancias dramáticas, ayudaban a realizar el viaje introspectivo. Ahora, en plena madurez vital y poética, los poemas están depurados y se enfrentan cara a cara al problema de cómo narrar la experiencia de la Nada.<sup>34</sup>

Desde los primeros poemarios de Clara Janés, el lector puede percibir una factura evidente tanto con la tradición mística hispánica como con la lírica sufi. Sin embargo, la influencia ejercida sobre su poesía por estas tradiciones va mucho más allá del simple contagio literario. Los versos de la poeta barcelonesa no suponen una incorporación forzada de un corpus determinado de símbolos místicos a una poesía de

---

<sup>34</sup> Recordemos aquí, una vez más, a Paul Celan: “Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm / niemand bespricht unseren Staub. / Niemand. / Gelobt seist du, Niemand. / Dir zu lieb wollen/ wir blühen. / Dir entgegen. / Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / Niemandrose. / Mit / dem Griffel seelenhell, / dem Staubfaden himmelswürst, / die Krone rot / vom Purpurwort, das wir sangen /über, o über / dem Dorn” [Nadie nos plasma de nuevo de tierra y arcilla, / nadie encanta nuestro polvo. / Nadie. / Alabado seas tú, Nadie. / Por amor a ti queremos / florecer. / Hacia ti. / Una nada / fuimos, somos, seremos / siempre, floreciendo: / rosa de nada, / de Nadie rosa] (Celan, 1999, pp. 161-162).

tinte experimental, sino que nos hallamos ante un grado máximo y fecundo de asimilación creativa, esto es,

la absorción e incorporación de la obra ajena al propio universo creador. Aunque pueda parecer paradójico, este nivel máximo de influencia es el más difícil de detectar: apenas quedan hilos textuales sueltos de los que poder tirar, pues esos hilos ajenos han quedado trenzados con los del propio autor en un tejido nuevo y distinto (Gorga López, 2008, p. 85).

De esta manera, Clara Janés está reivindicando y reformulando, a un tiempo, una tradición de la que ella misma se siente continuadora<sup>35</sup>. Sus versos se depuran del contenido más netamente religioso que caracterizaba los versos de San Juan y de Santa Teresa para dar pie a una mística, que podría recibir multitud de calificativos: mística poética, mística amorosa, mística erótica, mística laica... La contemplación religiosa ha dejado paso a una espiritualidad de tintes mucho más panteístas –similar a la que veíamos en ciertas composiciones westphalianas–, en la que los elementos de la naturaleza interactúan con la corporeidad de la voz poética, que se vuelve una con el medio, arrastrada por unas potentes fuerzas telúricas, que le permiten iniciar su viaje hacia las profundidades de su propio yo.

Si nos remitimos a “Siete poemas de Eros entre el sol y la luna”, publicados en *Eros* en 1981, observamos cómo la voz poética le da la bienvenida a la muerte retomando un verso de *Romeo y Julieta* –“Come, death, and wellcome!” (p. 69)–, que nos obliga a volver la vista a ese permanente “deseo de No-vida” (Janés, 2002b, p. 41): la desesperada necesidad de desasirse de la pesadez corpórea para que el alma se vuelva uno con el ser amado:

¡Ay, qué larga es esta vida,  
qué duros estos destierros,  
esta cárcel y estos hierros  
en que el alma está metida!  
Sólo esperar la salida  
me causa dolor tan fiero,  
*Que muero porque no muero* (Santa Teresa de Jesús *apud* Andrés, 1996, p. 169).

---

<sup>35</sup> El corpus poético de Clara Janés también puede analizarse desde la perspectiva de la “escritura femenina”, esto es, la creación de una voz poética, que se desmarca de los límites y las barreras impuestas y se libera a través de un uso innovador y anti-dogmático del lenguaje. Esta perspectiva es estudiada con detenimiento por Ana Passero, quien concluye que existe una especial vinculación entre los movimientos místicos del siglo XVI y la escritura femenina contemporánea: ambos discursos confluyen en la necesidad imperante de liberarse de las ataduras sociales establecidas por el medio masculino.

En los versos de este poema, dividido en siete fragmentos, percibimos cómo Clara Janés retoma el sempiterno símbolo sanjuanista del amante y la amada situados en su idílico *locus* de “montes y riberas”, “bosques y espesuras”, “prado de verduras / de flores esmaltado”; sin embargo, ahora, en los versos janesianos, la tercera persona le cede el paso a la primera, que se adueña de la voz poética y se dirige a un hipotético tú, que como el Cristo de Teresa de Jesús, la tortura por su constante y paradójica presente ausencia:

El ocaso y mi cuerpo desmayado  
sostenido por el hilo de tu presente ausencia  
entre el sol y la luna del deseo  
combaten con el eros  
devorador de aliento (Janés, 1981, p. 69).

La voz poética se nos muestra entregada ciegamente a un ser amado, que la desplaza impiamente de un extremo a otro de los más fuertes contrastes y termina por hacerla desertora de su propio cuerpo –*vivo sin vivir en mí*–: “entre el rojo que abrasa y la blanca mano helada / *no dueña de mí misma* / lloro por las encinas” (Janés, 1981, p. 72). Estos siete poemas, que podríamos incluir dentro de un peculiar misticismo erótico –muy diferente al que la autora practica en *Creciente fértil*– poetizan el brutal descenso del cenit al nadir ante la oquedad que deja en la amada la “memoria desconocida de tu cuerpo” (Janés, 1981, p. 71). El poema se cierra, trágicamente, con la muerte del yo poético, una muerte encarnizada y violenta, en la que la espiritualidad etérea le cede el paso a la corporeidad sanguínea:

Sobre el ansia desértica  
de tu carne de agraz arboladura  
la luna se desmaya  
cubriendo de pudor  
descuartizados miembros,  
que en la sangre recogen  
el aullido cortante,  
los amorosos restos de mi cuerpo (Janés, 1981, p. 75).

Retomando la pregunta que planteaba al iniciar este trabajo –¿cómo han vaciado de religiosidad estos nuevos poetas el lenguaje místico para llenarlo de experiencia humana?–, considero que, en muchos de los poetas contemporáneos que han digerido –consciente o inconscientemente– la tradición mística, el contenido *milagroso*, que esta

tenía en autores como Sor Cecilia del Nacimiento o Bernardino de Laredo, se ha visto sustituido por una sobrecarga de corporeidad, en la que las partes del cuerpo, empleadas siguiendo el tópico de los *membra disiecta*, desempeñan un papel crucial puesto que son la prueba evidente de la descomposición del cuerpo en su proceso de integración con el alma; esto explica que la antropofagia se haya visto poetizada por más de un autor afín a este misticismo erótico.

Al abrir *Vivir*, tras leer las dos primeras partes del poemario, “Iris” y “Chillida”, entramos en “Convite”, un poema dividido en ocho fragmentos, que da buena cuenta de lo que aquí he querido señalar. Las dos primeras partes, dedicadas al pan y al vino respectivamente, nos fuerzan a mirar hacia el cuerpo y la sangre de Cristo –hacia la antropofagia simbólica que vemos contenida en la teatralidad de la misa– y cómo estos dos elementos se transforman hasta coronarse como parte indisociable del cuerpo tangible del individuo: “El pan contra la muerte se entregaba, / alimento suave junto al labio / que en humor ya se torna [...] Cálido mece el vino el dolor / arranca de los párpados tersura / y a la voz presta suavidad de beso” (Janés, 1983, p. 29). Todo el poema se ve rodeado por una aureola de muerte, en el que se relata la ceremonia del “banquete de amor”, donde la voz poética sufre voluntariamente “un sacrificio humano”:

He sido don  
y ahora son mis huesos  
como enjambres de moscas,  
ineptos excepto para el fuego. (Janés, 1983, p. 29)

Tras pasar por el panteísmo que reina en la VII parte del poema, en la que el hombre entra en comunión directa con la naturaleza –“El ruiseñor y tú / ya sois lo mismo” cantaba Valente (2001, p. 102)– a través de una serie progresiva de transformaciones: “Y aquel que bebe agua / a la lluvia se remite” (Janés, 1983, p. 32); el poema finaliza con una incitación a un canibalismo figurado:

El banquete que os propongo es para el día de mi muerte  
y responde al amor que yo siento y deseo:  
pido que se me coma,  
que mi ser en no ser se mude  
sino en puro alimento;  
comunión caníbal suplico,  
génesis en el otro.

Nadie quiere comerme,  
enferma estoy de amor. (Janés, 1983, p. 32)

El amor místico, visto como conversión y fusión con el otro, alcanza aquí su máximo esplendor. La purificación a través del sentimiento amoroso solo puede llegar a través del *dos* convertido en *uno*, la voz poética necesita ser devorada por la humanidad para dejar de ser en sí misma y existir en comunión mística con el resto. Como en la poesía del peruano César Moro, los amantes se asimilan mutuamente, en una larga letanía pagana gracias al ritual antropofágico:

Te veo en una selva fragorosa y yo cerniéndome sobre ti  
con una fatalidad de bomba de dinamita  
repartiéndome tus venas y bebiendo tu sangre  
luchando con el día lacerando el alba  
zafando el cuerpo de la muerte  
y al fin es mío el tiempo  
y la noche me alcanza  
y el sueño que me anula te devora  
y puedo asimilarte como un fruto maduro (Moro, 2002, p. 76)

Estamos ante el legado modernizado y desacralizado de la tradición mística y sufi:

¡Oh noche cristalina  
que juntaste con esa luz hermosa  
en una unión divina  
al Esposo y la esposa,  
haciendo de ambos una misma cosa! (Sor Cecilia del Nacimiento *apud* Andrés, 1996, p. 270)

Mi alma se vierte en la tuya y se mezcla.  
Porque mi alma ha absorbido tu fragancia,  
espreciado para mí.  
Cada gota de sangre que derramo  
le informa a la tierra  
que me vuelvo uno con mi Ser Amado  
cuando tomo parte en el Amor (Rumi, 2008, p. 39).

*Vivir* arrastra al lector de lleno al misticismo panteísta, en el que las transformaciones naturales hacen que se difuminen los límites sensoriales de la realidad en una larga y bien tejida sinestesia: “como la voz / que rebasa de los labios el momento / para tornarse espacio en vibración sonora” (Janés, 1983, p. 14). Clara Janés reflexiona aquí sobre su propia poesía, sobre la condición del poema como ente viviente capaz de transmitir la experiencia totalizadora de la mística: “nace el poema en cuerpo

deslumbrante” (Janés, 1983, p. 14). A lo largo de los versos que componen este poemario, la influencia del misticismo áureo se percibe como un palimpsesto irrecuperable, que ha pasado sin dejar huella, que está ahí, pero que no juega con el intertexto ni con la repetición de esquemas simbólicos. Solo en el poema “Música callada”, la poeta barcelonesa está aceptando de manera directa su deuda con San Juan de la Cruz: “Arpa plural de rama ensimismada / se entrega / al cristalino resbalar de la nada” (Janés, 1983, p. 20). Volvemos aquí a la Nada como protagonista indiscutible de toda la tradición de la poesía mística: la Nada como emblema del abandono del cuerpo, de lo tangible, de lo material, de la realidad objetiva, como entrega total a la trascendencia de lo espiritual:

Y desnuda desnuda en su interior  
Penetrar en la piedra  
Penetrando en el pétalo del almendro  
Y desnuda desnuda de la nada el secreto  
*Sustracción adición que lleva el signo menos* (Janés, 1983, p. 22)

El vacío reina en estos versos, en los que la asociación de contrarios –“sustracción adición”– tan propia de la poesía sanjuanista –“la música callada”, “la soledad sonora”– nos permite vincular esta nueva poesía con el siglo XVI español. Esta entrega ciega y fiel a la Nada, como punto de partida necesario para adentrarse en la trayectoria hacia lo Absoluto, tiene sus orígenes en el misticismo de la primera mitad del 1500; Francisco de Osuna en su *Tercer Abecedario* –libro de cabecera de Teresa de Jesús– afirma que:

[...] este no pensar nada es más que suena, y que en ninguna manera se puede explicar lo que ello es, porque Dios, a quien se ordena, es inexplicable; antes te digo que este no pensar nada es pensarlo todo, pues que entonces pensamos sin discurso en aquel que todo lo es por eminencia maravillosa; y el menor bien que tiene este no pensar nada de los varones recogidos es una atención muy sencilla y sutil a solo Dios (tr. 21, cap. 4, p. 592-593).

Tampoco es gratuito que a Juan de la Cruz se le conozca como el “Doctor de las Nadas”, muchos de sus versos incitan a un recogimiento que solo puede conseguirse a partir de la renuncia absoluta a la materialidad<sup>36</sup>, solo a través del vacío puede

---

<sup>36</sup> “La noción de propiedad sólo existe en la tradición mística para ser permanentemente impugnada. En el lenguaje místico, la palabra propiedad es un término negado. La *propietà* es para santa Catalina de Génova el mal absoluto. María Cazalla –que, como tantos otros, representó en la España de comienzos del XVI formas nuevas de espiritualidad violentamente reprimidas– llamaba propietarios a los ávidos de

alcanzarse el éxtasis que nos pone en contacto y nos redime embelesados a una divinidad: “Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte, nada” (San Juan de la Cruz, 1994, p. 141).<sup>37</sup>

Si damos un salto cronológico en la producción poética de Clara Janés, al sumergirnos en *Los secretos del bosque* (2002a), descubrimos cómo la poeta barcelonesa se entrega fielmente a este culto a la Nada: “Nada, nada, nada / nada esperes / y súmete en la nada” (Janés, 2002a: 54). Si las paradojas y las “metáforas vivas” (Ricoeur) habían sido hasta ahora el recurso más rentable para la canalización de la sensibilidad mística, ahora para poetizar la experiencia de la Nada, las lítotes, lógicamente, desempeñan un papel determinante: “No hay forma / en el más allá, / ni fuga, / no hay sombra, / ni luz, / ni concreción” (Janés, 2002a: 66). La repetición anafórica de los adverbios y conjunciones negativas sacude la mente del lector, que es embriagado por esa sensación de vacío y purificación que la voz poética quiere hacernos llegar.

En *Los secretos del bosque*, la influencia de la poesía sanjuanista se hace mucho más patente que en los poemarios anteriores. Aquí Clara Janés muestra su deuda con el santo carmelita temática, conceptual, léxica y simbólicamente. Los símbolos del *Cántico espiritual* se readaptan en un nuevo misticismo, que relata un largo vagar por el bosque, un camino de transformación, que integra misteriosamente el esoterismo con los viajes propios de la égloga pastoril y de la novela de caballerías. Gemma Gorga apunta los préstamos más evidentes que Clara Janés ha tomado del corpus poético de San Juan:

“sin huellas de los ojos deseados” (cf. “los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados”), “el retumbar de la soledad” (cf. “la soledad sonora”), “Aparta mi losa y me darás alas y volaré contigo” (cf. “Apártalos, Amado, / que voy de vuelo”), “y me robó el sueño que soñaba” (cf. “y no tomas el robo / que robaste”), “¿dónde se oculta, decidme?” (cf. “¿Adónde te escondiste?”) (Gorga López, 2008, p. 87).

---

provecho, de apropiación de bienes o de méritos espirituales. La propiedad es para Juan de la Cruz elemento central del mecanismo o del instinto de poder, que llega incluso a buscar a Dios en la apropiación [...] En último término, el deseo de posesión es para Juan de la Cruz la negación del ser” (Valente, 2000, p. 92).

<sup>37</sup> Tampoco podemos olvidar aquí los versos de la *Subida al Monte Carmelo*, “Modo de tenerlo todo”: “Para venir a gustarlo todo/ no quieras tener gusto en nada./ Para venir a poseerlo todo/ no quieras poseer algo en nada./ Para venir a serlo todo/ no quieras ser algo en nada./ Para venir a saberlo todo/ no quieras saber algo en nada” (San Juan de la Cruz, 1994, p. 141).

En este poemario, el espacio y el tiempo aparecen subordinados a una suprarrealidad que se distancia del universo objetivo en el que habita el lector. Este tiempo –“fuera de todo instante” (Janés, 2002a: 28)– y este espacio –“las altas hierbas / con sus dedos lunares / borran los cuatro puntos / y zozobra la noche” (Janés 2002a: 65)– idílicos colaboran en la creación de un *novus modus loquendi* idóneo para relatar el viaje introspectivo de la voz poética hasta las entrañas de su propio ser.

Si en *Vivir* y en *Eros*, veíamos cómo Clara Janés recurría a un nuevo misticismo a medio camino entre el erotismo, el panteísmo y la antropofagia, ahora, en su último poemario *Los números oscuros* (2006), la autora ha quintaesenciado su experiencia, la ha reducido al hermetismo de la prosa poética y divaga por geometría mística y pitagórica de difícil penetración. Pese al giro radical que encontramos respecto a su primigenia poética, todavía en este poemario podemos encontrar vestigios, que nos permiten trazar una línea de continuidad en el universo poético janesiano. Así por ejemplo, la experiencia de la nada y el vacío siguen siendo uno de los temas integrales de su poesía: “ese latido que todavía se expande por mi cuerpo y llega hasta la boca y sabe que todo bocado es vacío” (2006b, p. 17), “cortejo al vacío a sabiendas de lo vano de mi gesto [...] Miro luego la desnudez donde no se esbozan signos” (2006b, p. 19), “[...] el cero ocupa el lugar de una potencia sin contenido” (2006b, p. 51), “la línea se hará primero recta y luego punto y luego nada” (2006b, p. 89).

Desde el título, el lector situado en la antesala de lectura, puede percibir que Clara Janés en su ocaso poético se ha rendido a la insuficiencia del lenguaje y ha optado por las matemáticas como metáfora del viaje interno que se relata a lo largo de los cuarenta y cinco poemas que componen este poemario: “Yo colocaba en un lienzo las ondas de tu reposo cifrado: la desgarradura que en mí causaban tus números oscuros” (2006b, p. 45). *Los números oscuros* representan la incomunicación generada por esa tiranía de las palabras aludida al comienzo de estas páginas. De la mano de la composición de los versos, el misticismo se ha hecho también más hermético y de más difícil acceso, las palabras se subordinan a otras realidades como la música –“irrupieron los clarines en la cresta del mar” (2006b, p. 15)–, la pintura o la naturaleza. Sin embargo, todavía en este poemario encontramos restos de ese panteísmo que caracterizaba la primera etapa de la poesía janesiana; la voz poética se funde con la naturaleza, se hace uno con el

medio para así lograr trascender al vacío de la existencia y clarificar la oscuridad de la incomunicación:

En el primer espejo te vi como cimbreada luz. La luz se extendía sin  
acecharme. Me sumergí en el mar y agradecí las escamas que me recubrieron.  
En las escamas plateadas viste tu rostro que transformaba en danza que cruzaba  
el agua. Siguiéndote me seguiste y yo afiancé tu imagen arrastrando tus ojos.  
Ya no tengo piel. Y, debajo, mi cuerpo se ha desvanecido. Tengo sólo tus ojos.  
Si cierras los párpados, muero (Janés, 2006b, pp. 21-22)

Retomamos aquí la unión mística del amante con el ser amado y estos versos nos obligan a volver la vista al eje central del *Cántico espiritual*, la ya citada estrofa XII:

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados! (San Juan de la Cruz, 1994, pp. 128)

Clara Janés recrea el espacio del *Cántico* y retoma la figura de los ojos como el punto de intersección que permite la fusión entre la voz poética y su hipotético interlocutor: se consigue de esta manera la utópica unión indisoluble, que constituye el fin último de la experiencia mística.<sup>38</sup>

Si en *Eros y Vivir* percibíamos un misticismo, que podría tildarse de misticismo erótico y panteísta, donde la unión con el otro se poetizaba gracias a rituales antropofágicos, en los que la corporeidad del individuo gozaba de un papel determinante: el cuerpo tangible y mundano se iba deshaciendo, volatilizándose hasta llegar a la *descorporeización* definitiva, donde solo quedaban el vacío y la nada, que permitían la transformación final en el otro<sup>39</sup>; en sus últimos poemarios, la comunicación de las experiencias trascendentales se glorifica de una manera mucho más

---

<sup>38</sup> En los *Diálogos* de León Hebreo leemos: “La definición exacta del perfecto amor es la transformación del amante en el amado, con el deseo de que también se convierta el amado en el amante. Cuando ese amor es igual en cada una de las partes, se define como mutación de un amante en el otro” (1986, pp. 149-50). En la época contemporánea, no son pocos los autores que se han sumado a esta visión del amor como fuerza transformadora y unitiva: “Quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente” (Aleixandre), “Me llevas en tu sangre y en tu aliento, nada podrá borrarne” (César Moro), “No hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres, verdad de dos en sólo un cuerpo y alma” (Octavio Paz).

<sup>39</sup> Podría postularse que este canto a la nada nace también de ese estado de dejamiento en el que debe encontrarse el alma para lograr acoger en sí la experiencia mística: “[...] la condición del alma es de pasividad, de disposición, de soledad y ante el encuentro con lo divino 'las potencias quedan suspendidas'” (Janés, 2002b, p. 40).

sutil, etérea e inefable: en *Los secretos del bosque*, la Nada es el epicentro del poemario, la meta de ese largo proceso extático que trata de hacérsenos llegar; y en *Los números oscuros*, el lenguaje ha quedado desterrado al terreno de lo inservible, las palabras se han depurado hasta transformarse en melodía, lienzo y aritmética. Sin embargo, pese a estas oscilaciones en el léxico, el tono y la forma poética, Clara Janés se mantiene siempre fiel a una tradición que incluye en sus textos “sin ser notada”, sin caer en el *collage* artificioso a partir de los versos místicos de antaño: haciendo, en fin, verdaderamente suyos “la llama”, “el bosque”, “la música callada” y “los valles nemorosos”.

## 6. HACIA UNA POÉTICA COMÚN: CONCLUSIONES PROVISIONALES.

Michel de Certeau en su estudio fundacional sobre la tradición mística afirmaba que allá por el siglo XIII se produce “una lenta desmitificación religiosa que parece acompañarse con una progresiva mitificación amorosa” (de Certeau, 2004, p. 14). De este modo, lo que había venido siendo una escritura que poetizaba la unicidad de Dios se ve sustituida lentamente por la presencia de una palabra erótica, que retiene el simbolismo y la espiritualidad de la palabra divina: “el cuerpo obsesiona a la escritura, pues ella canta su pérdida sin poder aceptarla; y en esto es erótica” (de Certeau, 2004, p. 14). La literatura mística de los siglos XV-XVII, siguiendo la reflexión del jesuita francés, testimonia la mutación de la palabra religiosa en palabra amorosa, la lenta sustitución de lo sacralizado por lo erótico. Y es precisamente esto lo que explica que la literatura mística someta al lenguaje a situaciones límites, que pretenden explicar ese “no sé qué”, esa extraña “transformación de la escena religiosa en escena amorosa” (de Certeau, 2004, p. 15) que está teniendo lugar. Al llegar al siglo XX, momento en el que ha desaparecido casi total y completamente la concepción religiosa del mundo, y surge un escepticismo generalizado, que pone en tela de juicio todas las categorías de aprehensión de la realidad, el lenguaje místico retoma su validez por su cuestionamiento de la palabra y del mundo. La hibridez de experiencias que acoge en su seno la palabra mística (fe y erotismo) la convierte en un medio de expresión óptimo para el individuo que percibe la incomodidad de un mundo en descomposición.

A lo largo de estas páginas, he venido constatando cómo los tres autores contemporáneos aquí estudiados habían absorbido el legado del lenguaje místico y lo habían reintegrado en sus composiciones poéticas: la mística ha dejado de ser, única y exclusivamente, el canal de transmisión de una experiencia espiritual supra-consciente para convertirse en un tipo de poética, a la que recurren determinados autores que han sabido percibir las insuficiencias del lenguaje, “la cortedad del decir” (Valente, 1971, p. 65) o el tópico documentado por Curtius de *nullus sermo sufficiat*. Esto explicaría, por ejemplo, que un autor como Westphalen, que niega rotundamente su filiación con la mística sanjuanista, se haga partícipe en sus poemarios de juventud de una concepción neo-mística del mundo: desasimiento del cuerpo, desprecio de lo material, transformación como paso previo a la fusión con el medio y poetización de la nada y del

silencio a través del despliegue pletórico de significaciones que encierra la palabra poética.

La tensión dialéctica entre religión y erotismo se ha resuelto al llegar al siglo XX: la relación amorosa se ha convertido en el epicentro literario y cultural de nuestra época, desterrando por completo la figura de Dios como objeto único de veneración. Resuelto el conflicto, ¿cómo acercarse a la mística desde la poesía actual? Los autores contemporáneos que han decidido embarcarse en la aventura del conocimiento y posibilidades retóricas de la tradición mística –ya sea de manera consciente, como Valente y Clara Janés, o de manera inconsciente y subrepticia, como Westphalen– se han visto obligados a reconfigurar el lenguaje y el tono poético heredados, manteniendo su esencia, pero variando el enfoque. Ya no es la ausencia corpórea de Dios la que impulsa esos estados de conciencia inusitados que obligan a deformar el lenguaje para así lograr acercarse, aunque cautelosamente, al núcleo central de la explosión espiritual.

Ahora la experiencia mística radica en la relación carnal que se establece con la palabra: el poeta se enfrenta cuerpo a cuerpo con el lenguaje hasta lograr hacer de este un material maleable que se amolde a sus necesidades últimas, que se adecue a la excelencia y al desgarramiento que trae consigo el quehacer amoroso, y también el quehacer poético. Por esto, el punto de confluencia mayor de estos tres autores, el punto que permite englobarlos bajo una misma categoría, que converge con la mística áurea y con la lírica sufi, es su acercamiento visceral a la palabra como materia no escindida. Los tres autores conciben la palabra como una realidad que trasciende lo utilitario y lo dogmático del sistema lingüístico. La palabra deja de entenderse como un medio comunicativo y pasa a ser ese “resto cantable”, del que hablaban Celan y Valente:

Quedar  
en lo que queda  
después del fuego,  
residuo, sola  
raíz de lo cantable (Valente, 2001, p. 195).

La ceniza última que queda de la palabra una vez que se ha despojado de todo lo aledaño, de sus usos ortodoxos, utilitarios y corruptos: esta es la palabra mística. Una palabra que es novedad constante y vuelta al origen genesíaco. De esta manera, forma y contenido se amalgaman en las creaciones poéticas de estos tres autores: mientras la

experiencia contenida en los versos nos habla de la desposesión y la “no-obtención”, la palabra que la contiene entra también en el juego del despojamiento hasta convertirse en esencia cantable, que se (re)crea en el interior de cada lector.

Frente al estado de connivencia entre autor y lector que se presupone ha de existir en la obra narrativa; en la poesía, el vínculo que une al autor y al lector es el del enfrentamiento. El lector, al acercarse a la poesía, espera que las palabras lo intervengan, lo modifiquen: “en poesía no se trata de tener un mundo para expresar –como uno sospecha que debe de ocurrir en narrativa–, sino más bien tener un desierto al que dejarse conducir” (Riechmann, 2006, p. 33). Estas palabras sobre el trabajo poético adquieren total vigencia si las aplicamos al contexto de la poesía mística:

El desierto es el espacio privilegiado de la experiencia de la palabra, en un estado de espera o de escucha que, por serlo, no se consume en sí mismo, sino que tiende incesantemente a más: “El desierto es bastante más que una práctica del silencio y de la escucha –dice Jabès–. Es apertura eterna. La apertura de toda escritura, la que el escritor tiene por misión preservar –apertura de toda apertura” (Valente, 2000, pp. 253-254).

El poema crea, como el desierto, un espacio abierto de revelación, en el que se persigue alcanzar la verdad última de la palabra. En este espacio revelador se dan cita Valente, Westphalen y Clara Janés: los tres autores deciden, en sus poemas, poner en riesgo el lenguaje, hacer de la poesía el único medio capaz de convertir la experiencia individual en experiencia colectiva –“la misión de toda gran poesía: la conversión de experiencia solitaria en experiencia solidaria” (Valente, 2008, p. 135)–. A través de esa personal búsqueda ontológica, recorriendo los caminos de su propio yo, los tres poetas logran hacer salir al lector de su canónico rol pasivo y convertirlo en una instancia activa dentro del proceso de lectura. Si el autor se presentaba como un descifrador de la realidad, ahora el lector es un descifrador de la nueva realidad creada sobre la página en blanco: un descifrador de la escritura. Frente al placer del reconocimiento que halla el lector en el ejercicio de la lectura narrativa, en poesía, debe enfrentarse a la incomodidad de lo insospechado y de lo indescifrable: recordemos que el poema “solo para sí no es nuevo”, como afirmaba San Juan, y, por lo tanto, el lector debe convertirse en un segundo autor que reescribe la palabra que recibe desde ese organismo vivo que es el poema.

Los tres autores conviven en un espacio atópico y atemporal, que los hace rehuir de clasificaciones generacionales taxonómicas. Sin querer, por lo tanto, crear imposibles categorías archivísticas dentro de la poesía, estos tres poetas se hermanan, de manera indiscutible, precisamente por esa epifanía con la palabra, de la que nos hablaba Juan Goytisolo. Si la coherencia literaria que podemos encontrar entre los autores que llenaban las filas de la mística en los siglos XV, XVI y XVII surgía de una experiencia común –la búsqueda de comunión con Dios a través del desasimiento de la materia–, al llegar al siglo XX, el vínculo literario entre los autores místicos contemporáneos nace de una poética común, de un tratamiento convergente del lenguaje, bajo el que pueden subyacer experiencias del todo divergentes. Si analizamos comparativamente los versos siguientes de San Juan de la Cruz, ya citados en momentos anteriores de este trabajo, con estos otros versos del franciscano Bernardino de Laredo, podemos deducir que las evidentes equivalencias entre ambos poemas nacen, no de una intención literaria común, sino de una experiencia análoga: la de la “contemplación quieta” y la “teología negativa” como caminos para el conocimiento de Dios.

Este saber no sabiendo  
es de tan alto poder  
que los sabios arguyendo  
jamás le pueden vencer  
que no llega su saber  
q no entender entendiendo  
toda ciencia trascendiendo (San Juan de la Cruz, 2006, p. 265).

Dichoso el que ve, no viendo;  
y el que sabe no saber;  
y el que está muerto, viviendo;  
y el que es rey, obedeciendo,  
y siendo, llegó a no ser...  
El que de la nada al todo  
se anda siempre paseando,  
con tal gentileza y modo  
que a sólo Dios estimando  
lo juzga por nada todo.  
El que la vista ocupada  
siempre en ver un solo ser  
tiene, y viendo la increada  
grandeza, viene a perder  
de vista su propia nada... (Bernardino de Laredo *apud* Andrés, 1996, p. 261).

Sin embargo, si confrontamos los versos de Valente, Westphalen y Janés, observamos que la confluencia poética nace –aunque los tres poetas se aproximan a la

poetización de la nada— de la forma poética. Como sostiene Valente, la palabra mística obliga, por vertebrar un discurso que se rebela contra la palabra impuesta, a la fragmentación y a la vacuidad: “la palabra poética no es propiamente el lugar de un *decir*, sino de un *aparecer*” (Valente, 2000, p. 240). Se impone así, en el verso de estos tres poetas, un ritmo fragmentado, en el que la palabra ilumina el silencio de la página en blanco, como una entidad autónoma, que funciona tanto de manera independiente, como en conexión con las demás palabras del poema (y del libro)<sup>40</sup>:

La blanca anatomía de tu cuello.  
Subí a la transparencia.

Tallo

de soberana luz,  
tu cuello.

[...]

Cuello.

Tallo de luz.

Exento.

Para inventar de nuevo tu mirada  
y tu irrealidad (Valente, 2001, p. 89).

La mañana alza el río la cabellera  
después la niebla la noche  
el cielo los ojos  
me miran los ojos el cielo

[...]

Fuego fuego fuego  
en el cielo cielo fuego cielo  
cómo rueda el silencio (Westphalen, 2004, pp. 15-16).

Sin ver si tu invisible ser  
en mis entrañas:  
tu voz en los celajes de mi noche.  
Al hilo indescifrable de tu mente,  
mi mente ciega, sin error se adecua,  
sabiduría oculta:  
número de la llama (Janés, 1979, p. 52).

La palabra poética está marcada, en los tres casos, por el sesgo de la discontinuidad y de la quiebra: se establece así una ruptura radical con el discurso establecido, la palabra mística encuentra su lugar en las zonas oscuras y limítrofes del lenguaje, donde la coherencia discursiva se hace a veces imposible. Si Valente y Clara Janés —tal vez por sentirse imbuidos por un influjo literario análogo— optan por una

---

<sup>40</sup> “Discontinuación del discurso y del tiempo, ritmo de relampagueante aparición y de cesación de todo (cesó todo y dejeme), de radical suspensión del lenguaje (recuérdese que formas poéticas como el haiku tienen, según entiende Barthes, por finalidad sustancial no generar o provocar lenguaje, sino suspenderlo)” (Valente, 2000, p. 242).

descomposición del discurso a partir del empleo de sintagmas cortos, aparentemente inconexos entre sí, que terminan por convertirse, en el caso de Valente, en palabras dispersas que golpean el silencio de la página en blanco; Westphalen escoge, por el ambiente surrealista que ve nacer *Las ínsulas extrañas*, la desintegración total del lenguaje, que se deslinda de los usos gramaticales permitidos y opta por la repetición obsesiva, que nos recuerda a la palabra del loco y del afásico. Este alejamiento de la norma lingüística se establece como canon poético para lograr dar forma a una experiencia, que es en esencia etérea y amorfa: la experiencia de la nada.

Recogiendo la semilla sembrada por Guillermo de Aquitania –“Haré un poema de la pura nada”<sup>41</sup>– y continuada siglos después por Mallarmé –“Con ese solo objeto nobleza de la Nada”<sup>42</sup>–, la poesía mística contemporánea se erige como canal de transmisión de la vacuidad y del silencio. De esta manera, el poema se convierte en un terreno conciliador, en el que habitan canónicos pares de contrarios (muerte-vida, agua-fuego, alma-espíritu, luz-oscuridad), que se neutralizan para quedar sumidos en la blancura del silencio, en la elocuencia con respecto al vacío: “La plenitud del libro es su vacío. De ahí que el libro sea también concavidad, matriz” (Valente, 2008, p. 623)<sup>43</sup>. Y en tanto que matriz, es el lugar donde la palabra es alumbrada: en los poemas de Janés, Westphalen y Valente, la palabra nace y muere en el poema con significación propia; el poema no comercializa con la realidad, sino que se rige por sus propias leyes:

De la nada.

Con las manos juntas me lanzo al agua y avanzo hacia la ceguera de los peces,  
mientras el oleaje me despoja de pensamientos, de inquietud y de ese latido  
que todavía se expande por mi cuerpo y llega hasta la boca y sabe que todo  
bocado es el vacío (Janés, 2006, p. 17).

Poema

Cuando ya no nos queda nada,

---

<sup>41</sup> “Farai un vers de dreit nien: / non er de mi ni d'autra gen, / non er d'amor ni de joven, / ni de ren au, / qu'enans fo trobatz en durmen / sus un chivau” [Haré un poema de la pura nada / No tratará de mí ni de otra gente / No celebrará amor ni juventud / ni cosa alguna, / sino que fue compuesto durmiendo / sobre un caballo] (Guillermo de Aquitania, 2007, p. 79).

<sup>42</sup> “Sur les crédenes, au salon vide : nul ptyx / Aboli bibelot d'inanité sonore / (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx / Avec ce seul objet dont le Néant s'honore)” [Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna/ Espiral espirada de inanidad sonora./ (El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta/ Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)] (Mallarmé, 1972, p. 176).

<sup>43</sup> Recordemos que “matriz” es también “la letra o espacio en blanco de un texto impreso” (DRAE).

El vacío del no quedar  
Podría ser al cabo inútil y perfecto (Valente, 2001, p. 113).

Otra noche sube por tu silencio  
Nada para los ojos  
Nada para las manos  
Nada para el dolor  
Nada para el amor (Westphalen, 2004, p. 26).

Hasta ahora he venido dejando de lado, conscientemente, todas las concomitancias entre estos autores que sobrepasaban los límites de la sencilla lectura e interpretación de los poemas y se basan en las vinculaciones anecdóticas, que tienden a trabar la historia y la crítica literaria. Sin embargo, aunque considere que son esas analogías de la esencia poética las que deben tenerse en cuenta para establecer parentescos literarios, no podría dejar de hacer alusión sucintamente a la admiración mutua y los intereses comunes de estos tres autores, que justifica, también, mi elección de incluirlos en un mismo microcosmos poético. Valente, en su prolífica prosa ensayística, nos ha dejado relatado su encuentro “oscuro e incierto” (Valente, 2008, p. 646) con Westphalen, que tuvo lugar a través de las palabras que el crítico Anderson Imbert le dedica al poeta peruano en su *Historia de la literatura hispanoamericana*:

Palabras que se me antojaron o antojan todavía misteriosas, secretas: "En otro cuarto estaba Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911)". Era "otro cuarto" del lugar de la palabra que con toda coerción llama "superrealismo" el excelente crítico. "Parece –dice Anderson Imbert– que solo nos entregara los añicos de poesías que se le han roto en el camino mismo de escribirlas. Mientras miramos cada añico, todavía nos dura en el oído el gran estrépito con que las poesías estallaron". Después de leídas las palabras del crítico, los dos grandes libros de 1933 y 1935 –*Las insulas extrañas* y *Abolición de la muerte*– llegaron hasta mí en fotocopias de fotocopias cada vez más cercanas al punto de desvanecimiento (Valente, 2008, p. 1475).<sup>44</sup>

La conexión del poeta gallego con ese desconocido escritor peruano fue, como vemos, inmediata. Valente, al leer las palabras de Imbert, debió ver un fiel reflejo de sus composiciones en la lírica desconocida de Westphalen a través de esos "añicos" de poemas, que tan bien nos pueden servir para acercarnos a una definición de la obra poética de Valente: fragmentos fracturados. La admiración de Valente hacia Westphalen comienza a forjarse súbitamente y llevará a Valente a convertirse en acicate de la

---

<sup>44</sup> Son dos los textos ensayísticos que Valente le dedica a Westphalen: “Aparición y desapariciones”, que aparece como prefacio a la *Bajo zarpas la quimera* y una pequeña nota titulada “Sobre Emilio Adolfo Westphalen”, “breve nota que acompaña a una selección de once poemas del peruano publicados en el número tres de la revista Creación” (del Río Surribas, 2010, p. 120).

promoción de los poemas del peruano en España. Se da paso así a una larga correspondencia entre los dos autores, que tendrá como fruto la publicación, con un sinfín de avatares y penurias editoriales de todo tipo, de la obra de Westphalen escrita hasta 1991 en la edición prologada por el propio Valente de *Bajo zarpas la quimera*. La lectura pormenorizada de los versos de *Las ínsulas extrañas* y de *Abolición de la muerte* se convierten para Valente en un viaje de indagación sobre su propia persona, que se busca en la palabra del poeta peruano<sup>45</sup>:

La lectura de esos libros, prácticamente inencontrables hasta la reimpresión mexicana de 1980, se produjo casi diez años después [...] y convirtió en pleno reconocimiento lo que era ya para mí irrenunciable afinidad, con un desconocido maestro. Y he ahí cómo uno mismo habría, en rigor, de situarse como un poeta rezagado o tardío de la generación de Emilio Adolfo Westphalen (Valente, 2008, p. 647).

Más allá de la convergencia que existe en la concepción poético-vital de ambos autores –ligados eternamente por su necesidad de hacer hablar al silencio en sus poemas–, podemos afirmar que los versos de Westphalen ejercieron una influencia indudable en la poesía de Valente. Una influencia que, de nuevo, desborda el sencillo juego metaliterario de la intertextualidad y se asienta en lo más hondo de la producción poética<sup>46</sup>: Valente depura la palabra westphaleana hasta su esencia última para después cincelarla con un nuevo enfoque, que la lleva a imbricarse con la palabra sanjuanista.<sup>47</sup>

La arrolladora autoridad del tiempo es infalible en el mundo de las influencias literarias: si Westphalen, nacido en 1911, influye sobre Valente, nacido en 1929; el verso de Clara Janés, nacida en 1940, se verá atravesado por el influjo directo de la poesía valentiana. El encuentro poético aquí no posee ese aura misteriosa que el descubrimiento de Westphalen había tenido por parte del poeta gallego: pensemos que Valente, allá por los años sesenta, ha publicado ya sus dos primeros libros, *A modo de esperanza* y *Poemas a Lázaro*, poemarios, que ya se aproximan a esa retórica del

---

<sup>45</sup> Como declara del Río Surribas, “El reconocimiento al que hace referencia Valente, sería, entonces, no solo reconocer a Westphalen sino también conocerse a sí mismo en Westphalen” (2010, p. 111).

<sup>46</sup> De hecho la única cita de Westphalen que encontramos entre los escritos de Valente es la que precede a uno de los ensayos publicados en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, “Escatología y gloria de la carne”: “Se cuenta que una vez se le tomó por santo ya en avanzado estado de putrefacción”.

<sup>47</sup> La relación entre los dos poetas ha sido estudiada de forma exhaustiva por Juan Manuel del Río Surribas en su tesis doctoral *El ángel y el naufrago. Estudio de la convergencia poética de José Ángel Valente y Emilio Adolfo Westphalen* leída en la Universidad de A Coruña en el año 2009.

silencio y la desposesión que marcará toda la trayectoria valentiana<sup>48</sup>. Valente y Janés entran en comunión, más allá de la indudable influencia que la palabra de Juan de la Cruz ejerce sobre la producción poética de ambos, por dos puntos innegables de intersección: la propuesta filosófica, mística y poética de María Zambrano y el interés que los dos autores profesan hacia la literatura, la filosofía y la cultura árabe. De Zambrano, ambos autores heredan el concepto metafísico de la mística propuesto en *Claros del bosque* donde la autora malagueña se acerca a una concepción humana de la espiritualidad, siempre en los lindes de la poesía, que permite, mediante el paciente ejercicio de la contemplación, la revelación de la divinidad de la existencia:

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos (Zambrano, 2004, p. 202).

La deglución de la obra de Zambrano y el estudio de la mística sufi constituyen dos de los elementos imprescindibles en el sedimento poético de Valente y Janés. Su palabra poética queda, así, hermanada ya que encuentra sus raíces en un mismo lugar: el lugar incierto regado por el uso del lenguaje de Juan de la Cruz, de María Zambrano, de Rumi y de Ibn Arabi. Y es así cómo se estructura el irreductible universo literario: cada escritor absorbe la esencia de sus maestros y la integra, furtivamente, en sus creaciones, escribiendo lentamente entre todos ese inmenso palimpsesto que constituye el gran libro de la literatura universal.

Un ejercicio de depuración progresiva e infinitesimal acabaría por reducir los versos de estos tres poetas a una misma esencia indescifrable: la vacuidad plena del silencio. Sin embargo, el poeta, como pieza más de la máquina socioliteraria de su tiempo, no puede permanecer impermeable al influjo de su mundo externo, que se filtra de manera furtiva en los organismos poéticos, generando particularidades retóricas, estilísticas y temáticas en estas tres obras poéticas. La palabra mística, y vuelvo al

---

<sup>48</sup> Recordemos los versos que abren *A modo de esperanza*, el primer poemario de Valente: “Cruzo un desierto y su secreta / Desolación sin nombre. / El corazón tiene la sequedad de la piedra / Y los estallidos nocturnos / De su materia o de su nada” (Valente, 1998, p. 23).

comienzo para terminar, habita la otra cara del lenguaje, la cara ilícita y oscura, que solo puede aflorar a través de la palabra poética. Por esto, aunque las experiencias espirituales hayan dejado de constituir el centro magmático del que manan los versos místicos, la nueva poesía mística –simbólica, erótica, telúrica, humana o poética; poco importan las nomenclaturas– se rige por una poética común, heredada –por vía directa aquí, por vía indirecta allá– de una incierta y desconocida nómina de ancestros literarios. En fin, toda la poesía mística vive suspendida en la luz de la atemporalidad: inclasificable, contradictoria, vacía y silenciosa, rozando la pureza de los orígenes, sumergida en la vacuidad de la nada, entrando en una lucha erótica con la indecibilidad de la palabra, que nos va revelando poco a poco la verdad de la existencia.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. FUENTES PRIMARIAS:

- JANÉS, C. (1979). *Antología personal*. Madrid: Ediciones RIALP.
- . (1973). *Límite humano*. Madrid: Oriens.
- . (1980). *El libro de las alienaciones*: Ayuso.
- . (1981). *Eros*. Madrid: Hiperión.
- . (1983). *Vivir*. Madrid: Hiperión.
- . (1989). *Creciente fértil*. Madrid: Hiperión.
- . (2002a). *Los secretos del bosque*. Madrid: Visor Libros.
- . (2002b). “La caza sin alcance: sobre la poesía mística.” *Turia: Revista cultural* 59-60: 36-42.
- . (2006). *Los números oscuros*. Madrid: Siruela, 2006.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (2008). *Cántico espiritual*. Barcelona: Linkgua.
- . (2006). *Poesía*. Ed. de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- . (1994). *Obras completas*. Ed. Lucino Ruano de la Iglesia. Madrid: BAC.
- SANTA TERESA DE JESÚS. (1984). *Epistolario*. Ed. de T. Égido y L. Martínez Rodríguez. Madrid: Espiritualidad.
- . *Obras completas*. (2012). Eds. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid: BAC.
- SANTIAGO, Miguel de (ed.). (1998). *Antología de poesía mística española*. Madrid: Verón.
- VALENTE, J. Á. (2007). *Entrada en materia*. Ed. de Jacques Ancet. Madrid: Cátedra.
- . (2001). *Fragments de un libro futuro*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- . (1998). *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*. Ed. de Andrés Sánchez Robayna. Madrid: Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg.
- . (1982). *Mandorla*. Madrid: Cátedra.
- . (1999). *Material memoria. Obra poética 2 (1977-1992)*. Madrid: Alianza Literaria.
- . (2006). *Obras completas II. Poesía y prosa*. Ed. de Andrés Sánchez Robayna. Madrid: Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg.

- . (2008). *Obras completas II. Ensayos*. Ed. de Andrés Sánchez Robayna y Claudio Rodríguez Fer. Madrid: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- . (2000). *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets.
- WESTPHALEN, E.A. (2009). *Simulacro de sortilegios*. Madrid: Huerga y Fierro.
- . (2004). *Las ínsulas extrañas*. Lima: Ríotigre.
- . (1991). *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*. Madrid: Alianza Tres.
- ZAMBRANO, M. (2011). *Claros del bosque*. Ed. de M. Gómez Blesa. Madrid: Cátedra.

## 2. Fuentes secundarias:

- ALONSO, D. (2004). "La lengua poética del Cántico espiritual". En Rico, F. y F. López Estrada (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, pp. 535-539. Madrid: Crítica.
- DE ANDRADE, O. (1928). "Manifiesto antropófago". *Revisa de antropofagia*, 1.
- ANDRÉS, M. (1996). *Los místicos de la Edad de Oro en España y América. Antología*. Madrid: BAC.
- ANSARI, A. (2009). *Del alma, el corazón y el intelecto. Himnos y tratados*. Ed. de Clara Janés y Ahmad Taherí. Madrid: Trotta.
- BALLESTEROS DORADOS, A.I. (2001). "José Ángel Valente y la mística de la nada". *Nuntium*, 2, pp. 189-192. ISSN: 1576-3501.
- BARTHES, R. (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
- BECERRA ZAMORA, M.L. (coord.). (2008). *Poesía y condición humana: habitar la palabra poética*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- BENLABBAH, F. (2008). *En el espacio de la mediación: José Ángel Valente y el discurso místico*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- BORJA RODRÍGUEZ, M.J. (2004). "El latido erótico de la palabra en *Mandorla* de José Ángel Valente". *Estudios Humanísticos. Filología*, 26, pp. 55-66. ISSN: 0213-1382.
- CARVAJAL, A. (1997). "Antonio Carvajal". *El Ciervo*, 561, pp. 40-42. ISSN: 0045-6896.
- CELAN, Paul. (1999). *Obras completas*. Trad. J. L. Reina Palazón. Madrid: Trotta.

- CERNUDA, L. (1960). “Tres poetas clásicos”. En *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- DE CERTEAU, M. (2004). *La fábula mística*. México: Universidad Iberoamericana.
- . (2005). *Le lieu de l'autre: histoire religieuse et mystique*. Paris: Seuil.
- CHAR, R. (2002). *Furor y misterio*. Ed. de Jorge Riechmann. Madrid: Visor.
- CIRLOT, J.E. (2007). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- . (1996). “La vivencia lírica”. En *Confidencias literarias*. Madrid: Huerga y fierro.
- CUEVAS, C. (2004). “Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual”. En Rico, F. y F. López Estrada (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, pp. 490-500. Madrid: Crítica.
- CUEVAS, C. y D. YNDURÁIN. (2004). “Poesía y prosa en San Juan de la Cruz”. En Rico, F. y F. López Estrada (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, pp. 518-522. Madrid: Crítica.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (2002). *Limos del verbo*. Madrid: Editorial Verbum.
- EGIDO, A. (2010). *El águila y la tela: estudios sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*. Palma de Mallorca: Edicions UIB.
- ENGELSON MARSON, E. (1995). “Clara Janés: Mysticism and the Search for the Female Poetic Voice”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 29 (2), pp. 245-258. ISSN: 0034-818X.
- FRAY LUIS DE LEÓN. (2002). *Cantar de los cantares de Salomón*. Ed. de Javier San José Lera, Salamanca: Clásicos de Salamanca.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1978). *El arte literario de Santa Teresa*. Madrid: Ariel.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2000). *La promoción poética de los 50*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, F. (2009). *El público*. Ed. de M.<sup>a</sup> Clementa Millán. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MONTERO, L. (2011). *Un invierno propio*. Madrid: Visor.
- GELMAN, J. (2001). *Pesar todo. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GIRONDO, O. (2007). *Calcomanías*. Sevilla: Renacimiento.
- GÓMEZ TORÉ, J.L. (2009). “Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente”. *La Página*, 78-79, pp. 25-37. ISSN: 0214-8390.
- GONZÁLEZ MARÍN, C. (1983) “La poesía de José Ángel Valente, Mandorla: puerta, quietud, semilla”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 442, 1. ISSN: 0020-4536.

- GORGA LÓPEZ, G. (2008). “Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 26, pp. 83-100. ISSN: 0212-2952.
- GOYTISOLO, J. (2009). *Ensayos sobre José Ángel Valente*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Serie PuntoCero.
- GUILLERMO DE AQUITANIA. (2007). *Poesía completa*. Ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Renacimiento.
- HEBREO, L. (1986). *Diálogos de amor*. Ed. de J. M. Reyes Cano. Barcelona: PPU.
- JANÉS, C. (2010). *María Zambrano. Desde la sombra llameante*. Madrid: Siruela.
- JAUSS, H.R. (1976). *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Barcelona: Península.
- LIDA, M.R. (1943). Reseña a *San Juan de la Cruz* de Dámaso Alonso. *Revista de Filología Española*, pp. 12-36. ISSN: 0210-9174.
- LLERA, J.A. (2002) “La poesía de Emilio Adolfo Westphalen”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 623, pp. 63-76. ISSN: 0011-250X.
- LÓPEZ CASTRO, A. (2000). *Pájaro y enigma: estudios sobre José Ángel Valente*, Ourense: Abano.
- . (1990). “La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente”. *Estudios Humanísticos. Filología*, 11, pp. 75-94. ISSN: 0213-1382.
- MACHÍN LUCAS, J. (2010). “*Fragmentos de un libro futuro* de José Ángel Valente: el último viaje solipsista hacia el origen del ser y de la vida”. *Castilla. Estudios de literatura*, 1, pp. 1-26.
- . (2009). “*Mandorla* de José Ángel Valente: una infructuosa búsqueda de la justicia social más allá de la muerte”. *Analecta Malacitana*, 32 (1), pp. 189-204. ISSN: 0211-934X.
- MALLARMÉ, S. (1972). *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*. Ed. de Émile Noulet, Genève: Librairie Droz.
- MARTÍN VELASCO, J. (ed.). (2004) *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (2004). “Misticismo y sociedad moderna (sobre los inventos de San Juan de Ávila)”. En Rico, F. y F. López Estrada (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, pp. 501-506. Madrid, Crítica.
- MÁS, M. (1986). *La escritura material de José Ángel Valente*. Madrid: Hiperión.

- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.
- MOLINOS, M. (1974), *Guía espiritual. Defensa de la contemplación*. Ed. de J. Á. Valente. Barcelona: Barral Editores.
- MORO, C. (2002). *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Ed. de Américo Ferrari. Madrid: Biblioteca Nueva.
- O' HARA, E. (1982). "Westphalen: al ritmo del silencio". *Testimonio*, 7, Lima, pp. 51-54.
- OLIVARES, J. (2009). *Studies on women's poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. London: Tamesis Books.
- OLIVIO JIMÉNEZ, J. (1998). *Poetas contemporáneos de España y América. Ensayos críticos*. Madrid: Editorial Verbum.
- OSUNA, F. (1972). *Tercer abecedario espiritual*. Madrid: Editorial Católica.
- OROZCO DÍAZ, E. (1959). *Poesía y mística: introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*. Madrid: Guadarrama.
- . (1987). *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa: notas sueltas de lector*. Granada: Diputación provincial.
- ORTIZ-OSÉS, A. (2009). "Posmodernidad y nihilismo: sentido y daimon (El Apocalipsis de Heidegger)". En Vattino, G., A. Ortiz-Osés y S. Zabala, *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, pp. 75-137. Bilbao: Universidad de Deusto.
- OVIEDO, J.M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana III. Posmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza.
- PASSERO, A. (2001). "Clara Janés: la transformación del mundo a través del discurso". En M.J. Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española*, pp. 133-152. Córdoba, Universidad de Córdoba.
- PAZ, O. (1974). *Teatro de signos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PEINADO ELLIOT, C. (2002). *Unidad y trascendencia: estudio sobre la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Ediciones Alfar.
- PEÑALVER, P. (1997). *La mística española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Akal.
- PÉREZ-UGENA, J. (2003). "Muerte, piedad y memoria: Il Tuffatore de Paestum en las obras de Eugenio Montale y José Ángel Valente". *Criticón*, 87-89, pp. 661-678. ISSN: 0247-381X.

- PIERA DELGADO, L. y L. LÓPEZ BARALT. (1996). *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Trotta.
- RICOEUR, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Le Seuil.
- RIECHMANN, J. (2006). *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Madrid: Montesinos.
- DEL RÍO SURRIBAS, J.M. (2010). “¿Un encuentro oscuro e incierto?: José Ángel Valente y Emilio Adolfo Westphalen”. *Moenia*, 16, pp. 103-124. ISSN: 1137-2346.
- RODRÍGUEZ, N. E. (2006). “La (po)ética negativa de Emilio Adolfo Westphalen”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 83 (83), pp. 193-202. ISSN: 1475-3839.
- RODRÍGUEZ FER, C. (coord.). (2002). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1992). *El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen)*. Madrid: Ediciones del Tapir.
- RUIZ AYALA, J.I. (1996). *La poesía de Emilio Adolfo Westphalen (1930-1992)*. Madrid: Universidad Complutense.
- . (1997). *Poética vanguardista westphaleana (1933-1935)*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RUMI, Yalal al-Din. (2008). *Poemas sufíes*. Ed. de Alberto Manzano. Madrid: Hiperión.
- SAHAGÚN, C. (1963). “Notas sobre la poesía”. En *Poesía última*. Ed. Francisco Ribes. Madrid: Taurus.
- SALDAÑA, A. (2009). “José Ángel Valente: la voz que viene del desierto”, *Revista de Literatura*, LXXI, (141), pp. 171-192. ISSN: 0034-849X.
- SÁNCHEZ ROSILLO, E. (2004). *Las cosas como fueron*. Barcelona: Tusquets.
- SIMONNET, R. (2007). “El misticismo geométrico y la poesía de Clara Janés en el siglo XXI”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 34 (2), pp. 157-172. ISSN: 0378-7974.
- SOLOGUREN, J. (2005). “Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen”. En *Obras completas VII. Gravitaciones & Tangencias*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 355-382.
- TERUEL, J. (1993). “En la extensión vacía de la memoria: un itinerario por la poesía de José Ángel Valente”. *Revista Hispánica Moderna*, XLVI (1), pp. 157-178. ISSN: 0034-9593.
- THOMPSON, C. (1992). “La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León”. *Edad de Oro*, 11, pp. 187-194. ISSN: 0212-0429.

- VALENTE, J. Á. y J. LARA GARRIDO. (1995). *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos.
- VALENTE, J. Á. (1971). *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.
- . (1991). “Introducción”. En Westphalen, E.A., *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*. Madrid: Alianza Tres.
- . (1983). “Eros y fruición divina”. *Ínsula*, 437, pp. 1-12. ISSN: 0020-4536.
- . (1996). “Miguel de Molinos”. *Turia: Revista cultural*, 38, pp. 131-136. ISSN: 0213-4373.
- YNDURÁIN, D. (1990). *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*. Madrid: Cátedra.
- ZAMBRANO, M. (2004). *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela.
- . (1992). “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”. En Rodríguez Fer, C. (coord.), *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus.